

40  
*anos*



# o eixo e a roda

Adriano Lima Drumond  
Carlos Versiani dos Anjos  
Edson Soares Martins  
Enrique Rodrigues-Moura  
Fabrício Lemos da Costa  
José Américo Miranda  
Laísa Marra  
Leonardo Brandão de Oliveira Amaral  
Livia Penedo Jacob  
Michele Gialdroni  
Nilton de Paiva Pinto  
Patrícia Bastos  
Vagner Camilo

*Literatura* Brasileira do  
Período *Colonial*

# O eixo e a roda

*V. 31, N. 2, abr./jun. 2022*

O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira  
e-ISSN 2358-9787

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**Reitora:** Sandra Regina Goulart Almeida; **Vice-Reitor:** Alessandro Fernandes Moreira

**FACULDADE DE LETRAS**

**Diretora:** Sueli Maria Coelho; **Vice-Diretor:** Georg Otte

**CONSELHO EDITORIAL**

*Alcir Pécora (Unicamp), Antônio Carlos Secchin (UFRJ/Academina Brasileira de Letras), Berthold Zilly (UFSC/Freie Universität Berlin), Ettore Finazzi-Agrò (Università di Roma “La Sapienza”), Flora Süsssekind (UFRJ/Casa Rui Barbosa), Heloisa Buarque de Hollanda (UFRJ), João Adolfo Hansen (USP), John Gledson (Universidade de Liverpool), José Américo de Miranda Barros (UFMG/UFES), Leticia Malard (UFMG), Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG), Murilo Marcondes de Moura (USP), Roberto Acízelo de Souza (UFRJ).*

**EDITORA:** Marcia Regina Jaschke Machado

**EDITOR ASSISTENTE:** Paulo Vinícius Bio Toledo

**ORGANIZADORES:** José Américo Miranda (UFMG), Gilson Santos (UFU), Francisco Topa (U. Porto)

**SECRETARIA:** Leise Abreu, Lilian Souza

**REVISÃO:** Caroline Garcia, Elinara Santana Ferreira, Ronaldo Junior, Tikinet

**DIAGRAMAÇÃO:** Kevin Augusto, Naila França Eleutério

O EIXO E A RODA: revista de literatura brasileira, 1982 -

Belo Horizonte. Faculdade de Letras da UFMG.

ilust. 25cm

Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2019

Periodicidade quadrimestral a partir do v. 26, n. 1, 2017

Histórico: 1982 fasc. não numerado; v.1 (1983); v.2 (1984); v.3 (não publicado); v.4 (1985); v.5 (1986); v.6 (1988); v.7 (2001)

1. Literatura brasileira – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

CDD: B869.05

ISSN:0102-4809

Faculdade de Letras da UFMG  
Setor de Publicações, sala 4003  
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha  
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil  
Tel.: (31) 3409-6009 - [www.lettras.ufmg.br](http://www.lettras.ufmg.br)  
e-mail: [periodicosfaleufmg@gmail.com](mailto:periodicosfaleufmg@gmail.com)

# Sumário

## APRESENTAÇÃO

- 7 Os 40 anos de *O Eixo e a Roda* e a literatura brasileira do período colonial

José Américo Miranda

Gilson Santos

Francisco Topa

## DOSSIÊ

- 11 Relatos selvagens: o espelho indígena nas letras quinhentistas e seiscentistas

*Wild Tales: Indigenous Mirror in 15th and 16th Century Literature*

Livia Penedo Jacob

- 28 Modos de ver e de representar: o retrato feminino na poesia atribuída a Gregório de Matos

*Ways of Seeing and Depicting: Female Portraiture in Poetry Attributed to Gregório de Matos*

Patrícia Bastos

- 51 O último soneto de Manoel Botelho de Oliveira (ca. 1706)

*The Last Sonnet by Manoel Botelho de Oliveira (ca. 1706)*

Enrique Rodrigues-Moura

- 73 Academia Brasílica dos Esquecidos: história e literatura

*Academia Brasílica dos Esquecidos: History and Literature*

Nilton de Paiva Pinto

- 92 Entre o Bosco parrasio e os penhascos do Itacolomi:  
presença da língua italiana no arcadismo brasileiro  
*Between the Bosco Parrasio and the Cliffs of Itacolomi: the  
Italian Language in Brazilian Arcadism*  
Michele Gialdroni
- 108 A narrativa mítica, heroica e crítica da guerra: diálogo  
poético entre *A Gruta Americana*, de Silva Alvarenga, e o  
*Canto Heroico*, de Cláudio Manuel da Costa  
*The Mythical, Heroic and Critical Narrative of War: Poetic  
Dialogue between Silva Alvarenga's Gruta Americana and  
Canto Heroico, by Cláudio Manuel Da Costa*  
Carlos Versiani dos Anjos
- 124 Luz e sombra numa lira de Dirceu  
*Light and Shadow in a lyre by Dirceu*  
José Américo Miranda
- 141 Uma introdução ao livro *Poemas*, de Ovídio Saraiva  
*An Introduction to Ovídio Saraiva's Poemas*  
Adriano Lima Drumond

## **VARIA**

- 175 O terror, a piedade e a verossimilhança: alinhamentos  
conceituais da tragédia grega e do fantástico  
*Horror, piety and verisimilitude: conceptual alignments of  
the Greek tragedy and the fantastic*  
Leonardo Brandão de Oliveira Amaral  
Edson Soares Martins
- 193 Monstros e fronteiras: manifestações do gótico em *Úrsula*  
e *Uma história de quilombolas*  
*Monsters and borders: Gothic manifestations in Úrsula and  
Uma história de quilombolas*  
Laísa Marra

- 220 Luís Gama e a “*pretidão de amor*”: erotismo e  
“pervivência” camoniana  
*Luís Gama and the “Pretitude of Love”: Eroticism and  
Camonian Survival*  
Vagner Camilo
- 246 *Água viva*, de Clarice Lispector: quando a palavra pinta  
os vegetais  
*Água viva, by Clarice Lispector: When the Word Paints  
Vegetables*  
Fabrício Lemos da Costa

# APRESENTAÇÃO



## Os 40 anos de *O Eixo e a Roda* e a literatura brasileira do período colonial

Corria o ano de 1982 quando professoras de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (Melânia Silva de Aguiar, Ana Maria de Almeida, Ruth Silviano Brandão Lopes e Letícia Malard) se uniram para realizar uma publicação, a que deram o título de *O Eixo e a Roda* – como a indicar que se tratava de uma oficina de produção de estudos dedicados à área de conhecimento em que eram especializadas. Eram anos difíceis aqueles: as publicações acadêmicas impressas eram raras e caras – a Universidade pública e o Departamento pobre.

No ano seguinte, com o mesmo título, a publicação se repetiu, agora com todas as indicações – “Ano 1 – Volume 1 – junho de 1983” – de que a oficina trabalhava e pretendia continuar produzindo conhecimento. A indicação de “Ano 1 – Volume 1” deixava atrás de si o primeiro volume, de 1982, que se tornou, então, o número “zero” da série. A publicação de junho de 1984 trazia a indicação “Número 2”; e a de novembro de 1985, curiosamente, “Volume 4” – tudo indica que a intenção era recuperar o número zero, inserindo-o na série numerada, em que ocupava o primeiro lugar. Em novembro de 1986, a revista chegava ao “Volume 5”. Foi esse, ao que tudo indica, um período de hesitações: testemunham-nas a inclusão do primeiro número na série numerada apenas no quarto número da revista e a oscilação nas denominações de cada publicação – ora chamadas de “volume”, ora chamadas de “número”. Apenas os anos de publicação foram uniformemente sequenciais: 1982, 1983, 1984, 1985 e 1986.

Em 1987 não houve publicação. Seria outro sinal de hesitação? Em julho de 1988, enfim, apareceu o “Volume 6”. A essa fase da revista, até 1988, costumamos chamar, cá entre nós, de fase heroica.

Depois veio um período de hibernação, que durou até 2001, época em que já havia estímulo às publicações acadêmicas, e contribuições começaram a surgir de toda parte. Enfim, pelos esforços da Comissão Editorial composta pela professora Leda Maria Martins e pelos professores Murilo Marcondes de Moura e Sérgio Alves Peixoto, ressurgiu a revista *O Eixo e a Roda*, em seu Número 7. Até 2005 a revista teve periodicidade anual; a partir de 2006,



passou à semestral; em 2017, à quadrimestral e, em 2019, à trimestral – periodicidade que vem mantendo até hoje. Até o Número 2, de 2014, a revista era impressa; daí em diante passou a ser exclusivamente digital.

É curioso que, ao longo dos 40 anos de existência deste periódico, sejam raros, em suas páginas, os artigos dedicados à Literatura Brasileira do período colonial. Desde 2001, quando deixou para trás sua fase heroica, o periódico passou a trazer, “a cada número, um ou mais dossiês sobre temas e/ou autores relevantes da Literatura Brasileira”. Além dos dossiês, a revista tem a seção Varia, com artigos de temática livre – e, às vezes, há números inteiramente dedicados a esses artigos.

Exceto por um pequeno dossiê dedicado à obra de Manuel Botelho de Oliveira, em 2005, para celebrar os 300 anos da publicação do primeiro livro de poesias de um autor brasileiro, este periódico nunca teve um número ou um dossiê dedicado à Literatura Brasileira do período colonial. Em sua seção Varia, que aborda temas diversos, há poucos textos dedicados a autores dessa etapa histórica da Literatura do país. Mesmo num número dedicado à Literatura de Minas Gerais, que teve sua origem nos grandes poetas do século XVIII, praticamente não foi objeto de interesse especial a literatura daquele período.

Essa situação explica nossa escolha pelo tema do dossiê com que desejamos celebrar os 40 anos de existência de *O Eixo e a Roda*.

O dossiê contém textos que abordam temas que vão do século XVI aos primeiros anos do século XIX. Vários deles têm um forte pendor historiográfico. Alguns são dedicados à prosa do período, mas a maior parte é dedicada a poetas e à poesia. Constam do dossiê: “Relatos selvagens: o espelho indígena nas letras quinhentistas e seiscentistas”, que aborda as visões dos indígenas por Manuel da Nóbrega e Antônio Vieira (católicos), por um lado, e por Jean de Léry e Anthony Knivet (protestantes), por outro; “Modos de ver e de representar: o retrato feminino na poesia atribuída a Gregório de Matos”, em que é abordada uma questão central na poética gregoriana; “O último soneto de Manuel Botelho de Oliveira (ca. 1706)”, texto com importantes contribuições biobibliográficas desse poeta brasileiro; “Academia Brasília dos Esquecidos: história e literatura”, em que é descrito o funcionamento da Academia criada em 1724 – primeira manifestação acadêmica formal de nossa história; “Entre o Bosco Parrasio e os penhascos do Itacolomi: presença da língua italiana no Arcadismo brasileiro”, que

aborda a importantíssima relação da “Arcádia Ultramariana” com a Arcádia Romana; “A narrativa mítica, heroica e crítica da guerra: diálogo poético entre *A gruta americana*, de Silva Alvarenga, e o *Canto heroico*, de Cláudio Manuel da Costa”, em que são aproximados, por razões historigráficas, um poema de Silva Alvarenga e um poema de Cláudio Manuel da Costa, ambos muito pouco conhecidos; “Luz e sombra numa lira de Dirceu”, análise de uma lira de Tomás Antônio Gonzaga; e, por fim, “Uma introdução ao livro *Poemas* de Ovídio Saraiva”, obra de caráter neoclássico publicada em 1808.

Como costuma acontecer, a revista traz, também, a seção *Varia*, com artigos de temas diversos. Neste número, estão contemplados os seguintes aspectos da literatura em geral e da brasileira em particular: considerações teóricas acerca das relações entre o terror e a tragédia grega, ligados ambos para alcançar seus efeitos – o terror e a piedade – à questão da verossimilhança; reflexões sobre o papel do medo na instauração do gótico, próprio do romance gótico inglês, como elemento utilizado nas narrativas oitocentistas do romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, e da novela *Uma história de quilombolas*, de Bernardo Guimarães; estudo analítico e intertextual do poema “Meus amores”, de Luís Gama, como subversão mais intensa da convenção petrarquista do que a realizada por Camões nas “Endechas a Bárbara escrava”; e, por fim, uma investigação do mundo vegetal representado em *Água viva*, de Clarice Lispector.

José Américo Miranda  
Gilson Santos  
Francisco Topa

**DOSSIÊ: LITERATURA  
BRASILEIRA DO  
PERÍODO COLONIAL**



## Relatos selvagens: o espelho indígena nas letras quinhentistas e seiscentistas<sup>1</sup>

### *Wild Tales: Indigenous Mirror in 15th and 16th Century Literature*

Livia Penedo Jacob

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/Brasil  
pjlivia@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-4863-1210>

**Resumo:** Neste artigo, compararemos os olhares coloniais sobre os indígenas pela ótica católica de Vieira e de Nóbrega com as perspectivas protestantes de Staden, de Léry e de Knivet. Por meio desse estudo, pretendemos observar como os desdobramentos das discursividades jesuíticas e protestantes sobre o tema se relacionam, pois, conforme apontou Daher em sua análise, é simplista a ideia de que o colonizador português deprecia o nativo, em contraste com o viajante francês, que o exalta. Desse modo, defendemos que a multiplicidade retórica produzida sobre o tema foi de cabal relevância para a formação do pensamento moderno, em consonância com as afirmações de Marcondes sobre o ensaio “Dos canibais”, de Montaigne. Dentre outros teóricos que nos servem de apoio, destacamos os trabalhos de Hansen e Lima, cujas conclusões nos ajudam a entender como os povos originários se tornam “espelhos” para a representação de outras realidades.

**Palavras-chave:** colonização; povos indígenas; retórica jesuítica; retórica protestante; modernidade.

**Abstract:** This paper compares the colonial literature on indigenous peoples produced by Jesuits Vieira and Nóbrega with that of Protestants Staden, Léry and Knivet. Such an analysis seeks to understand how the Jesuit and Protestant discourses on the subject relate to each other, since, as Daher pointed out, the idea that Portuguese colonizers belittle the natives, while French travelers praise them, is rather simplistic. Thus, it argues that the rhetorical multiplicity produced on the topic was key in constructing modern thought, as Marcondes states about Montaigne’s “Of cannibals.” Among other theorists, this article applies the concepts proposed by Hansen and Lima, whose arguments help understand how the native populations were taken as ‘mirrors’ that reflected other realities.

**Keywords:** colonization; indigenous peoples; Jesuit rhetoric; protestant rhetoric; modern philosophy.

---

<sup>1</sup> Em consonância com a portaria 206/2018, informamos que a presente pesquisa foi realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Diferentemente do que ocorreu na América Hispânica, onde já no século XVI surgem relatos e testemunhos deixados pelos próprios indígenas sobreviventes à chamada “Conquista”, no Brasil nos foram legados exclusivamente os textos de autoria europeia, por meio dos quais os habitantes nativos são descritos como o outro. Não tivemos um Inca Garcilaso de la Vega, por exemplo, autor seiscentista que projetava na Europa sua origem miscigenada por meio da literatura andina. Ainda assim, tivemos uma produção interessante e bastante variada entre os séculos XVI e XVII, que, malgrado a ausência de textos indígenas, ao menos passa longe de nos apresentarem uma visão única sobre a colonização.

Essa multiplicidade se deve à vinda constante de invasores de outros países europeus, aventureiros que tentavam, de alguma forma, uma oportunidade. Os gaiatos quase sempre fracassavam: em vez de acharem ouro e outras posses, tornavam-se, algumas vezes, prisioneiros de indígenas ou dos próprios portugueses. Em contrapartida, os que escapavam com vida eventualmente registravam relatos, graças aos quais podemos hoje compreender o processo colonial sob perspectiva distinta à dos lusitanos. Interessa-nos analisar esses textos a fim de responder à pergunta: como tais olhares sobre o Brasil contribuíram para a ruptura filosófica que estabelece o surgimento da modernidade ocidental?

Desde logo, afirmamos que os relatos assinados por outros estrangeiros não se opõem muito àqueles legados pelos portugueses no que diz respeito à representação dos indígenas. Assim como os “donos do poder”, na maioria das vezes os aventureiros usam os termos “selvagens” e “canibais” para se referir aos nativos. Eventualmente, teciam comentários elogiosos a eles, um mecanismo retórico que, conforme veremos adiante, longe de apresentar uma perspectiva positiva dos povos locais, revela, na verdade, a intenção de criticar a Coroa portuguesa. É que, vinculados ao protestantismo, esses viajantes se opunham aos católicos, visto que intencionavam implantar, nas Américas, a reforma religiosa então em curso no Velho Continente.

Assim, a impressão de que os textos quinhentistas e seiscentistas sobre o Brasil constituem um grande monólito é equivocada: esses relatos apontam visões contraditórias responsáveis por impulsionar a ruptura filosófica ocidental entre o homem medieval e o homem “moderno”. Afinal, a Reforma Protestante, o mercantilismo e a “descoberta” da América formam o tripé

que arranca do clero o seu monopólio intelectual, transferindo para o Estado o poder de determinar a verdade. Os documentos oficiais, produzidos por governadores e tabeliães, passa a ter mais valor do que os sermões jesuítas, e, paralelamente, também o sujeito se insurge de forma periférica, reclamando o direito de ser testemunha da História. Surgem, daí, os relatos que compõem o que se convencionou chamar “literatura de viagem”, informes que hoje nos auxiliam a compreender as margens da História.

Analisando primeiramente os textos expedidos pelo governo português, observamos que, no que tange à percepção sobre os povos nativos, eram quase unânimes em retratá-los como animais sem almas, idólatras ou humanos incompletos. No regimento que empossou Tomé de Sousa governador da colônia, por exemplo, não há ordem explícita para que se elimine de forma absoluta a população local, mas seu autor, o rei de Portugal Dom João III, recomenda a proteção somente àqueles que se mostrarem úteis ao governador, ficando implícita a ideia de guerra justa, isto é, a morte dos insurgentes: “[...] e aos Cristãos e gentios que das ditas Capitánias vierem, fareis bem agasalhar, os favorecereis de maneira que folguem de vos ajudar, enquanto tiverdes deles necessidade” (João III, 1548, p. 5).

Quanto a textos religiosos, são conhecidos certos registros de jesuítas que estiveram no Brasil entre os séculos XVI e XVII cujos conteúdos apresentam variantes quanto ao tratamento dispensado aos nativos. É o caso dos escritos do Padre Manuel da Nóbrega, que aportou no Brasil em 1531, junto com a comitiva do supracitado governador Tomé de Sousa. A princípio, em 1577, Nóbrega defendia que os indígenas têm alma, interditando, assim, a escravidão imposta aos nativos. Mas não demorou para que o religioso adequasse seu discurso aos interesses dos colonos: incomodado com a “inconstância” e falta de fé dos “negros da terra”, passa a defender a *guerra justa*, em consonância com Dom João III, conforme expresso no *Diálogo sobre a conversão do gentio* (1988).

Para João Adolfo Hansen, mesmo quando Nóbrega defende os indígenas, ele o faz principalmente em prol dos interesses da ordem eclesiástica para a qual trabalhava. Evitar que os indígenas fossem escravizados era, ainda, um modo de defender a permanência do mercado de escravos africanos, à época bastante lucrativo para a Coroa portuguesa: “[...] a defesa da liberdade dos índios, ou, melhor dizendo, do monopólio da Companhia de Jesus na administração dos índios aldeados, reforça objetivamente a dependência

colonial da mão-de-obra africana fornecida pela Coroa” (HANSEN, 2010, p. 138). Vale lembrar que essa dialética ambígua se repete em toda a produção eclesiástica ibérica de defesa aos indígenas, conforme comprova análise de Todorov (2003, p. 241) sobre os textos espanhóis.

Ao que tudo indica, essa concepção jesuítica, ambígua por essência, predominou no Brasil até o século posterior, com os insígnis sermões de Padre Antônio Vieira, severo crítico da condução da política colonial que, durante o século XVII, escravizava e dizimava os indígenas massivamente. Por esses questionamentos frequentes que fazia frente à Santa Inquisição, o religioso foi expulso do Maranhão em 1661, tendo que retornar a Portugal contra sua própria vontade. Em carta escrita ao rei Dom Afonso, a insatisfação do clérigo com a então política vigente fica patente:

As injustiças e tiranias que se têm executado nos naturais destas terras em muito excedem as que se fizeram em África: em espaço de quarenta anos se mataram e se destruíram por esta costa e sertões mais de dois milhões de índios, e mais de quinhentas povoações, como grandes cidades, e disto nunca se viu castigo. (VIEIRA, 2013, carta 85, p. 226-227)

Na carta acima mencionada, o padre sugere, ainda, que novos curas fossem mandados ao Brasil, pois muitos dos portugueses viventes na terra por costume (ou falta dele) não ouviam missa nem pregação, “homens de poucas letras, e menos zelo das almas; porque ou vieram para cá degradados, ou, por não terem préstimo com que ganhar a vida em outra parte” (VIEIRA, 2013, carta 65, p. 83). Essa retórica, que à primeira vista pode parecer uma espécie de contrapropaganda do governo lusitano, visava, na realidade, promover a ação dos jesuítas nas colônias.

Embora por muitos anos Vieira tenha sido interpretado como ícone de defesa dos indígenas, hoje já não há espaço para leituras simplistas como essa. Brandão (2007, p. 195), por exemplo, aponta as contradições de Vieira e as relaciona com a mentalidade expansionista de então:

Diante desse índio desprotegido, carente de “honra” e “maioridade”, Vieira assumia um papel protetor, compreensivo. No entanto, em relação a determinados costumes ou em matéria de religião, mostrava-se menos tolerante, ou melhor, incapaz de penetrar o sentido de determinados gestos de resistência que, apesar de embutirem raciocínios inteligentes, Vieira atribui à ação do demônio.

Concluimos que Nóbrega e Vieira apresentaram defesas parcialmente favoráveis aos indígenas, contrariando o lugar-comum de uma época. Assim, o indígena não é simplesmente uma figura demoníaca, sem alma e idólatra, mas, em alguns textos, é retratado como um cristão em potencial, um ser humano ainda incompleto e passível de conversão. Essas imagens dúbias não colaboraram, porém, a longo prazo, para a preservação das culturas locais; ao contrário, jogaram contra elas. Meras peças do jogo político, os indígenas não tinham voz. Em suma, os religiosos nadavam em conformidade com a corrente política das nações para as quais trabalhavam, buscando manter o estado das coisas e seu próprio poderio.

Portanto, embora os padres alegassem que a salvação dos índios, vistos como comedores de gente, dependia de sua conversão, a relação era inversa. A grande massa de nativos americanos é que compunha, na verdade, a salvação possível dos jesuítas frente à ameaça protestante, que retirava da igreja fiéis e, por tabela, poder. Dada a importância de entender as visões sobre o assunto legadas por esses outros cristãos, compararemos seus relatos a partir da avaliação de três obras, assinadas por autores de diferentes nacionalidades que estiveram no Brasil durante o século XVI: *Duas viagens ao Brasil*, do alemão Hans Staden (1557), *As incríveis aventuras e estranhos infortúnios de Anthony Knivet* (1625), do autor inglês cujo nome a tradição editorial incorporou ao título da obra, e *Viagem à terra do Brasil*, do francês Jean de Léry (1578).

Esses aventureiros, que registraram suas impressões de forma mais livre do que os jesuítas, acabaram por influenciar a literatura posteriormente produzida na Europa sobre as Américas, colaborando, inclusive, para uma renovação do pensamento europeu. Mas, longe de humanizar os indígenas, seus textos se diferenciam dos escritos lusitanos na medida em que se valeram de outras qualificações para descrever o que viam. Assim, por vezes, o nativo é o mesmo selvagem perigoso das duras penas ibéricas, outras vezes, porém, é visto de forma mais amena, tornando-se ora o estranho do qual se deve guardar certa desconfiança, ora o sujeito dotado de qualidades admiráveis que, contudo, se eclipsam por suas heresias e maus costumes.

Dos três relatos que compõem nosso estudo, *Duas viagens ao Brasil*, assinado por Hans Staden (1557), é certamente o mais famoso. A obra teria sido ditada a um certo Doutor Dryander, matemático e cosmógrafo alemão que tenta convencer o leitor sobre a veracidade do relato no preâmbulo da



obra. Impossível mensurar os elementos ficcionais e factuais da narrativa, embora seja fato que o mercenário Hans Staden esteve no Brasil entre 1548 e 1549, antes, pois, de Jean de Léry (1556-1558) e Anthony Knivet (1591-1597). Conhecida ou não pelos outros dois autores supracitados, *Duas viagens ao Brasil* traz elementos que se repetiriam em seus escritos: um ceticismo, ainda embrionário, quanto ao papel da Igreja na catequese indígena, e a ideia, predominante durante a modernidade, de uma primazia do pensamento racionalista frente aos demais saberes, teoria que serviu para legitimar a colonização.

Esse pensamento percorre toda a obra de Hans Staden, pois, segundo nos conta o narrador, após ser aprisionado por perigosos indígenas tupinambás, que pretendiam comê-lo, consegue escapar por meio de vários ardis. O principal deles consistia em ludibriar seus algozes, primeiramente se autodeclarando francês – colonizadores com os quais aqueles indígenas mantinham boas relações –, e, em seguida, amedrontando os seus anfitriões por meio da retórica cristã: quando um grupo grande de indígenas morre, acometido provavelmente por alguma virose, Staden (1557) afirma estar ali um indício de que Jeová agia em sua defesa. Eis o tipo de argumento com que Staden convence o leitor da inferioridade cognitiva dos indígenas, reforçando os estereótipos construídos pelos colonizadores ibéricos sobre os nativos: canibais, supersticiosos e tolos.

Mas uma marca importante de transição para o pensamento moderno presente nesse livro está no elogio à ciência, ideia reforçada não no relato, mas no seu prefácio original, muito possivelmente escrito pelo mencionado Doutor Dryander. Direcionado ao Conde de Nassau, o texto tenta reforçar a veracidade do testemunho de Hans Staden respaldando-o na razão: segundo argumenta, o povo ignorante não aceita aquilo que a ciência já comprovou, o mesmo valendo “[...] para Santo Agostinho e Firminiano [...]. Eles duvidam e não querem reconhecer que possam existir antípodas, isto é, homens que de certa forma estão num lugar oposto da Terra” (STADEN, 2019, p. 22). Ou seja, ao criticar abertamente a igreja católica e seus devotos, o livro indiretamente elogia o calvinismo.

Aliás, é importante assinalar que os relatos protestantes diferem daqueles deixados pelos padres por gozarem de maior liberdade ideológica, pois, afinal, não atuavam em prol de instituições religiosas do território brasileiro. No entanto, a despeito desse fato, se não a religião, a religiosidade

segue sendo a pedra de toque desses textos, de modo que, na conclusão da obra, Staden (1557) dá a entender que foi salvo por sua fé, ficando latente a compreensão de que o Deus cristão protestante é eminentemente superior ao Deus cristão católico. Há, portanto, não um questionamento do cristianismo em si, senão da hegemonia do catolicismo lusitano vigente no Brasil naquele momento.

Além disso, o estrangeiro frente ao português é também o outro e, nesse sentido, o indígena passa a ser o outro do outro. Daí um deslocamento maior que nos leva, por vezes, a pensar que, se os indígenas são selvagens, franceses e portugueses por vezes são canibais de outro tipo. Desse modo, a certa altura, o cativo pensa que seria salvo por um francês; este, surpreendentemente, aconselha os indígenas a comê-lo. Se Hans Staden logo pensou que seria salvo – “Fiquei feliz, pois pensei: ele é cristão e fará algo em meu favor” (STADEN, 2019, p. 75) –, sua alegria durou pouco. Diante da perfídia do outro europeu, o prisioneiro mostra seu descrédito frente ao ser humano, citando um excerto bíblico que apoia esse julgamento: “Então pensei no versículo de Jeremias, capítulo 17, que diz: amaldiçoado será o homem que confiar nos homens” (STADEN, 2019, p. 75).

A narrativa de *Viagem à terra do Brasil*, assinada por Jean de Léry, comporta elementos análogos à de Hans Staden. Lançada pela primeira vez, na Europa, em 1578, não é difícil depreender que Léry também tenha pintado algumas quimeras para seus leitores. Dentre os exageros que marcam a narrativa, chama a atenção o episódio de um monstro marinho com aparência humana:

Não quero omitir a narração que ouvi de um deles de um episódio de pesca. Disse-me ele que, estando certa vez com outros em uma de suas canoas de pau, por tempo calmo em alto mar, surgiu um grande peixe que segurou a embarcação com as garras procurando virá-la ou meter-se dentro dela. Vendo isso, continuei o selvagem, decepei-lhe a mão com uma foice e a mão caiu dentro do barco; e vimos que ela tinha cinco dedos como a de um homem. E o monstro, excitado pela dor pôs a cabeça fora d'água e a cabeça, que era de forma humana, soltou um pequeno gemido. (LÉRY, 1961, p. 130)

Embora a presença de criaturas insólitas nas narrativas de viagem fosse um estilo expressivo do medievo, não deixa de ser curioso o recurso estilístico utilizado por Léry: sem testemunhar a existência desta

criatura bizarra<sup>2</sup>, desloca a veracidade do fato para outro narrador, um indígena. Possivelmente esse deslocamento se justifica porque, durante o renascimento, os monstros foram perdendo cada vez mais sua popularidade entre os leitores ávidos pela realidade dos fatos. Daí a persistência dos autores em assegurar o que viram e o que “ouviram dizer”, um indício claro do empirismo constitutivo do pensamento moderno. Também nas narrativas de Hans Staden (1557) e de Anthony Knivet (1625) os monstros, embora presentes, perdem espaço para um tom mais sóbrio e científico.

Essa aproximação com a ciência rendeu a Jean de Léry o título de “pai da escrita etnográfica”. Em estudo que compara Léry a Lévi-Strauss, Frank Lestringant (2000, p. 86) afirma: “Léry fornece previamente a Lévi-Strauss não apenas um repertório de atitudes e sentimentos, mas um espelho no qual o etnólogo do século XX se reconhece em cada detalhe”. Mas, se o posicionamento de Lévi-Strauss ao longo de sua vida transita de uma oposição entre natureza e cultura para desembarcar posteriormente em uma antinomia reflexiva quanto à condição humana, o relato de Jean de Léry nasce deste ponto “final” da obra de Lévi-Strauss. É que *Viagem à terra do Brasil* se presta, já nas primeiras páginas, a contestar o relato de outro francês, o *Singularidades da França Antártica*, do frei franciscano André Thévet. Pastor calvinista em formação, ao atacar seu compatriota católico, Léry mostra discordância com todo o projeto da Igreja Romana em construir uma colônia francesa no Brasil.

A crítica de Léry se dirige a práticas perversas costumeiramente aplicadas na América pelos católicos franceses, especialmente a formação de alianças comerciais com os indígenas, uma estratégia também empregada na América do Norte, onde os franceses obtiveram inicial lucro com o comércio de peles. No Brasil, a preocupação com a integração dos indígenas era posta em segundo plano, e os capuchinhos conseguiram menor poder de decisão sobre as coisas da França Antártica quando comparados aos jesuítas ibéricos. Visando o êxito de seu projeto, os franceses tentavam assimilar os valores locais, imitando os nativos e gerando filhos com as mulheres nativas, a fim de melhor influenciar nas decisões tribais. O texto de Andrea Daher

---

<sup>2</sup> Possivelmente um peixe-boi.

explica como esse endotismo<sup>3</sup> caracterizou o processo colonial francês em suas colônias brasileiras:

Uma prática corrente dentre os franceses, na época, consistia em abandonar, em plena vida selvagem, meninos, provavelmente recolhidos nos portos da Normandia, para que se integrassem às sociedades indígenas, cujos costumes, diziam os rumores, compartilhavam inteiramente do casamento ao canibalismo. (DAHER, 2002, p. 74)

Jean de Léry considerava essas práticas repulsivas, conforme lemos em sua obra:

Com pesar sou, porém, forçado a reconhecer aqui que alguns intérpretes normandos, residentes há vários anos no país, tanto se adaptaram aos costumes bestiais dos selvagens que, vivendo como ateus, não só se poluíam em toda espécie de impudícias com as mulheres selvagens, mas ainda excediam os nativos em desumanidade, vangloriando-se mesmo de haver morto e comido prisioneiros. Eu conheci um rapazote de treze anos que já copulava com mulheres. (LÉRY, 1961, p. 160)

Constata-se, ao longo da leitura de *Viagem à terra do Brasil*, que seu autor não estabelece uma defesa explícita dos “selvagens”. O que há é uma relativização desse julgamento negativo dos costumes tupinambás a partir de uma criticidade que se desdobra sobre as práticas coloniais empreendidas pelo próprio governo francês. O pessimismo é predominante e, embora o texto seja adornado com elogios eventuais aos indígenas, sua conclusão sobre eles é trágica. Jean de Léry (1961, p. 176) defende a hipótese camita para justificar a impossibilidade de conversão dos “gentios” brasileiros:

No que concerne à beatitude eterna em que cremos e na qual esperamos depois de Cristo, são os selvagens um povo maldito e desamparado de Deus, não obstante as noções muito imperfeitas que possuem da vida futura, e embora com respeito à vida terrena não exista, como já demonstrei, povo menos apegado aos bens humanos. Parece-me pois mais provável que descendam de Cam.

---

<sup>3</sup> Segundo a própria autora, em nota apresentada ao final de seu artigo, o termo *endotismo* designa, no contexto em questão, o fenômeno de penetração dos franceses no tecido social indígena, conforme desenvolvido por Frank Lestringant (1563), no artigo “Les débuts de la poésie latine au Brésil: le De Rebus Gestis Mendi de Saa”.

Segundo esse raciocínio, os nativos americanos seriam descendentes de Cam, filho de Noé, amaldiçoado pelo pai após o dilúvio, pois, em conformidade com a tradição bíblica, “tendo visto a nudez de seu pai, saiu fora a dizê-lo a seus dois irmãos” (Gênesis 9, 22-23) (BÍBLIA..., 1985). Também o Padre Manuel da Nóbrega (1988) defendia essa teoria, postulando, contudo, que, apesar dessa ascendência maldita, os indígenas eram passíveis de conversão.

Paradoxalmente, o texto de Jean de Léry (1961) sobre os tupinambás não se reduz a inseri-los somente no rol da bestialidade. A América, sob os olhos desse francês, estaria presa a uma atemporalidade mítica, em processo de corrupção e degradação devido aos avanços da colonização. O pastor huguenote construía, sem muita noção disso, dois mitos que por longo tempo se perpetuariam no Ocidente: a ideia de que o indígena é o homem primitivo, equivalente ao europeu do passado; e o ideal do “bom selvagem”, daí derivado, que compara o homem nativo a uma folha de papel em branco em vias de se corromper. Apegado à ideia calvinista de predestinação, Léry conclui que os nativos da terra, mesmo que dotados de qualidades, estão implacavelmente condenados ao inferno, visto que desconhecedores da escrita e refratários às leis de Deus.

Importa ressaltar que o texto de Léry (1578), bem como o de seu opositor, Thévet (1558), causariam forte impacto na Europa, influenciando, subsequentemente, as filosofias de Michel de Montaigne e de Jean-Jacques Rousseau. Montaigne (1595) se valeria desses relatos para a construção do famoso ensaio “Dos canibais”, no qual questiona, de forma então inédita, as percepções europeias sobre barbárie e refinamento dos costumes. Publicado em sua obra máxima, *Ensaio*, o texto de Montaigne (1984) impõe ao leitor uma questão perturbadora: quem de fato é inferior, o tupinambá “comedor de gente” em nome da coragem e da virtude, ou o europeu que, em prol de um projeto civilizatório, comete uma série de crimes bárbaros contra os povos originários? Em 1762, Rousseau (1973) publica *Emílio ou da Educação*, obra que por seu turno, consolidaria, no século XVIII, a imagem do “bom selvagem”, embrionária em Léry.

Essa ideia de que a “descoberta” da América compôs, junto com a Revolução Científica e a Reforma Protestante, um pilar importante para a construção de uma nova concepção de mundo, calcada no pensamento moderno, longe de ser original, é defendida por alguns autores, dos quais destacamos o filósofo Danilo Marcondes. Para ele, a publicação de “Dos canibais” é prova crucial desse argumento:

Minha hipótese consiste em mostrar que há um aspecto específico da importância da descoberta do Novo Mundo pelos europeus para a discussão cética do início do pensamento moderno que denomino aqui “argumento antropológico”, na medida em que traz um novo argumento cético: Haveria uma natureza humana universal? E de que critérios dispomos para definir “natureza humana”, diante da diversidade de culturas que aí se encontram? (MARCONDES, 2012, p. 423)

Marcondes chama a atenção para um fato intrigante: entre os estudiosos de Montaigne, poucos esquadrinharam as considerações do filósofo sobre as Américas. Estamos de acordo com o autor, e nos arriscamos a ir um pouco além: é mesmo possível que Montaigne tenha sido, em “Dos canibais”, o primeiro pensador a contrapor “costumes” (um atributo cultural) e “natureza humana universal”. Nesse ensaio, Montaigne (1984) desenvolve reflexões essenciais para a posteridade filosófica e humanística ao utilizar, de forma pioneira, a fala de um indígena com quem hipoteticamente teria se encontrado, para criticar os costumes europeus. Graças a essa inversão, o leitor europeu se dava conta de que o estranhamento causado pelo outro era proporcional ao estranhamento que neste ele produzia. O mal-estar dessa constatação, àquela altura, não poderia ser maior, pois, afinal, se a identidade é centrípeta, a alteridade é sempre centrífuga<sup>4</sup>.

Em análise do ensaio “Dos canibais”, Luiz Costa Lima (2003, p. 108) ressalta o ceticismo do filósofo francês no que se refere às divergências europeias sobre os tupinambás, como “[...] se Montaigne afirmasse: os autores respeitáveis discordam entre si e eu, do interior de minha biblioteca, anoto a instabilidade do que costumava se apresentar como unívoco”. Essa mesma instabilidade estaria presente em *Peregrinação*, de Mendes Pinto (1614), texto que “prenuncia o romance da colonização” (LIMA, 2003, p. 102), ao fazer uso de uma *persona* ficcional para criticar as práticas coloniais portuguesas na Ásia do século XVI. Para o teórico, a leitura dessa obra permite-nos compreender que a axiomática cristã lusitana, já nos princípios da colonização, “se mostrará tão contraditória que os conquistadores seguintes terão de justificar o Império ou o território a colonizar de outro modo, não mais teológico e sim biológico ou por uma variante do biológico: a disseminação de modos civilizados” (LIMA, 2003, p. 101).

<sup>4</sup> Baseamo-nos, neste trabalho, no conceito levinasiano de alteridade. Nesse sentido, “o outro é o que não pode ser contido, que conduz para além de todo contexto e do ser” (LÉVINAS, 2004, p. 15).

Ora, estamos de acordo com Costa Lima quanto à genialidade de Mendes Pinto e sua importância para a produção literária lusitana posterior. O grande problema é que, embora tenha sido escrito entre 1570 e 1578, *Peregrinação* seria publicado somente no século subsequente, posteriormente, pois, aos textos abordados em nosso estudo. O retardamento da publicação de Mendes Pinto, que vem ao prelo somente após a morte do autor, está, ainda segundo Costa Lima, muito possivelmente ligado ao teor crítico da obra, tendo em vista a rígida censura da época. Também devido às polêmicas que comportavam, os textos assinados por aventureiros estrangeiros que estiveram no Brasil só foram traduzidos para o português tardiamente, mais precisamente a partir do século XIX, pois, conforme atesta Sheila Hue (2008, p. 27), o desinteresse pela obra de Knivet, por exemplo, possivelmente se deve “[...] à imagem extremamente negativa que ele constrói dos portugueses de um modo geral e, mais especificamente, da família Correia de Sá, a dinastia que por tantos anos governou o Rio de Janeiro”.

Araripe Júnior foi o primeiro a traduzir as obras de Hans Staden (1892) e de Jean de Léry (1889<sup>5</sup>). A dificuldade em lidar com o texto, àquela época já arcaico, é assumida pelo tradutor, que, a respeito de *Viagem à terra do Brasil*, afirmou: “Além dos termos obsoletos e das transposições, o estilo irregular do autor dificulta a inteligência do texto, e exige acurada atenção e a repetição da leitura para combinar os períodos e perceber o sentido das orações” (ARARIPE, 1889, p. 111). Devido à constante dificuldade em acessar os manuscritos originais, quase todas as traduções dos textos coloniais dos séculos XVI e XVII, realizadas no século XIX, aliás, eram feitas a partir de fontes secundárias, o que afastava as versões brasileiras dos originais. Essa realidade só se modifica a partir do século XX, com os avanços historiográficos.

Inusitado, nesse sentido, é o caso de *As incríveis aventuras e os estranhos infortúnios de Anthony Knivet*, do nobre inglês cujo nome figura no título da obra. Publicado na Inglaterra em 1625, seria traduzido no Brasil em 1878, com base em uma edição holandesa. Somente em 1947 ganharia tradução integral a partir do inglês, feita por Guiomar de Carvalho Franco. O texto de Anthony Knivet, que esteve no Brasil entre 1591 e 1599, assume um tom mais literário e esteticamente refinado, quando comparado aos

---

<sup>5</sup> Esta, tradução parcial.

relatos antes aqui analisados de Jean de Léry e de Hans Staden. Algo que talvez se explique pela origem do inglês: na condição de nobre, distinguia-se da maioria dos outros aventureiros, homens pobres ou endividados que se lançavam ao mar para enriquecer.

Ao que tudo indica, portanto, Knivet uniu-se à frota de Thomas Cavendish movido pelo sabor da novidade, visto que o almirante já havia completado a circum-navegação e pretendia repetir o feito através do Estreito de Magalhães. Cavendish aporta, antes, no Brasil e saqueia a Vila de Santos, ato que o consagra como um dos maiores piratas de nossa história: unidas as Coroas ibéricas, os atos da Inglaterra contra o Brasil tornam-se legítimos, visto que James I era inimigo declarado da Espanha. Mas Cavendish não imaginava as nefastas consequências que o saque traria para si próprio, pois, ocupado com a ladroagem, demora muito para partir, chegando, enfim, ao estreito tarde demais. Malograda a segunda parte da missão do corsário, o erro representou uma baixa de aproximadamente duzentos homens, ou seja, praticamente toda a sua frota.

Ao que tudo indica, Anthony Knivet foi um dos poucos que sobreviveram à tragédia para contar a história, fazendo-o por meio de uma narrativa surpreendente, tanto pelo teor lusofóbico como pelo tom pessimista que adota, similar ao de seu conterrâneo Thomas Hobbes, autor da célebre frase “o homem é o lobo do homem”. No relato de Knivet, o indígena deixa de ser o pior dentre os selvagens, tornando-se, ao lado dos europeus, apenas uma espécie diferente de predador natural dos outros homens. Essa desilusão com o humanismo é anunciada desde o princípio da narrativa, quando Knivet, ainda no navio recém-saído da Inglaterra, vê um português que integrava a frota ser enforcado. Teria sido denunciado por dois marinheiros japoneses ao próprio Cavendish, sob a alegação de que pretendia conspirar contra ele. Knivet se aproxima de um desses japoneses com os quais pensa ter feito amizade, até perceber, a tempo, que eles tinham a intenção de o saquear: “De manhã entreguei-lhe todo o dinheiro e ele jurou que em menos de duas horas estaria de volta, todavia fiquei mais de cinco horas esperando [...]. Acabei recuperando por meus próprios meios o que era meu, mas a amizade acabou” (KNIVET, 2008, p. 46).

Não demoraria para que o narrador se decepcionasse igualmente com seus compatriotas ingleses – “nossos homens brigavam por comida como se fossem judeus e não cristãos” (KNIVET, 2008, p. 38) – e, posteriormente, com os indígenas brasileiros: “Quando me levaram a Martim de Sá, todos



aqueles canibais que tinham me jurado a maior amizade, transformaram-se em meus maiores e mais mortais inimigos e com grande alarido me ridicularizavam” (KNIVET, 2008, p. 88). Porém, ao longo de todo o texto fica claro que os portugueses são, na opinião dele, a escória da colônia. Isso porque, capturado, Anthony Knivet torna-se escravo da família Correia de Sá, então governante do Brasil.

Ao longo de nove anos, Knivet tentou por diversas vezes fugir do poderio dos seus senhores, vivendo, por vezes, entre os indígenas, por livre vontade: “[...] decidi colocar-me antes nas mãos da piedade bárbara dos selvagens do que da crueldade sanguinária dos portugueses cristãos” (KNIVET, 2008, p. 89). Sua estratégia de sobrevivência consistiu em tentar ocultar dos portugueses sua origem nobre e protestante, enquanto se apresentava aos indígenas como francês, inimigo dos “peros” (portugueses). Ele só conseguiu se livrar dos desmandos da família Correia de Sá quando esta embarcou para Lisboa, já destituída no Brasil de seus cargos públicos. Lá, Anthony Knivet teria contado com a ajuda de uma freira inglesa para retornar, após uma década, à Inglaterra.

A narrativa em questão, ainda pouco conhecida e estudada, é mais sóbria, quando comparada com os demais textos que analisamos. Totalmente distanciado do estilo medieval, *As incríveis aventuras e estranhos infortúnios de Anthony Knivet* não faz qualquer menção a monstros ou criaturas insólitas. Trata-se de obra muito mais descritiva dos costumes observados e fatos vividos, trazendo, por vezes, reflexões pessoais sobre o que observa, estilo que se assemelha ao que posteriormente constituiria a ficção, conforme demonstram os trechos supracitados. Acreditamos, aliás, que o que diz Costa Lima a respeito de *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, estende-se à literatura de viagem quinhentista e seiscentista como um todo:

A indagação da especificidade da experiência histórica portuguesa serve, pois para a melhor compreensão do que se passará nos séculos próximos seguintes. E isso tanto de um ponto de vista político, como da própria diferenciação discursiva, com a constituição das áreas historiográfica, antropológica e ficcional. (LIMA, 2003, p. 102)

Utilizando conceitos do próprio Costa Lima (1986) em outra obra sua, *Sociedade e discurso ficcional*, frisamos que o fictício não se confunde com o ficcional, isto é, a obra de arte, para ser literária, pressupõe a assunção de sua própria ficcionalidade. Assim, analisamos até aqui somente textos que atuavam sob a hermenêutica dominante, segundo a qual a verdade deveria pairar acima de tudo. Não são, portanto, obras de *literatura*, embora

eventualmente façamos uso desse termo de modo genérico, em referência a toda e qualquer produção escrita de uma época. Os relatos não se compunham a partir de qualquer preocupação estética e se pretendiam arautos da verdade, ainda que claramente comportassem elementos ficcionais.

Nesse sentido, os relatos quinhentistas e seiscentistas sobre a colonização se diferenciam dos relatos jesuíticos não por trazerem uma ruptura revolucionária na composição verbal, mas porque transferiram a autoridade de quem ditava a “verdade”, conferindo ao indivíduo o direito à palavra. Por outro lado, também se distinguem quanto à produção e ao público destinatário, visto que faziam uso de um meio de divulgação em larga escala: a imprensa. Alcançaram, graças a essa tecnologia, certa popularidade, servindo como inspiração para a literatura vindoura e, assim, representando uma breve pulsão contrária ao veto ficcional sustentado pela Igreja. Já os textos jesuíticos eram de tradição oral e se dirigiam à população local, de modo que obtiveram pouco alcance e influência na Europa. Para Ana Lúcia de Oliveira (2003, p. 74), a interdição jesuítica, nesse sentido, é clara:

[...] pode(-se) vislumbrar a íntima associação entre esta valorização das formas orais em detrimento da palavra escrita, no âmbito do pensamento teológico aqui enfocado, e a ausência de criação de condições de possibilidade para o surgimento de um espaço literário no século XVII ibérico.

Sem qualquer pretensão de dar por encerradas as discussões deste artigo, julgamos conveniente a realização de outros estudos abordando uma gama mais ampla de textos coloniais que extrapolem o recorte que fizemos. Esperamos, porém, que a breve análise aqui empreendida dê conta de derrubar uma interpretação ainda equivocada, segundo a qual os textos quinhentistas são unânimes em suas representações dos povos originários. Também não se sustenta a ideia simplista de que os textos franceses trazem uma visão “positiva” sobre os povos originários, em oposição à visão “negativa” promovida pelos relatos ibéricos. Conforme Daher (2002, p. 83):

A tese corrente de uma divisão no interior da “literatura” sobre o Brasil — de um lado, a visão do colonizador português que deprecia a imagem do índio e, de outro, a do viajante francês que o exalta — é, no entanto, de extrema simplicidade. Ela não pode dar conta das clivagens no interior das ideologias religiosas dos séculos XVI e XVII, nas quais se acham inseridas as visões de viajantes, colonizadores e missionários, e nem da lógica de formação e de circulação de um capital de informação sobre os índios brasileiros.

O que vemos, portanto, é que foi produzida uma certa variedade de interpretações sobre os nativos, que importaram mais aos europeus pelas definições etnocêntricas que geraram do que por qualquer definição do que viria a ser o outro. Afinal, se em Jean de Léry (1578) há mais uma oposição às ideias católicas do que uma defesa dos indígenas, também em Hans Staden (1557) e em Knivet (1625) assistimos à crítica aos costumes portugueses, servindo os nativos descritos como contraponto aos horrores lusitanos. Em suma, a “descoberta” dos povos originários produziu no homem ocidental uma crise que se desdobrava a partir das contradições insolúveis do projeto colonizador que empreendia. Ao se ver refletido no espelho que entregou nas mãos dos colonizados, o colonizador criou um mito, o do homem primitivo, para a ele se opor e, assim, salvar a sua própria alma.

## Referências

- ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Istoria de uma viagem feita á terra do Brazil por joão de leri traduzida em linguagem vernácula*. Editoração eletrônica de Ivanice Cássia Foschiera. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, nº52, v. 80, p. 111-372, Rio de Janeiro: 1889.
- BÍBLIA Sagrada. 41. ed. São Paulo: Paulinas, 1985.
- BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. Etnocentrismo e alteridade indígena: ambigüidades do discurso colonial em escritos de Vieira. *Filologia e Linguística Portuguesa*, São Paulo, n 9, p. 185-200, 2007.
- DAHER, Andréa. Do selvagem convertível. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 71-107, 2002.
- JOÃO III. *Regimento que levou Tomé de Souza governador do Brasil*, Almerim, AHU, códice 112, fls. 1-9. Lisboa: 1548.
- HANSEN, João Adolfo. *Manuel da Nóbrega*. Recife: Massangana, 2010.
- HUE, Sheila Moura. Introdução In: KNIVET, Anthony. *As incríveis aventuras e estranhos infortúnios de Anthony Knivet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- KNIVET, Anthony. *As incríveis aventuras e estranhos infortúnios de Anthony Knivet*. Tradução Sheila Moura Hue. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- LESTRINGANT, Frank. De Jean de Léry a Claude Lévi-Strauss: por uma arqueologia de Tristes trópicos. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 43, n. 2, p. 81-103, 2000.

LÉVINAS, Emmanuel. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Tradução Pergentino Stefano Pivatto. Petrópolis: Vozes, 2004.

LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Tradução Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Editora Biblioteca do Exército Brasileiro, 1961.

LIMA, Luiz Costa. *O redemunho do horror: as margens do Ocidente*. São Paulo: Planeta, 2003.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MARCONDES, Danilo. Montaigne, a descoberta do Novo Mundo e o ceticismo moderno. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 53, n. 126, p. 421-433, 2012.

MONTAIGNE, Michel de. “Dos canibais”. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

NÓBREGA, Manuel da. *Cartas do Brasil: cartas Jesuíticas*. São Paulo: Edusp, 1988.

OLIVEIRA, Ana Lúcia de. *Por quem os signos dobram: uma abordagem das letras jesuíticas*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou Da educação*. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1973.

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil*. Tradução Angel Bojadsen. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2019.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. Tradução Leila Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VIEIRA, Antônio. *Cartas Missionárias*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2013. t. 1. v. 2. (Coleção Obras completas Padre António Vieira).



## Modos de ver e de representar: o retrato feminino na poesia atribuída a Gregório de Matos

### *Ways of Seeing and Depicting: Female Portraiture in Poetry Attributed to Gregório de Matos*

Patrícia Bastos

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/Brasil  
patriciauerj79@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-0355-4888>

**Resumo:** Considerando o paralelo entre pintura e poesia, presente no pensamento grego e no século XVII, o objetivo deste artigo é analisar a constituição da imagem feminina produzida na obra atribuída a Gregório de Matos, a partir de poemas selecionados, observando a recepção e o público da poesia em questão. Atendendo a possíveis influências no que diz respeito às artes retórico-poéticas vigentes na sociedade luso-brasileira, será investigado o processo de descrição relacionado à *ekphrasis*, bem como o conceito horaciano de *ut pictura poesis*, princípio que estabelece uma relação entre linguagem e pintura. Apreendendo o retrato consolidado não apenas como um retrato plástico e/ou discursivo, mas também como uma construção social e cultural, pretende-se discutir questões presentes ainda nos dias de hoje.

**Palavras-chave:** Gregório de Matos; mulheres, corpo, retrato.

**Abstract:** Considering the parallel between painting and poetry existing in Greek thought and in the 17th century, this paper analyzes how the female image is produced in selected poems attributed to Gregório de Matos, observing their reception and intended audience. Given the possible influences regarding the rhetorical-poetic arts prevailing in Luso-Brazilian society, it will also investigate the description process related to *ekphrasis* and the Horacean concept *ut pictura poesis*, a principle that establishes a relation between language and painting. By understanding the consolidated portrait not only as a plastic and/or discursive portraiture but also as a social and cultural construction, the article seeks to discuss current issues.

**Keywords:** Gregório de Matos; women, body, portrait.

## 1 Introdução

Em relação à configuração das personagens femininas elaborada na obra atribuída ao poeta baiano Gregório de Matos, é possível identificar que sua poesia mostra faces distintas voltadas a dois tipos de mulheres: aquela que, na lírica, representa o amor petrarquista idealizado, a quem o autor dedica uma linguagem erudita e acadêmica, referindo-se, assim, a uma ideia de decência e modéstia constantemente relacionada a mulheres brancas; e aquela que traduz, no poema satírico, o amor físico, associado ao material e ao carnal, estabelecido através do uso de uma linguagem misógina/vulgar e normalmente relativo a mulheres negras e mestiças. Esse duplo movimento, que enaltece e menospreza o corpo, está presente não só na estrutura discursiva da poesia atribuída a Gregório, como, sobretudo, no discurso cristão motivado pela época. Sob esta perspectiva e a fim de produzir um estudo crítico no que concerne à interpretação consolidada, chamo a atenção para o fato de este artigo abordar não apenas um retrato plástico e/ou discursivo, mas também uma construção social e cultural. Não pretendo, com isso, reduzir a importância da contribuição das práticas retórico-poéticas já mencionadas, mas compreender que eram pautadas segundo o *ethos* de uma sociedade colonial. A partir daí, entendendo que a desigualdade também se encarna no corpo e na anatomia – e que no Brasil perdurou, e perdura, séculos depois, o teor racista, patriarcal, violento e autoritário –, proponho um olhar acerca das relações de poder codificadas na matéria poética aqui tratada.

## 2 Notas sobre a *ekphrasis*

Conforme João Adolfo Hansen (2006, p. 85), em seu artigo “Categorias epidíticas da *ekphrasis*”, nos exercícios de oratória escritos entre os séculos I e IV d.C., os *progymnasmata*, *ekphrasis* (de *phrazô*, “fazer entender”, e *ek*, “até o fim”) significa descrição ou exposição, estando relacionada “às técnicas de amplificação de tópicos narrativas, composição de etopeias e exercícios de qualificação de causas deliberativas, judiciais e epidíticas”.

Utilizada, portanto, em textos retóricos e poéticos desde a Antiguidade Clássica, sua finalidade é pôr a imagem descrita diante dos olhos por meio de estratégias que tornem a matéria verbal uma imagem intensamente vívida. Segundo Melina Rodolpho (2014, p. 96), para Hélio Teão, autor de

*progymnasmata* do século I d.C., a *ekphrasis* “é uma composição periegética que expõe em detalhe e apresenta diante dos olhos de maneira evidente o objeto”. Rodolpho (2014, p. 96) acrescenta ainda que há uma tipologia *ekphrasica* estabelecida por Teão, na qual estão incluídos personagens, ações, lugares, épocas/tempo e modo. No que diz respeito a lugares, épocas, modos ou personagens, “é preciso que haja em sua narração fontes de argumentos a partir da beleza, da utilidade e do prazer – contemplando as funções básicas da retórica (*mouere, docere, delectare*)” (RODOLPHO, 2014, p. 97).

Praticado como exercício de eloquência ou declamação por oradores e filósofos da “segunda sofística” do século II d.C., o termo também designa um gênero de discurso epidítico, ou demonstrativo, utilizado como recurso retórico para descrever caracteres, paixões, obras de arte, esculturas e pinturas. Conforme Rosane Mavignier Guedes (2014, p. 69), para Aristóteles, o gênero epidítico, assim como os outros gêneros, tem uma função bem delimitada: “ênfatizar, por meio de elogios ou censuras, o que é belo ou feio, justo ou injusto, ético ou antiético, ou qualquer outro ‘valor’”. Deste modo, o gênero era empregado pelo orador mediante sofisticação estilística para destacar as qualidades ou os defeitos “do que ou de quem lhe interessasse” (GUEDES, 2014, p. 69), ressaltando a habilidade do orador na medida em que o discurso epidítico era realizado com exuberância, como uma espécie de espetáculo público.

Considerando a importância da recepção em uma situação de comunicação, através da representação simulada, era criado o efeito provável, pois o orador reunia os valores reconhecidos pelo auditório, utilizando recursos retóricos para amplificar e valorizar o discurso, convencendo e comovendo os ouvintes. Sua inventividade era, assim, alimentada pelos *topoi*, isto é, os lugares-comuns da memória compartilhada (HANSEN, 2006, p. 86). Neste caso, a relação entre a coisa imaginada/interpretada pelo autor/orador e a forma como esse pensamento seria materializado visualmente através do discurso dependia diretamente de remeter ao público o que este poderia julgar como provável ou possível de ser verdadeiro. Logo, o verossímil (*eikos*), condição relativa à proximidade com a verdade, segundo Maria do Socorro F. Carvalho (2007, p. 47), era “o signo de confiabilidade” da relação entre a palavra e o pensamento que ela representava.

Como gênero de discurso epidítico, a *ekphrasis* é definida como “*antigraphai ten graphein*, contrafazer do pintado ou emulação verbal que

compete com a pintura, descrevendo quadros inexistentes com *enargeia*” (HANSEN, 2006, p. 86). O fato de ser, portanto, uma arte mimética conduz a uma investigação a fim de entender de que forma a técnica se relaciona com a orientação mimética proposta por Aristóteles. Nesse sentido, é interessante observar o que o filósofo, no cap. VIII da *Poética*, em que trata da verossimilhança da fábula, determina como a principal diferença entre o poeta e o historiador: “pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que **aconteceu**; é, sim, o de representar o que **poderia** acontecer” (ARISTÓTELES, 1966, p. 78, grifo nosso). Assim, a diferença do historiador para o poeta seria que o primeiro diz coisas que já sucederam, ao passo que o poeta fala sobre as que poderiam suceder, ou seja, o processo de composição seria a partir de opiniões que poderiam ser tomadas como verdadeiras. É possível ressaltar, então, uma nova orientação no que diz respeito à questão da imagem, possibilitando um novo olhar para as artes miméticas. Vejamos a seguinte passagem:

Se a tragédia é imitação de homens melhores que nós, importa seguir o exemplo dos bons retratistas, os quais ao reproduzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam. Assim também, imitando homens virulentos e fracos, ou com tais outros defeitos de caráter, devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são (ARISTÓTELES, 1966, p. 85).

No trecho acima, em que Aristóteles expõe a comparação da poesia com a pintura, identificamos que o poeta, assim como o pintor, deveria não apenas retratar, como acentuar as virtudes ou os defeitos, visíveis ou não, das personagens. Nota-se, neste caso, características de uma representação que não permanece subjugada à fidelidade ao modelo original, ressaltando-se assim a assimetria entre ele e Platão: pois, se no diálogo platônico o fato de as imagens pictóricas produzirem sempre traços de diferença em relação ao objeto original corresponde à inabilidade das artes miméticas – “Dás, assim, o nome de imitador ao que produz o que se acha três pontos afastado da natureza” (PLATÃO, 2000, p. 437) –, em Aristóteles elas deixam de obedecer ao critério de reprodução servil, conforme esclarece Ana Lúcia M. de Oliveira, em seu artigo “*Ut pictura poesis*: considerações acerca do paradigma pictural em Aristóteles” (2003, p.3). Afastada da divindade, da perfeição e da verdade primitiva, a arte deixa de constituir “imitação” do mundo externo, e passa a fornecer interpretações possíveis do real, representações do que *poderia ser*, assumindo a natureza de fábula.



Entendendo que a verossimilhança é uma relação de semelhança entre os discursos, a técnica relacionada à *ekphrasis* é produto da imagem inventada pela pintura, que é descrita de acordo com o *ethos* antigo, tornando o que é narrado semelhante àquilo que se considera habitual e, portanto, crível. Justamente por ser uma arte mimética, a *ekphrasis* considera os modelos retóricos prescritos como tendo por finalidade fazer com que o discurso produzido “mimetize em sua invenção e elocução os procedimentos miméticos considerados próprios da invenção e da elocução da pintura” (HANSEN, 2006, p. 91).

Devido a sua característica de conferir agudeza à imagem estabelecida através da exposição discursiva, a *ekphrasis* está relacionada a outros procedimentos retóricos, como a *enargeia* ou *evidentia*, figura de pensamento que confere vivacidade à imagem verbal constituída. A vivacidade e a clareza são dois elementos fundamentais, pois é através do recurso da *enargeia* que o discurso produzido pode quase ser visto, atribuindo vigor às imagens configuradas. Hermógenes define a técnica de forma semelhante, afirmando que ela é capaz de produzir enunciados que contêm *enargeia*, apresentando a coisa “quase como se o ouvido a visse em detalhe” (HANSEN, 2006, p. 85). É então através dessa “visão do ouvido” que a imagem é produzida e posta aos olhos, pois aquilo que se torna visível comove e convence com maior intensidade, operando em benefício da argumentação. No entanto, embora a *ekphrasis* possa ser estabelecida como um gênero de descrição, não se resume a ele, pois precisa, além de descrever detalhadamente o objeto, estar adaptada ao contexto no qual está inserida, bem como ao tema: “se a coisa é florida, o discurso o será também, se é seca, será do mesmo modo” (HANSEN, 2006, p. 91). A adequação de um discurso, de acordo com o que já foi visto, implica, desta maneira, a “verossimilhança de suas partes”, a “congruência entre coisas e palavras”, em que se observa a manutenção do vínculo verossímil como “o mais importante índice de aceitação dos enunciados (*endoxa*), a ponte confiável de adequação” (CARVALHO, 2007, p. 50). Aristóteles (ARISTÓTELES, 2012, p. 191) afirma ainda que:

O estilo apropriado torna o assunto convincente, pois por paralogismo, o espírito do ouvinte é levado a pensar que aquele que está falando diz a verdade. Com efeito, neste tipo de circunstâncias, os ouvintes ficam num determinado estado emocional que pensam que as coisas são assim, mesmo que não sejam como o orador diz; e o ouvinte compartilha sempre as mesmas emoções que o orador [...].

Estando a matéria da *ekphrasis* associada à apresentação ou exposição da presença de algo ausente – isto é, aquilo que é criado a partir do que interpreta o autor/orador do discurso acerca da pintura/obra de arte –, reitero que o autor deveria aplicar lugares-comuns epidícticos da invenção, assim como palavras adequadas da elocução, já conhecidas pelo destinatário.

Sobre a função da *enargeia* – vocábulo grego referente à clareza, nitidez, vivacidade e percepção (visão) clara – e sua capacidade de conferir vigor/intensidade às imagens produzidas através do discurso, Rodolpho (2014, p. 102) esclarece que seu efeito pode ser alcançado a partir de inúmeros tropos ou figuras,

tais como a metáfora, o símile, a hipérbole, a prosopopeia, a alegoria, entre outros. Os processos adotados para se obter a *enargeia* ou evidência são essencialmente amplificativos, pois contribuem para a exposição perspicua do assunto, além de ser mais eficiente na comoção. A *enargeia* é capaz de comover o público, caso contrário a visualização do discurso não ocorreria, uma vez que ela depende de certa atividade anímica operada no indivíduo.

Nesse sentido, o efeito que a *enargeia* produz reivindica mecanismos amplificadores associados à *ekphrasis* e à descrição. Assim, tais procedimentos relativos à amplificação seriam os responsáveis não só pela comoção e pelo deleite, como também por reforçarem a credibilidade, permitindo ilustrar o discurso verbal (RODOLPHO, 2014, p. 102).

### 3 Quando a poesia é alma

O fato de a *ekphrasis* não estar restrita à exposição ou descrição de seres ou objetos inanimados, podendo, desta maneira, também consistir em um mecanismo descritivo detalhado de pessoas, ela nos interessa especialmente neste artigo, já que um dos objetivos deste texto é refletir acerca de sua possível influência no que diz respeito à constituição do retrato feminino elaborado na obra atribuída a Gregório de Matos (2013, v. 4, p. 17):

Debuxo singular, bela pintura,  
A donde a arte hoje imita a natureza,  
A quem emprestou cores e beleza,  
A quem infundiu alma e formosura.

Esfera breve, aonde por ventura  
O amor, com assombro, e com fineza  
Reduz incompreensível gentileza,  
E em pouca sombra, muita luz apura

Que encanto é este tal, que equivocada  
Deixa toda atenção mais advertida  
Nessa cópia à beleza consagrada?

Pois ou bem sem engano, ou bem fingida  
No rigor da verdade estás pintada  
No rigor da aparência estás com vida.

O soneto anterior foi escolhido para compor esta análise por ilustrar, logo em um primeiro momento, a relação entre o dispositivo discursivo e a pintura, já que “debuxo” significa ato ou efeito de debuxar, delinear, desenhar, representar idealmente ou figurar na imaginação. Além disso, o procedimento de emulação da personagem é definido em outros instantes da composição, como no verso em que a persona lírica afirma estar diante da cópia “à beleza consagrada”. Identifica-se também outro verso bastante simbólico, referente ao jogo de muita luz e pouca sombra, que pode remeter tanto a uma técnica relacionada à pintura, como evidenciar uma dicotomia entre extremos.

De todo modo, a imagem de uma mulher retratada através de um processo pictórico fica clara. Também é interessante observar que o poema revela uma sistematização na forma como os eventos são expostos: a persona lírica apresenta a imagem da Dama como um desenho que não é um desenho qualquer, e sim um “debuxo singular”. Na sequência, o retrato edificado é desenvolvido a partir das qualidades não só físicas da personagem, como também subjetivas. E, por fim, a persona lírica encerra o poema com a constatação de que se trata de um retrato concluído: “no rigor da verdade estás pintada/ no rigor da aparência estás com vida”. A sistematização, desse modo, ocorre na própria ação de descrever a imagem feminina, figurando o quadro em questão. A consideração é importante para observar uma das maneiras pelas quais a *ekphrasis* opera junto à *enargeia* no soneto visto, pois, de acordo com Rodolpho (2014, p. 96), Teão propõe que haja uma linearidade nas ações executadas através da descrição:

tal como no caso da guerra em que se examinam primeiramente as circunstâncias anteriores ao evento (a organização das tropas, os gastos, os temores, a devastação do país), em seguida os fatos da guerra (ferimentos, mortes, duelos) e, por fim, as consequências (a conquista e a escravidão de uns e a vitória de outros). Com esse princípio, prioriza-se certa unidade textual em um elemento que frequentemente representa digressão, assim, o caráter digressivo funciona como mecanismo para intensificar a imagem do que se apresenta [...].

Há ainda outras informações relevantes, como a sonoridade marcada do poema e o léxico decoroso escolhido para a constituição da imagem feminina, encontrado nos pares “pintura e formosura”, “natureza e beleza”, “fineza e gentileza”. E, é claro, o amor, que também compõe a imagem produzida – “o amor com assombro” –, temática cara ao gênero, aparecendo durante o século XVII em poemas laudatórios, triunfos de guerra e presente “gravemente nas descrições dos efeitos sobre a pessoa amada”, sendo, portanto, “lugar de elocução mais evidente dos afetos, pensamentos, ações e caracteres, matéria por excelência da amplificação do gênero lírico” (CARVALHO, 2007, p. 197).

Nesse sentido, os elementos vistos sugerem a continuidade de um modelo anterior a Gregório de Matos. Sobre isso, vale lembrar duas coisas; a primeira é referente ao que vem sendo discutido: a *ekphrasis* não é um procedimento meramente descritivo, pois, para além da descrição, é necessário que haja adequação ao discurso, ao tema, ao contexto em que está inserida. No caso da lírica, convém ressaltar que, diferentemente da sátira, que era destinada a um público supostamente iletrado, ela se codifica com os padrões letrados da época. Segundo João Adolfo Hansen (1989, p. 235), ela propõe “a invenção como exercício ou imitação de gêneros e formas da poesia anterior e contemporânea, como composição que junta analiticamente partes de outras obras”, o que justifica aqui o discurso decoroso, belo e agradável direcionado ao leitor. Assim, o discurso *ekphrasico* está devidamente ajustado ao contexto no qual está sendo executado.

O segundo ponto que merece ser lembrado refere-se à imitação do modelo prescrito. A esse respeito, destaco que o desenvolvimento da poesia brasileira está diretamente relacionado ao fato de a poética colonial ter tido início a partir da imitação de modelos peninsulares. Acerca do assunto, é relevante reconsiderar questões como autoria, originalidade, novidade,

estética e plágio, temas recorrentes quando se fala sobre a obra atribuída a Gregório de Matos, porém referentes a categorias não existentes na sociedade luso-brasileira seiscentista. Conforme Hansen (1989, p. 16), a poesia barroca do século XVII é um estilo, uma linguagem construída através de “lugares-comuns retórico-poéticos”, ou seja, uma linguagem configurada por meio de convenções de produção e da recepção. O conceito de imitação implica, desta maneira, “na emulação do modo de fazer de outros autores [...]”; ao fim, é o estilo que se imita” (CARVALHO, 2007, p. 172).

Vejam os poemas a seguir:

Vês esse Sol de luzes coroadas,  
Em pérolas a Aurora convertida;  
Vês a Lua, de estrelas guarnecida;  
Vês o Céu, de Planetas adornado?

O Céu deixemos; vês naquele prado  
A Rosa com razão desvanecida?  
A açucena por alva presumida?  
O Cravo por galã lisonjeado?

Deixa o prado: vem cá, minha adorada,  
Vês de esse mar a esfera cristalina  
Em sucessivo aljôfar desatada?

Parece aos olhos ser de prata fina?  
Vês tudo isto bem? Pois tudo é nada  
À vista do teu rosto, Catarina.  
(MATOS, 2013, v. 4, p. 383)

Podemos inicialmente notar que, por meio do procedimento de visualização da matéria verbal, o poeta apresenta ao leitor/espectador uma sequência de imagens produzidas mentalmente a partir de operações metafóricas, como a “lua de estrelas guarnecida”, “o céu de planetas adornado” e do mar “a esfera cristalina”. Observamos igualmente que as representações imagéticas mobilizadas no discurso remetem à visualização não apenas das características físicas da personagem, mas também de sentimentos de veneração relacionados a ela, representada através do louvor: o sol, a lua, o céu... Tudo é nada à vista do rosto de Catarina. Quanto a isso, é importante ressaltar que, estando a descrição integrada à narração como

técnica amplificadora até a segunda metade do século XVIII, louvar seria um dos modos de dilatar os exemplos da narração, relacionando-se diretamente com o caráter descritivo da *ekphrasis*, pois convém não esquecer que, enquanto gênero epidítico, a técnica amplifica os exemplos a fim de enaltecer qualidades, por meio de elogios, ou defeitos, ou de vitupérios (GUEDES, 2014, p. 71). Sob essa perspectiva, Rodolpho (2014, p. 109) reitera:

O elogio ou vitupério compõem, logicamente, o inventário do gênero demonstrativo, cuja função principal é deleitar. Os retratos constituem exemplo desse gênero e servem bem aos propósitos da monografia em que se narra um único acontecimento e se apresenta as personagens envolvidas de modo pormenorizado para justificar o papel desempenhado por cada uma delas na ação.

No caso do soneto acima, o procedimento de enaltecer as qualidades da personagem é tão intenso que constrói a imagem de uma mulher quase inalcançável, tamanha sua perfeição. Deste modo, a descrição está relacionada à visão idealizada da mulher, que, a partir da influência de Petrarca e do neoplatonismo, é vista pelo prisma de um sentimento não correspondido – ela é um ser superior, uma realização quase divina encarnada no mundo terreno –, representando o amor que não almeja a realização carnal, configurado, portanto, na esfera do sublime.

Identificamos ainda que é possível alcançar o sentido do poema a partir da figuração do rosto daquela a quem pertencem os olhos, sendo relevante avaliar que, na lírica amorosa de Gregório de Matos, normalmente elaborada em torno de mulheres brancas e nobres, o retrato edificado denota elementos que compõem a face, ou seja, a parte superior do corpo feminino. Atentos a essa perspectiva, é viável pensar no modelo prosopográfico proposto por Geoffroi de Vinsauf, no início do século XIII (HANSEN, 2006, p. 95). A técnica prevê a composição do retrato feminino a partir de um eixo vertical imaginário, que vai da cabeça aos pés, como se o olho do ouvinte/leitor fosse guiado através das partes do corpo, detalhando cada instante corporal (HANSEN, 2006, p. 95), o que remete ao *ut pictura poesis*, formulado por Horácio na *Arte Poética*, assunto que abordarei mais adiante.

Ressaltando a função do decoro, que, conforme Adma Muhana (2002, p. 121), deve ser entendido como “filho” do juízo, “regra de conveniência e observações dos costumes que assim na pintura como na poesia se considera a pessoa, o tempo, o lugar etc.”, chamo a atenção para

a importância de apreender que o retrato concentrado na parte superior do corpo da personagem também remete à necessidade de manter o corpo coberto, respeitando os valores e a noção de pudor estabelecidos.

Pensando nessa afirmativa, destaco que o modelo consolidado atende não apenas à lógica discursiva do período, como às convenções sociais/culturais da época. De acordo com Emanuel Araújo (1993, p. 191), a reclusão das mulheres, a quem o costume da colônia reduzia aos exercícios domésticos no interior da casa, causava estranheza até mesmo a estrangeiros. Em um relatório holandês de 1638, teve-se o cuidado de relatar que, no Brasil, os homens eram muito ciosos em relação às suas esposas: “as trazem sempre fechadas” (ARAÚJO, 1993, p. 191). Sobre o assunto, Gilberto Freyre (2003, p. 222), em *Casa Grande e Senzala*, adiciona que, durante o século XVIII, em uma viagem ao Brasil, uma inglesa achou degradante a condição das mulheres, “ignorantes e beatas”. E ainda um viajante, que, de passagem por Salvador, não deixou de registrar que ali as mulheres eram de dar pena, pois jamais viam ninguém, saindo apenas aos domingos, no raiar do dia, para ir à Igreja (ARAÚJO, 1993, p. 192). Na missa, iam vestidas de preto, cheias de “saias de baixo e com um véu ou mantilha por cima do rosto; só deixando de fora os olhos [...]” (FREYRE, 2003, p. 223).

Acrescento ainda que, conforme David Le Breton (2007, p. 70), em *A sociologia do corpo*, o rosto é, de todas as partes do corpo humano, aquela onde se encontram os valores mais elevados, sendo, por isso, o lugar corporal mais valorizado. Jean-Jacques Courtine (2016) reitera que ele é produto das paixões que resultam do temperamento, ilustrando os seus traços e moldando suas formas. Por exemplo, os cabelos que o cercam ou os pelos que nele crescem serão volumosos se o temperamento do corpo for quente, serão ralos se o temperamento for frio, lisos se for úmido. O autor também afirma:

há ainda outros modos de representação do rosto: o desenvolvimento da arte do retrato é testemunha também de que a figuração do corpo se descola lentamente do contexto sagrado, de que a fisionomia adquire precisão e naturalidade, que o corpo se individualiza com maior nitidez e expressão. (COURTINE, 2016, p. 48)

Ao mesmo tempo, Courtine (2016, p. 53) apresenta uma concepção comum à época: o rosto é a metáfora da alma, sua condensação e seu atalho. Dessa maneira, ele é a parte principal da cabeça, que por sua vez é a parte

nobre do corpo, aquela que mais mantém marcas da divindade. Tais reflexões nos ajudam a enxergar possibilidades para o relevante valor do rosto e das imagens produzidas e concentradas na parte superior do corpo, não só para a lírica amorosa de Gregório de Matos, no que diz respeito ao âmbito das letras seiscentistas, como também para as pinturas relacionadas à época e a períodos próximos.

No poema anterior, notamos ainda imagens construídas através da associação com elementos da natureza, como metais preciosos: “parece aos olhos ser de prata fina”. No que diz respeito a esse processo de solidificação do retrato, João Adolfo Hansen (1989, p. 55) esclarece que, alegoria da beleza, a pedraria maneirista é extremamente convencional, “a lembrar mil e outras composições líricas do período que lançam mão de metáforas petrificadas dispostas simetricamente”. No trecho abaixo, enxergamos com clareza essa sensível composição mineral:

[...]

Essa enchente gentil de prata fina,  
Que de rubi por conchas se dilata  
Faz troca tão diversa, e peregrina

Que no objeto, que mostra, e que retrata  
Mesclando a cor purpúrea, e cristalina,  
Não sei, quando é rubi, ou quando é prata.  
(MATOS, 2013, v. 4, p. 89)

Considerando os sonetos vistos, ressalto que, no retrato prescrito por Vinsauf, as partes deveriam ser figuradas por palavras de efeitos visualizantes, como nomes de pedras preciosas (HANSEN, 2006, p. 96) – “essa enchente gentil de pedra fina” / “que de rubi por conchas se dilata” –, e através da cor branca e do brilho luminoso: “vês esse Sol de luzes coroad”, já que os efeitos de luz tornariam a proporção epidítica das formas evidente, bela e decorosa. O modelo referido também deveria ser aplicado pelo pintor, detalhando as partes do corpo da personagem e cobrindo-as com roupas magníficas e joias (HANSEN, 2006, p. 96).

Antes de encerrar esta abordagem, incluo nesta análise mais um soneto atribuído a Gregório de Matos:



Ardor em coração firme nascido!  
Pranto por belos olhos derramado!  
Incêndio em mares de água disfarçado!  
Rio de neve em fogo convertido!

Tu, que em peito abrasas escondido,  
Tu, que em um rosto corres desatado,  
Quando fogo em cristais aprisionado,  
Quando cristal em chamas derretido.

Se és fogo, como passas brandamente?  
Se és neve, como queimas com porfia?  
Mas ai! Que andou Amor em ti prudente.

Pois para temperar a tirania  
Como quis, que aqui fosse neve ardente,  
Permitiu, parecesse a chama fria.  
(MATOS, 2013, v. 4, p. 85).

As antíteses observadas anteriormente, que constroem a travessia metafórica pelo corpo, nos fazem compreender que as formas do poético, postas em questão, relacionam um certo tipo de léxico com uma determinada representação. Aqui ressalto mais uma vez a relação da descrição com o discurso amplificador, que detalha para expor diante dos olhos, reunindo e apresentando aos olhos o que demonstra. A esse respeito, importa destacar que, para Aristóteles (2012, p. 204), “pôr diante dos olhos” significa “aquilo que representa uma ação”, e, para uma ação ser representada no discurso, ela precisa estar associada a metáforas que imprimam movimento à imagem, como é o caso de “pranto por belos olhos derramado”, “incêndio em mares de água disfarçados”, “rio de neve em fogo convertido”, “tu, que em um rosto corres desatado”. Desse modo, a *ekphrasis* aqui é realizada a partir de uma sequência de ações dispostas visualmente. Ainda de acordo com João Adolfo Hansen (1989, p. 237), a operação metafórica de aproximação e combinação de conceitos prevê a antítese silogística, “cujos termos opostos são as duas espécies metafóricas de conceitos extremos em busca de um gênero comum que os integre, produzindo a maravilha”, como, por exemplo: “incêndio” misturado e oposto à “neve ardente”, “fogo brando” e “chama fria”.

Em muitos aspectos, tal processo de representação revela-se oposto ao retrato configurado através da sátira licenciosa. Para uma melhor compreensão do assunto, somo a esta análise o conceito horaciano *ut pictura poesis*, outra possível referência na consolidação do retrato produzido.

#### 4 Notas sobre o *ut pictura poesis*

Embora o paralelo entre pintura e as artes discursivas tenha sido expressivo no pensamento grego, é por meio de Horácio, poeta latino, que a técnica *ut pictura poesis* é consagrada. Retomando o que na época já representava um lugar-comum, Horácio é o primeiro a reconhecer o impacto das sensações visuais, apresentando questões “quanto à diagramação da distância e da percepção adequadas do público do discurso no interior do próprio discurso” (OLIVEIRA, 2001, p. 1).

Com a finalidade de ilustrar os critérios do decoro poético fundamentais para agradar ao leitor crítico, Horácio desenvolveu três comparações: em relação à distância adequada (perto/longe), à luz (obscuridade/claridade) e em relação ao número (uma/diversas vezes).

Na primeira comparação, o poema longo estaria associado à pintura produzida para ser vista de longe, considerando que ambos exigem um passo atrás para distingui-los com clareza. Já os poemas curtos poderiam ser mais elaborados, “ao passo que a grande épica exige distância para aparecer como um todo, ao invés de proximidade para ressaltar seus detalhes [...]” (OLIVEIRA, 2001, p. 2).

Como mostra Hansen (2018, p. 38), ainda em relação à distância, longe/perto, Emanuele Tesauro, no *Tratado do juízo* (1625), em que aplica a técnica aqui estudada, através de uma analogia direta com a pintura, esclarece que há duas formas de pintar ensinadas: a primeira seria com traços fortes, grossos e coloridos, que, vistos de perto, pareceriam um emaranhado de rascunhos, mas que, se vistos à distância adequada, ganhariam força, expressão e vida; a segunda, por sua vez, seria o contrário, uma pintura criada mediante minúcias e traços delicados, que só poderiam ser compreendidos de perto, pois de longe perderiam completamente seu efeito. Com isso, o que Tesauro procura demonstrar é que o mesmo ocorre na oratória, havendo aquela que é direcionada aos intelectos de vista aguda e aquela que é adequada ao intelecto do povo, que vê fraco e vê de longe.

Sobre a segunda comparação da *Arte Poética*, o primeiro tipo de pintura é favorável a um cenário mais escuro, porque seus refinamentos seriam ultrapassados pelo brilho do sol, à medida que o outro, desconsiderando os detalhes, obedece ao engenho do crítico ou juiz, podendo ser visto durante a claridade. Por fim, o terceiro par de oposições é utilizado para diferenciar o discurso oral do discurso escrito. Sob esse ponto de vista, podemos pensar no público ouvinte responsável pela recepção do discurso realizado.

Segundo Adolfo Hansen (1989, p. 251), em termos do *ut pictura poesis*, “a poesia barroca costuma tratar o que está perto observando-o à distância, vê repetidas vezes o que pede uma só, obscurece programaticamente o que é claro e vice-versa”. O autor afirma ainda que o que Horácio propõe na comparação expressa através da partícula *ut*, que significa “como”, é reconhecer os mecanismos retóricos que organizam, por meio da imagem, os resultados de estilo da pintura e da poesia, e não afirmar uma igualdade ou identidade entre a matéria plástica e a discursiva (HANSEN, 2014, p. 111).

Desse modo, a sátira e os poemas cômicos, lidos sob uma ótica romântica, que despreze o regimental retórico, ficam parecendo esboços soltos e grosseiros. Entretanto, lidos como manuscritos do século XVII – o que eles são –, devem ser compreendidos como um processo no qual foi aplicado pelo autor o preceito horaciano do *ut pictura poesis*, reciclado pela *forma mentis* contrarreformada.

## 5 Quando a poesia é carne

A respeito da exposição anterior, resalto que a sátira barroca do século XVII preserva os três critérios horacianos do *ut pictura poesis*, sobretudo a comparação clareza/obscuridade. Apresentando-se na maioria dos casos como uma forma de rascunho rápido dos tipos atacados, caricatura em que a deformação presente precisa ser lida ou ouvida apenas uma vez, pois sua concepção caricatural é sintética (não necessitando, portanto, de um olhar ou exame mais atento), ela se comunica imediatamente com o público (HANSEN, 1989, p. 251):

Vã de aparelho  
Vã de painel,  
Venha um pincel  
Retratarei a Chica  
E seu besbelho.

É pois o caso  
Que a arte obriga  
Que pinte a espiga  
Da urtiga primeiro  
E logo o vaso.

[...]

Nariz de preta  
 De cócoras posto,  
 Que pelo rosto  
 Anda sempre buscando  
 onde se meta.  
 Boca sacada  
 Com tal largura  
 Que a dentadura  
 Passeia por ali desencalmada

[...]

Nesse poema, intitulado *Anatomia* (MATOS, 2013, p. 330), chamo a atenção para o que, em um primeiro momento, o próprio título nos mostra: a importância do corpo para a compreensão não só da solidificação da imagem construída, como também para apreender mecanismos de poder presentes na sociedade em questão, já que a produção satírica atribuída a Gregório de Matos é, na grande maioria dos casos, voltada para mulheres negras e mestiças. Conforme pode ser visto, a ideia do retrato produzido fica evidente. No entanto, diferentemente do que observamos na imagem constituída na lírica amorosa, aqui a personagem é representada não por meio de um léxico rebuscado ou de um mecanismo de amplificação do discurso realizado a partir do louvor, mas sim através de um processo grotesco e caricatural.

Por ser um gênero misto, a sátira pode variar sua forma; a sátira é híbrida, podendo mesclar diversos elementos, inclusive elementos baixos, como é o caso da palavra “vaso” e da palavra “besbelho”, ambas remetendo ao registro das partes baixas do corpo feminino. Nesse caso, ressalto mais uma vez ser importante observar a clara oposição estabelecida em relação à configuração do modelo anterior, pois, nas configurações satíricas, através do eixo vertical imaginário, dividido em sete partes, já discutido preliminarmente, são admitidas imagens baixas, deformadas e misturadas, com o que se produz o *monstro*. Segundo Hansen (2013, p. 414), a técnica está relacionada ao *ut pictura poesis* da *Arte poética* de Horácio, “pela exageração e deformação das coisas que preenchem as partes e pela mistura delas”, através da qual produz-se uma indistinção pictórica. É o caso de estarmos atentos ao fato de que as únicas informações que temos acerca do rosto da personagem são imagens deformadas, em que o “nariz de preta, de cócoras posto” “anda sempre buscando onde se meta”. Desdobrando o paralelo entre as artes tão caro a esta abordagem, é como se o poeta-pintor fizesse um esboço grosseiro

da figura criticada, usando um carvão ou uma brocha, no qual não há minúcias ou conceituações elaboradas, movimento, portanto, antagônico ao que pôde ser observado na representação elaborada na lírica amorosa, em que a imagem é centralizada no rosto e nas partes superiores do corpo da personagem, por meio de um mecanismo minucioso e decoroso.

Desse modo, o procedimento descritivo é estabelecido através de um olhar que percorre o corpo retratado de baixo para cima – “é, pois, o caso que a arte obriga, que pinte a espiga da urtiga primeiro e logo depois o vaso” –, edificando assim uma caricatura (monstruosa) de Chica, mulher e negra:

Puta canalha,  
Torpe e mal feita,  
A quem se ajeita  
Uma estátua de trapo  
Cheia de palha

[...]

Vamos ao sundo  
De tão mal jeito,  
Que é largo, e estreito  
Do rosto estreito e largo  
Do profundo

[...]

(MATOS, 2013, v. 3, p. 330)

Destaco que a palavra “sundo” significa ânus, o que, somado à estrofe anterior, “puta canalha [...]”, revela a construção violenta do corpo feminino, violado e exposto por uma obscenidade evidente. A esse respeito, importa enfatizar que a sátira utiliza a linguagem obscena para criar imagens deformadas e grotescas, nas quais “a obscenidade sexual de estilo sórdido é adequada para descrever partes do corpo e ações indecentes dos tipos viciosos” (HANSEN, 2013, p. 418). Convém, deste modo, observar que o processo descritivo aqui estabelecido leva às últimas consequências o detalhamento do corpo.

De acordo com o que vem sendo abordado e sabendo que a *ekphrasis* está relacionada a outros procedimentos retóricos a fim de conduzir à

amplificação das imagens, observa-se na produção satírica atribuída ao poeta baiano uma forte presença da etopeia. O termo, segundo o dicionário *Aulete*, significa “pintura ou descrição dos costumes e das paixões humanas. Figura de pensamento que pinta os costumes, o caráter, as paixões de uma personagem” (AULETE, 1968, p. 1647). Rodolpho (2014, p. 99), reiterando que a etopeia e a prosopopeia são conceitos relacionados a métodos descritivos prescritos nos *progymnasmata* e convencionados entre as modalidades da *ekphrasis*, ressalta que a etopeia serve aos propósitos do gênero epidítico, uma vez que, para que haja um elogio ou vitupério, seja preciso enumerar as qualidades ou os defeitos do indivíduo. Nesse sentido, a autora chama a atenção para o fato de a etopeia estar relacionada diretamente ao **aspecto moral** da personagem, “e não somente à sua descrição física como o que é proposto na prosopografia”. É o que podemos apreender a partir da expressão “puta canalha”, já que, inserido nessa sociedade patriarcal, em que a Igreja determinava que as relações sexuais deveriam servir ao matrimônio e à procriação, o termo “puta” remete sempre à mulher com a qual se mantinha um relacionamento *contrario sensu*. Assim, mulheres afrodescendentes, frente à imagem de sexualização e erotização produzida sobre os seus corpos, seriam sempre vistas como *putas* a partir da mentalidade do homem branco e da elite, estabelecendo com isso uma divisão referente à conjugalidade, relacionada às mulheres brancas, e a imoralidade, às mulheres negras. Destaco ainda que a palavra “puta” é recorrente na sátira licenciosa atribuída ao poeta, conforme podemos atestar no seguinte poema:

ANATOMIA HORROROSA QUE FAZ DE UMA NEGRA  
CHAMADA MARIA VIEGAS:

Dize-me, Maria Viegas  
qual é a causa que te move,  
a queres, que te prove  
todo homem a quem te entregas?  
jamais a ninguém te negas  
tendo um vaso vaganau  
e sobretudo tão mau  
que afirma toda a pessoa,  
que o fornicou já, que enjoa,  
por feder a bacalhau.

[...]

Não terás vergonha, **puta**,  
de com tão ruim pentelho,  
sobre seres vaso velho,  
tomes a capa de enxuta?  
és **puta** tão dissoluta,  
que diz o moço enjoado,  
que já ficou ensinado,  
e nunca mais te veria,  
porque sempre d'água fria  
há medo o gato escaldado.

[...]

(MATOS, 2013, v. 3, p. 247-251 – grifo nosso)

O segundo poema utilizado como exemplo, também direcionado a uma mulher negra e com a palavra “anatomia” em evidência, mostra a técnica do eixo vertical imaginário sendo utilizada com ainda mais precisão, em que o centro do retrato passa exclusivamente pelos membros inferiores do corpo feminino. Novamente há a presença da palavra “vaso” relacionada com a genitália da personagem. Neste caso, a *enargeia* é produzida a partir de metáforas de comparação, pois esta não funciona sem um exercício imaginativo, “que presentifica, de certa maneira, o objeto” (RODOLPHO, 2014, p. 95), o que também pode ser observado na expressão “feder a bacalhau” – igualmente associada à genitália feminina e lamentavelmente utilizada até hoje –, intensificando a depreciação da personagem retratada.

Quanto à palavra “vaso”, vista nos dois poemas analisados, vale ressaltar, de acordo com Jean-Louis Flandrin, que o termo remete também à ideia aristotélica da mulher enquanto receptáculo, já que, para Aristóteles, ela desempenha no processo de geração a mesma função que executa durante o ato sexual: seu sangue menstrual é uma substância passiva, enquanto o esperma masculino é um princípio ativo (1988, p. 81)

No que diz respeito à exposição feita das margens do corpo, também podemos estabelecer uma relação com o que Courtine (2009, p. 500) assegura sobre o fato de a bestialidade relacionar-se essencialmente com a periferia corporal, em que o centro se conserva humano, embora sobre ele seja aplicada “uma declinação bestial: acréscimos, supressões e deformações

bestializadas”. Devemos, portanto, considerar, no que diz respeito às deformações corporais, que, durante a permanência do sistema escravista no Brasil, era comum equiparar o corpo dos cativos ao corpo das bestas e dos animais. Sobre o assunto, Nei Lopes (2011, p. 60) reitera que a criação de estereótipos sobre o negro no Brasil sempre esteve relacionada à animalidade, feiura, mau cheiro, preguiça e selvageria. Traços desse processo podem ser compreendidos na medida em que a sátira licenciosa do poeta, conforme já visto, constrói uma imagem deformada do corpo negro feminino, através de metáforas, analogias e imagens caricatas. Um olhar mais atento revela, neste caso, que o retrato feito nos poemas anteriormente citados evidencia que a malformação da personagem se dá tanto na crueza bizarra com que Gregório de Matos descreve as partes do seu corpo quanto na forma como desfigura o seu caráter, ressaltando novamente a importância da etopeia neste tipo de configuração, já que a desqualificação moral e estética produzida no discurso revela a lógica misógina e racial concentrada no estereótipo construído acerca dessas mulheres no imaginário coletivo da época.

Desse modo, o que pode ser inferido até aqui é que, assim como na lírica amorosa constituída pelo poeta, Gregório de Matos produz o retrato satírico valendo-se da técnica do *ut pictura poesis*, intensificando e detalhando a imagem das personagens através de procedimentos retóricos e descritivos relacionados à *ekphrasis*. No caso da sátira, notamos que o processo de descrever minuciosamente o corpo é diferente, já que representa não o rosto ou elementos que componham a face, e sim partes inferiores da anatomia feminina, retratadas não através da exaltação de suas qualidades ou virtudes, mas através do desprezo, da maledicência e dos excessos. Ambas as técnicas dialogam entre si não apenas por tratarem da íntima relação entre pintura e poesia, mas também por serem determinadas pela recepção do público em questão, bem como pelo olho do juízo, o que significa estarem pautadas pelos valores da época, já que o sentido do que é virtuoso ou vicioso, belo ou feio, bom ou mau varia de acordo com os costumes de um determinado grupo social. Dessa forma, ocorre que devemos atentar para o fato de que “o olho só vê o que historicamente pode ver” (HANSEN, 1989, p. 147).

Conforme Breton (2007), é no interior do corpo que as possibilidades sociais e culturais se desenvolvem. Dessa forma, convém não esquecer que, diante deste cenário de embriaguez anatômica, em que a imagem do corpo é tão importante e difundida, o que os olhos do corpo dessa sociedade irão



enxergar está subjugado a uma anatomia moral que deveria ser elaborada a partir dos padrões estabelecidos na época.

Concluo, portanto, esta abordagem, ressaltando que devemos pensar, sobretudo, no retrato social que é construído acerca dessas mulheres em questão, não esquecendo em qualquer hipótese a sociedade em que elas, o público e o “filtro” do decoro estão inseridos. Desse modo, o retrato consolidado personifica não só a tradição do modelo que emula, como o *ethos* das personagens: “A pintura descobre nuas e retrata despidas as pessoas vis e humildes para mostrar a arte, mas cobre os nobres com propriedade de vestidos, segundo sua arte e seu decoro” (MUHANA, 2002, p 112).

As considerações feitas são importantes para que possamos questionar os valores aqui discutidos, na medida em que muitos permanecem ainda presentes nos dias de hoje. Se questões como o racismo, o patrimonialismo ou a misoginia não eram relevantes na sociedade abordada neste estudo, certamente são questões caras para nós e para o nosso o tempo. Por este motivo, continuo investindo esforços para que a pesquisa e o estudo realizado acerca da literatura que se convencionou chamar barroca sirvam como um importante caminho não somente para a apreensão das práticas retórico-poéticas e suas valorosas contribuições para a literatura brasileira, como para o entendimento aprofundado relativo a tradições sociais e culturais que ainda hoje nos atravessam. Tal exercício deve ser realizado não apenas para manter viva a memória, mas para, através dela, sermos capazes de conhecer traços fundamentais da formação de nossa organização social, buscando novas respostas e soluções para as demandas sociais e culturais contemporâneas.

## Referências

ARAÚJO, Emanuel. *O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndice de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Prefácio e introdução Manuel Alexandre Jr. Tradução e notas Manuel Alexandre Jr., Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. (Coleção Obras Completas de Aristóteles).

AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta, 1968.

BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2007.

CARVALHO, Maria Socorro Fernandes. *Poesia de agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas: Edusp, 2007.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo inumano. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (Org.). *História do corpo: da Renascença às Luzes*. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 487-502.

COURTINE, Jean-Jacques. *História do rosto: exprimir e calar as emoções (do século 16 ao começo do século 19)*. Petrópolis: Vozes, 2016.

FLANDRIN, Jean-Louis. *O sexo e o Ocidente*. Tradução: Jean Progin. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2003.

GUEDES, Rosane Mavignier. Gênero epidítico: ferramenta da argumentação jurídica. *TradRev*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 69-77, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3MGTQkn>. Acesso em: 5 out. 2021.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP*, São Paulo, n. 71, p. 85-105, 2006. Disponível em: <https://bit.ly/3MGMuxg>. Acesso em: 2 out. 2021.

HANSEN, João Adolfo. Sobre “O Juízo”, panegírico de Emanuele Tesouro. *Rétor*, Buenos Aires, n. 8, p. 30-57, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3MRuHDC>. Acesso em: 5 out. 2021.

HANSEN, João Adolfo. *Para que todos entendais: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra: Letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. v. 5. (Gregório de Matos: poemas atribuídos – Códice Asensio-Cunha).

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HANSEN, João Adolfo. Autoria, obra e público na poesia colonial luso-brasileira atribuída a Gregório de Matos. *Ellipsis*, Nova Brunswick, n. 12, p. 91-117, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/38HnOWI>. Acesso em: 8 out. 2021.

LOPES, Nei. *Dicionário literário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

MATOS, Gregório de. *Gregório de Matos: poemas atribuídos – Códice Asensio-Cunha*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. 5 v.

MUHANA, Adma. *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia*. Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida. Tradução do Latim de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: EDUSP, 2002.

OLIVEIRA, Ana Lúcia Machado de. Ut pictura poesis: do ato de batismo à fortuna do nome. In: TEXTO APRESENTADO NA SEMANA DE LETRAS NEOLATINAS, 4., 2001, Rio de Janeiro. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001. p. 10-14.

OLIVEIRA, Ana Lúcia Machado de. Ut pictura poesis: considerações acerca do paradigma pictural em Aristóteles. *Revista Philologus*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 26, p. 164-172, 2003. Disponível em: <https://bit.ly/3yRkiUs> Acesso em: 17 out. 2021.

PLATÃO. *A república: sobre a justiça – gênero político*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Coordenação de Benedito Nunes. 3. ed. rev. Belém: Ed. Universitária da UFPA, 2000.

RODOLPHO, Melina. Êcfrase e evidência. *Letras Clássicas*, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 94-113, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3G8ftfy>. Acesso em: 12 out. 2021.



## O último soneto de Manoel Botelho de Oliveira (ca. 1706)

### *The Last Sonnet by Manoel Botelho de Oliveira (ca. 1706)*

Enrique Rodrigues-Moura

Otto-Friedrich-Universität Bamberg (Uni Bamberg), Bamberg/Alemanha

enrique.rodrigues-moura@uni-bamberg.de

<http://orcid.org/0000-0002-7204-0197>

**Resumo:** Este artigo apresenta um soneto pouco conhecido de Manoel Botelho de Oliveira (Salvador da Bahia, 1636-1711), escrito em louvor ao folheto *Patrocínio empenhado pelos clamores de um preso*, de autoria de Félix de Azevedo da Cunha e impresso em Lisboa em 1706. Portanto, além da comédia em castelhano *Hay amigo para amigo* (Coimbra, 1663) e do livro de versos políglotas *Música do Parnaso* (Lisboa, 1705), que também inclui duas comédias em castelhano, este soneto é o terceiro texto de Botelho de Oliveira que chegou a ser impresso em vida. Edita-se e comenta-se este soneto, a partir de dados históricos e por meio de uma interpretação filológica, na linha da crítica textual. Os dados históricos conhecidos e o estudo filológico do poema permitem afirmar que Botelho de Oliveira passou os últimos anos da sua vida desfrutando da sua condição de homem da governança da Cidade de Salvador da Bahia, enquanto se preocupava por deixar um legado literário para a posteridade.

**Palavras-chave:** Manoel Botelho de Oliveira; literatura brasileira do Período Colonial; Salvador da Bahia.

**Abstract:** This paper discusses an obscure sonnet by Manoel Botelho de Oliveira (Salvador da Bahia, 1636-1711), written in praise of the 1706 pamphlet *Patrocínio empenhado pelos clamores de um preso*, by Félix de Azevedo da Cunha. Besides the Spanish comedy *Hay amigo para amigo* (Coimbra, 1663) and the book of polyglot verses *Música do Parnaso* (Lisbon, 1705), which also includes two Spanish comedies, this sonnet is the third text by Botelho de Oliveira to be printed during the author's lifetime. Based on historical data and following a philological interpretation in line with textual criticism, this sonnet is edited and commented. The known historical data and philological study of the poem allow us to state that Botelho de Oliveira spent the last years of his life enjoying his condition as a man of governance of the city of Salvador da Bahia, while worrying about leaving a literary legacy for posterity.

**Keywords:** Manoel Botelho de Oliveira; Colonial Brazilian Literature; Salvador da Bahia.

No romper do século XVIII, Manoel Botelho de Oliveira andava muito ocupado com seus papéis. Entre a cidade de Salvador da Bahia e seus engenhos de açúcar do Recôncavo baiano, dedicava sua atenção a inúmeros poemas escritos no decorrer da sua vida, voltava à suas comédias em castelhano e culminava umas traduções engenhosas de versículos escolhidos da *Vulgata*. Durante esses anos, dedicou seus afazeres literários em escrever, reescrever, mandar transcrever e reorganizar todos os papéis acumulados ao longo da vida, e ainda teve tempo de exercer suas funções de “homem da governança” na Câmara de Salvador da Bahia, em representação dos senhores de engenho e lavradores de canas, chegando, inclusive, a ser eleito para exercer as funções de vereador durante todo o ano de 1710.<sup>1</sup> Nesse primeiro decênio dos setecentos, mandou vários códices manuscritos para serem impressos em Lisboa, cidade onde residia o seu primogênito, Estêvão de Brito Freire;<sup>2</sup> porém, teve desigual sorte com os resultados. Se, por um lado, saboreou a alegria de ver em letras de molde o ambicioso livro *Música do Parnaso* (1705), outros textos ficaram no prelo, quase prontos para a sua impressão.<sup>3</sup> Preocupou-se, também, em adquirir honrarias sociais, como o almejado Hábito da Ordem de Cristo, mas sem êxito, embora até tenha solicitado segundas diligências. As inquirições feitas por duas vezes pela Mesa de Consciência e Ordens de Lisboa determinaram que Botelho de Oliveira era “infamado” de cristão novo por parte materna, tornando-o inábil para receber o Hábito da Ordem de Cristo.<sup>4</sup> Entre papéis acumulados

---

<sup>1</sup> Para as atividades de Botelho de Oliveira no Senado da Cidade de Salvador da Bahia, cf. as *Atas da Câmara* (ATAS..., 1950a, 1950b, 1984) e as *Cartas do Senado* (CARTAS..., 1962, 1973).

<sup>2</sup> Consulte-se a Mercê de D. Joao V a Estêvão de Brito Freire, de 26 de janeiro de 1743. Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, Lisboa, Chancelaria Régia de D. João V, livro 138, fl. 314 (cf. também RODRIGUES-MOURA, 2017, p. 123).

<sup>3</sup> Sobre a importância desse livro para as letras da América Portuguesa, cf. Muhana (2005), Rodrigues-Moura (2001, 2005, 2009, 2011, 2021a) e Teixeira (2005).

<sup>4</sup> Consultem-se as Provanças de Manoel Botelho de Oliveira para ingressar na Ordem de Cristo, 15 de junho de 1705. Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, Lisboa, Habilitações à Ordem de Cristo, letra M, maço 39, n. 92 (parcialmente sem numeração). As novas diligências solicitadas por Botelho de Oliveira e assinadas a 26 de outubro de 1706 conservam-se no mesmo conjunto de papéis. Felizmente para Botelho de Oliveira e para a sua família, graças a uma mercê real de D. João V, pôde passar o direito a ingressar na Ordem de Cristo a dois de seus filhos: Estêvão de Brito Freire e Francisco Félix Botelho de Brito (cf. RODRIGUES-MOURA, 2008).

ao longo da vida e assuntos da governança, Manoel Botelho de Oliveira viria a falecer a cinco de janeiro de 1711, na cidade de Salvador da Bahia.<sup>5</sup>

Esmiucemos os dados históricos conhecidos para traçar as linhas mestras desses derradeiros anos tão férteis da vida de Manoel Botelho de Oliveira. Nesse breve resumo, culminaremos com o último soneto de Botelho de Oliveira, escrito em louvor à breve obra métrica *Patrocínio empenhado pelos clamores de um preso*, de autoria de Félix de Azevedo da Cunha. O soneto publicou-se à página 18, das 19 de que consta esse folheto, impresso na oficina de Valentim da Costa Deslandes, em Lisboa, em 1706. Trata-se de uns versos já citados por Rubens Borba de Moraes (1969), na sua sempre consultada *Bibliografia Brasileira do Período Colonial* (cf. também ALMEIDA, 2010), mas que até hoje pouca atenção receberam por parte da crítica.<sup>6</sup> E não deixam de ser interessantes esses catorze versos, se não pelo seu valor poético intrínseco, com certeza, sim, como prova da estreita relação existente entre as letras e as atividades públicas dos homens que andavam na governança da cidade de Salvador da Bahia. Como se sabe, compor versos vinha a ser uma atividade conformadora da identidade dos “nobres da terra” do Estado do Brasil, como também o era para os nobres e/ou funcionários de diferentes categorias que atuavam nas cortes de Lisboa ou de Madrid (cf. DADSON, 2019; MARÍN CEPEDA, 2015; MARÍN PINA, 2020; MARÍN PINA 2021; MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, 2010).

Vamos aos pormenores, tanto históricos como filológicos. Depois da sua volta de Coimbra, com o título de Formatura em Cânones, fato que deve ter acontecido por volta da segunda metade de 1665, ou algo mais tarde, Botelho de Oliveira integrou-se bem entre o grupo dos homens que decidiam os destinos de Salvador da Bahia e seu Recôncavo.<sup>7</sup> Seu segundo

---

<sup>5</sup> Essa precisa data de falecimento foi fornecida por Diogo Barbosa Machado na sua sempre citada *Biblioteca Lusitana* (MACHADO, 1741-1759; RODRIGUES-MOURA, 2017). Lembre-se que seu irmão, o historiador e jurista Inácio Barbosa Machado, exerceu o cargo de juiz de fora na Cidade de Salvador da Bahia, por alguns anos, de 1720 em diante.

<sup>6</sup> Este soneto foi republicado pela primeira vez por Heitor Martins, no artigo “Félix de Azevedo: primeiro crítico literário brasileiro”, de 1971, e reimpresso na recopilação de seus artigos (MARTINS, 1983, p. 13-14). Também aparece publicado em textos de Rodrigues-Moura (2009, p. 33) e Zuccaro (2019, p. 40). Zuccaro interessa-se, neste poema, pelo estudo da descrição, em relação com outros poemas impressos de Botelho de Oliveira.

<sup>7</sup> Depois da Jornada dos Vassalos, as pessoas e homens da governança de Salvador da Bahia perceberam que o Recôncavo baiano ocupava um lugar privilegiado nas redes globais da Monarquia Hispânica e, após a Restauração, mantiveram essa consciência de orgulhosa “cabeça do Brasil” nas dinâmicas comerciais e militares, tanto com o Reino como com os outros territórios portugueses da América, África e Ásia (cf. RODRIGUES-MOURA, 2020, p. 388-389, 395-396; VICENTE MARTÍN, 2020).

casamento, com Felipa de Brito Freire, que pertencia a uma importante e abastada família local, ampliou ainda mais a sua rede familiar e clientelar, que, a dizer verdade, já seu pai começara a estabelecer quando decidira ficar em Salvador da Bahia, para onde tinha vindo como soldado voluntário na famosa Jornada dos Vassalos, de 1625, que recuperara militarmente a praça do domínio neerlandês (cf. RODRIGUES-MOURA, 2008). Botelho de Oliveira chegou a possuir dois engenhos de açúcar: o primeiro, situado ao pé do rio Traripe, e, o segundo, nas margens do rio Jacumirim, ambos afluentes do rio Subaé e situados perto da vila de São Francisco da Barra do Sergipe do Conde, hoje em dia, São Francisco do Conde, no Recôncavo baiano (cf. RODRIGUES-MOURA, 2017, p. 119, 124-125). No entanto, era muito provável que residisse a maior parte do tempo na capital, pois era em Salvador da Bahia que podia tratar sem demora dos assuntos da governança: exerceu por longos anos a profissão de advogado da Casa da Relação,<sup>8</sup> foi nomeado Capitão Mor dos distritos de Papagaio, Rio do Peixe e Gamelaria da freguesia de Jacobina pelo governador D. João de Lencastre em junho de 1702<sup>9</sup> e, finalmente, foi eleito duas vezes vereador do Senado da Câmara, em 1684 e em 1710.<sup>10</sup> E é muito provável que o seu terceiro

---

<sup>8</sup> Assim consta na mercê que lhe outorgou D. Pedro II a 31 de outubro de 1697: “Dom P.º por graça de Deos Rey de Portugal e dos Algarves etc. faço saber aos que esta minha carta de padrão virem q. tendo resp.<sup>to</sup> aos serviços de Manoel Botelho de Oliveira filho de Antonio Alvares Botelho e natural da cidade da Bahia de todos os sanctos obrados de m.<sup>toz</sup> annoz a esta p.<sup>te</sup> na ocupação de advogado da Caza da Relação da mesma cidade defendendo varias cauzas dos contratadores dos dizimoz Reaes pescaria das baleaz e direitoz dos vinhoz de q. rezultou aum.<sup>to</sup> a fazenda Real [...]” Mercê de D. Pedro II de 80 rs. de tença a Manoel Botelho de Oliveira, de 31 de outubro de 1697. Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, Lisboa, Chancelaria Régia de D. Pedro II, livro 24, fl. 113v.

<sup>9</sup> Carta Patente de D. João de Lencastre a Manoel Botelho de Oliveira, Salvador, 4 de junho de 1702. Salvador da Bahia, Arquivo Público do Estado da Bahia, Colonial, Patentes 1696-1703, Livro 335, fl. 341r, 341v e 342r. Segundo Clóvis Moura, citando Borges de Barros, Botelho de Oliveira teria agido com determinação e violência contra os quilombos: “Em todo o interior do Nordeste e na Bahia em particular os quilombos proliferavam: em Papagaio, Tucano, Rio do Peixe, Gameleira e Jacobina, segundo aquele historiador [Borges de Barros], os negros se organizaram em quilombos, sendo destruídos pelas forças de Manuel Botelho de Oliveira” (MOURA, 1981, p. 107). A tradição manuscrita grafa “Gamelleira” ou “Gamellaria”, indistintamente.

<sup>10</sup> Sobre as atividades de Botelho de Oliveira no Senado da Câmara da Cidade de Salvador da Bahia, cf. as já citadas *Atas da Câmara* (ATAS..., 1950a, 1950b, 1984) e as *Cartas do Senado* (CARTAS..., 1962, 1973).

filho varão tenha nascido na capital, pois foi lá que, a 21 de março de 1696, fora batizado, na paróquia de Conceição da Praia, com o nome de Manoel.<sup>11</sup>

Na viragem do século XVII para o XVIII, Botelho de Oliveira já ultrapassava os sessenta anos, e deve ter pensado que seria um bom momento para pôr as coisas em ordem. O fim dos seus dias não poderia estar longe. Ao mesmo tempo, o labor da pastoral contrarreformista munia-se das artes plásticas, do teatro, da parenética e de inúmeras publicações para que a memória da morte se mantivesse sempre presente em diversos momentos e âmbitos da vida (uma “pedagogia traumatizante”, em definição precisa de Delumeau, 1983, p. 638). De modo especial, os sermões incidiam na atualização da morte e animavam a uma meditação sobre o final da vida, incentivavam a rejeição dos bens mundanos e alentavam a uma preparação moralmente virtuosa para o próximo e inevitável fim da existência terrenal (*memento mori; contemptus mundi; vita venturi saeculi; disciplina christiana*) (cf. BLANCO TREJO; LOREDO NARCIANDI, 2016; DELUMEAU, 1983; GONZÁLEZ LOPO, 2005; MARTÍNEZ GIL, 2000; PALOMO, 1997; PÉCORA, 1994; RODRIGUES, 2008; SALIDO LÓPEZ, 2015).

Assim, Botelho de Oliveira, já com uma idade provecta para os patamares da época, deve ter considerado que era necessário reunir os papéis escritos no decorrer da sua vida, alguns marcadamente religiosos – quem sabe se uma parte significativa desses versos religiosos não foi escrita, basicamente, na derradeira curva da vida?<sup>12</sup> –, e ainda teve tempo para cuidar de assuntos de honra e pecúlio, pois solicitou com afinco o Hábito da Ordem de Cristo (cf. RODRIGUES-MOURA, 2008). Como podemos ler no seu soneto em forma de diálogo, que forma parte do manuscrito *Lyra*

---

<sup>11</sup> Cf. Livro de Batizados 1696-1709, Paróquia de Conceição da Praia (Salvador), Estante 02, caixa 08, f. 1v. Universidade Católica de Salvador (UCSAL), Laboratório de Conservação e Restauração Reitor Eugênio de Andrade Veiga (Arquivo da Cúria Metropolitana) (RODRIGUES-MOURA, 2017, p. 123).

<sup>12</sup> A maioria dos poemas religiosos não possuem indícios temporais, nem no corpo do texto nem nos títulos, que permitam avançar uma data de composição. Alguns devem ter sido escritos para eventos sociopolíticos da vida pública da cidade de Salvador da Bahia, tais como procissões, festas religiosas etc (sobre a Ação de Graças pela Restauração da Capitania de Pernambuco contra os Holandeses, cf. SILVA, 2009). Interessa notar que em estudo sociológico dirigido por Ricardo García Cárcel, o domínio da matéria religiosa no total da produção literária do denominado *Siglo de Oro* espanhol é significativo, alcançando cotas de pelo menos 50% dos escritos conservados (GARCÍA CÁRCCEL, 2008, p. 333).



*Sacra*, códice datado a 12 de setembro de 1703, a sua ponderação da vida humana mantinha uma clara coerência contrarreformista:<sup>13</sup>

Ponderação da vida humana Soneto CXV

Homem que queres?	vida regalada:
vida que solicitas?	larga <e>idade:
<e>idade que procuras?	liberdade:
liberdade que logras?	prenda amada:
prenda que conta fazes?	conta errada:
conta que somas já?	pouca verdade:
verdade que descobres?	a vaidade:
vaidade que pertendes?	tudo e nada:
tudo que ganhos dá?	perda notória:
perda que vem a ser?	de Deus eterno:
Deus que vida nos presta?	transitória:
transitória que aspira?	ao Céu superno:
Céu que nos oferece?	a eterna glória:
glória que nos evita?	triste inferno.

(OLIVEYRA, 1703, p. 62v)

<sup>13</sup> Transcrevo o soneto (ABBAABBA CDC DCD) a partir da cópia conservada na Biblioteca Pública de Évora (CXIV / 1 – 4). Modernizo a ortografia, mas assinalo a emenda presente no próprio texto: a mão responsável primeiro escreveu “idade” (duas vezes), para, logo a seguir, corrigir por “idade” (emenda de elocução) (cf. RODRIGUES-MOURA, 2019, 2021b). O manuscrito de Lisboa (Biblioteca Nacional de Portugal, COD. 1295 / 9) transcreve sempre “idade”, sem mudanças significativas do ponto de vista do conteúdo (a pontuação, as abreviaturas e a escolha de “y” por “i” em “triste” são as únicas diferenças assinaláveis entre esses dois manuscritos, o de Évora e o de Lisboa). É muito provável que essas emendas do manuscrito conservado em Évora sejam autorizadas por Botelho de Oliveira, pois, mais adiante (f. 93v), há dois versos que foram rasurados e não constam no manuscrito de Lisboa. Para uma transcrição paleográfica do soneto, cf. Oliveira (1971, p. 74) (ed. de Heitor Martins); para uma edição mais recente, cf. Oliveira (2005, p. 322) (ed. de Adma Muhana).

Em forma de diálogo, logo, demonstrando certa habilidade métrica – há outros exemplos na obra de Botelho de Oliveira<sup>14</sup> –, o soneto tem uma clara mensagem: o objetivo do ser humano seria vencer os enganos do mundo, desenganar-se dos prazeres terrenos para alcançar, pelo exercício da virtude, um bem superior: “a eterna glória” (v. 13). É nesse mesmo sentido que o poeta Francisco de Quevedo (2007, p. 15), ao se dirigir ao leitor, no seu prólogo a *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo* (1627), afirma que os *Sueños y discursos* trazem “grande proveito espiritual para todos, pois neles se encontrarão desenganos e avisos do que acontece neste mundo e há de acontecer no outro”.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> A modo de exemplo, e sem querer ser exaustivo, interessa salientar os seguintes sonetos: “A um grande sujeito invejado e aplaudido” (OLIVEYRA, 1705, p. 44), “A Santa Maria Madalena aos pés de Cristo” (OLIVEIRA, 1971, p. 65) e um soneto incluído na comédia *Hay amigo para amigo* (vv. 821-834) (OLIVEYRA, 1705, p. 253). Todos podem ser lidos tanto de esquerda à direita (o esperável), como de forma vertical, em duas ou três colunas, e sempre de cima para baixo. Trata-se de exercícios versificadores que Botelho de Oliveira cultuou com certo interesse, tanto em português como em castelhano, e teve a preocupação de incluí-los nos seus textos definitivos: *Música do Parnaso* e *Lyra Sacra* (cf. GOMES, 1985).

<sup>15</sup> Original: “*gran provecho espiritual para todos, pues en ellos hallarán desengaños y avisos de lo que pasa en este mundo y ha de pasar en el otro*”. Um motivo clássico para mostrar a discordância entre o que captam os sentidos e a crua realidade era a descrição da visão de um remo submerso na água, que se mostra curvo. Na comédia *Mañana será otro día* (1636), de Calderón de la Barca, a personagem D. Beatriz afirma: “Nada a nuestra vista ha sido / más claro que el agua bella, / siendo así que dentro della / la claridad ha mentido. / Muchos ejemplos ha habido, / baste un remo: el más igual / de corvo nos da señal / como en su esfera se bañe. / ¿Qué habrá que no nos engañe / si nos engaña un cristal?” (“*Nada à nossa vista foi / mais claro do que a bela água, / sendo assim que dentro dela / a claridade mentiu. / Houve muitos os exemplos, / baste um remo: o mais igual / de curvo dá-nos um sinal / como na sua esfera se banhe. / Que haverá que não nos engane / se um cristal nos engana?*”) (CALDERÓN DE LA BARCA, 1653, p. 281). Nessa mesma linha, Botelho de Oliveira também se serviu das mesmas agudezas, na sua comédia *Hay amigo para amigo*, para assinalar a inconstância amorosa ou o engano que reina no mundo: “*Mírase un astro en el cielo, / y da de pequeño indicios; / mírase un ave en el aire, / y muestra un color lucido; / mírase un objeto lejos, / y entonces negro se ha visto; / mírase un remo en el agua, / y parece quebradizo; / no siendo el astro pequeño, / no siendo el color preciso, / no siendo el objeto negro, / no siendo el remo partido*” (“*Olha-se para um astro no céu, / e dá mostras de ser pequeno; / olha-se uma ave no ar, / e mostra uma cor lúcida; / olha-se um objeto distante, / e então preto se afigura; / olha-se um remo na água, / e parece quebradiço; / não sendo o astro pequeno, / não sendo a cor nítida, / não sendo o objeto preto, / não sendo o remo partido*”) (OLIVEYRA, 1705, p. 276). Tanto nessas citações, como nas que seguem, moderniza-se a ortografia e a pontuação. Traduções de E. Rodrigues-Moura.

O debate entre a verdadeira realidade e as aparências foi uma constante no século XVII. Assim, o encontro com a verdade é o objetivo máximo do desengano, como saída do engano, fusão com o esclarecimento: defrontar-se com a verdade para superar o véu das infundadas ilusões. A consciência de que os sentidos enganam a percepção humana do mundo exterior foi tema tratado na literatura da época, repetidamente. Como afirma Gracián (1990, p. 717) na terceira parte do *El Criticón* (1657): “Valeu-lhe este aviso, e até desengano, que importa muito ter bom entendimento para abraçar a verdade”.<sup>16</sup>

Semelhantes temas são tratados em outros sonetos incluídos no livro *Lyra Sacra* (sonetos CIX a CXXIV) (OLIVEIRA, 1971, p. 71-79), nos quais, por um lado, se apresenta um julgamento negativo sobre os prazeres mundanos – “passos da vaidade”, “vida transitória” (soneto CXI, vv. 3 e 9); “ouves neste silêncio os desenganos” (soneto CXIII, v. 14) – e, por outro, insta-se a uma vida virtuosa, segundo os modelos próprios da Contrarreforma: “[...] com segura confiança, / me livro do Demônio, carnee mundo, / na fê, na caridade, na esperança” (soneto CXVIII, vv. 12-14).

Nesses primeiros anos do século XVIII, passaram pelas suas mãos os poemas que escrevera em Coimbra, quando lá estivera como estudante. Por exemplo, o romance “À fonte das lágrimas, que está na cidade de Coimbra”, com os seguintes versos: “Esta das lágrimas fonte / na douta Coimbra está” (vv. 49-50); ou ainda o romance “Pintura de uma dama namorada de um letrado”, no qual se brinca, literariamente, com as denominações coloquiais de importantes livros presentes nas aulas conimbricenses: por exemplo, e como simples amostra, “Feliciano” (v. 8, alusão a Francesco Feliciano, autor do *Libro di Arithmetica & Geometria speculativa & practicale*, Venecia: Francesco Bindoni & Mapheo Pasini, 1550), “Júlio Claro” (v. 17, autor de

<sup>16</sup> Original: “Valióle este aviso, y aun desengaño, que importa mucho tener buen entendimiento para abrazar la verdad”. O livro de Gracián foi publicado em três partes, que apareceram nos anos de 1651, 1653 e 1657. A já citada comédia *Mañana será otro día* é clara a respeito da impotência dos sentidos, especialmente os da visão e da audição, perante a confusão que causam os enganos e desenganos do mundo: “Pues no así desconfiéis; / que hay desengaños que son / engaños y puede ser / que el desengaño os engañe; / que aun aquello que se ve, / quanto más lo que se oye, / nos suele mentir tal vez” (“Pois não assim desconfiéis; / que há desenganos que são / enganos e pode ser / que o desengano vos engane; / que até aquilo que se vê, / e mais ainda o que se ouve, / nos costuma mentir por vezes”) (CALDERÓN DE LA BARCA, 1653, p. 280-281).

*Opera omnia cum summariis et indice locupletissimo*, Genevae: sumptibus Samuelis Chouët, 1666), “Fermosino” (v. 23, Nicolás Rodríguez Hermosino, autor de várias obras publicadas no século XVII e, posteriormente, reunidas na *Opera omnia canonica, civilia, et criminalia*, 14 tomos, Köln, 1741), “Graciano” (v. 24, possível referência ao chamado *Decreto de Graciano ou Concordia discordantium canonum*, síntese da normativa canônica dos primeiros séculos do cristianismo, de 1140-50, aprox., mas muitas vezes reeditado) etc.

Durante esses anos passados em Coimbra, o êxito da Restauração portuguesa era ainda algo incerto. Lembre-se que, embora o início público da Restauração tenha tido lugar no dia primeiro de dezembro de 1640, só o Tratado de Paz entre Portugal e a Espanha, assinado entre janeiro e fevereiro de 1668, viria a consolidar a independência portuguesa. Botelho de Oliveira vivera em Portugal entre 1657 e 1665, embutido com a capa preta de estudante conimbricense, logo, pôde presenciar, no Reino, os efeitos da batalha da Linha de Elvas (1659), o casamento entre D. Catarina de Bragança e o rei Carlos II da Inglaterra (1661), a batalha do Ameixal (1663) e também a batalha de Castelo Rodrigo (1664) e, principalmente, a fundamental vitória de Montes Claros (1665). No começo do século XVIII, deve ter mantido certa lembrança de todos esses eventos já antigos, pois fez questão de que no livro *Música do Parnaso* constassem alguns poemas laudatórios a diferentes heróis militares desses feitos de armas, por exemplo, o soneto em italiano “A D. Francisco de Sousa, Capitão da Guarda de Sua Majestade, no tempo em que o chamou para a corte” (OLIVEYRA, 1705, p. 219), ou as oitavas reais intituladas “Panegírico ao Excelentíssimo Senhor Marquês de Marialva, Conde de Cantanhede, no tempo que governava as Armas de Portugal” (OLIVEYRA, 1705, p. 91-100) etc.<sup>17</sup> E ainda voltou a reler e corrigir aqui ou ali uma peça de teatro intitulada *Hay amigo para amigo* (título original: *Ay amigo para amigo*), que publicara anonimamente e em castelhano, em Coimbra, no ano de 1663. Assim, onde se lia “*Dar las cuestas será justo*

<sup>17</sup> Estes romances – “À fonte das lágrimas, que está na cidade de Coimbra” e “Pintura de uma dama namorada de um letrado” – encontram-se no livro *Música do Parnaso* (OLIVEYRA, 1705, p. 144-147). Outras denominações coloquiais de livros acadêmicos presentes neste último romance são as seguintes: “Parladoro” (v. 27), “Rosentário” (v. 28), “Mascardo” (v. 29), “Lambertino” (v. 29), “Tomásio” (v. 33), “Nata” (v. 33), “Leotardo” (v. 37), etc. (cf. RODRIGUES-MOURA, 2011).

/ [...] *Será justo dar las cuestras*” (v. 297-298) (OLIVEIRA, 1663, p. 6), passou a se ler “*Volverle espaldas es justo. / [...] Justo es que espaldas le vuelva*” (OLIVEYRA, 1705, p. 245), e se eliminou o evidente lusismo: “cuestras” emendou-se por “espaldas” (cf. RODRIGUES-MOURA, 2005). Muitos mais exemplos do livro *Música do Parnaso* poderiam ser expostos aqui. Botelho de Oliveira reuniu para essa publicação inúmeros poemas escritos no decorrer de uma vida inteira e estes foram polidos em não poucas ocasiões, como uma leitura filológica, hoje, permite perceber.<sup>18</sup>

O livro *Música do Parnaso* saiu com licenças do Santo Ofício, assinadas a 19 de julho e a 14 de outubro de 1703, sendo que a licença do Paço de Lisboa foi assinada a 20 de outubro de 1703. O livro foi impresso no decorrer do ano de 1704, pois a 27 de fevereiro de 1705 taxou-se em “trezentos & cinquenta réis” (OLIVEYRA, 1705, p. IX). Quer dizer, o livro *Música do Parnaso* já era uma realidade no começo de março de 1705, e podia correr. Nos dias de hoje, existem uns catorze exemplares desse livro, distribuídos entre Portugal, o Brasil e a Inglaterra. De acordo com as datas das licenças, e tendo em consideração, por um lado, que não existia imprensa no Brasil, e, por outro, que não há dados de uma viagem de Botelho de Oliveira ao Reino no começo do século XVIII, podemos deduzir que ele deve ter enviado para Lisboa o manuscrito já pronto para a sua impressão no fim de 1702, ou, mais tardar, no começo de 1703.<sup>19</sup> No Reino estava o seu filho, Estêvão de Brito Freire, garrido doutor em Cânones pela Universidade de

<sup>18</sup> Poder-se-ia pensar que o poema latino *Colloquium elegiacum. Tagi et Mondæ* (“Colóquio elegíaco entre o Tejo e o Mondego”) teria sido escrito durante a estadia de Botelho de Oliveira em Coimbra, mas a dedicatória do poema esclarece a data de composição: “Pro obitu DD. Antonii Telles de Silva” (“Pela morte do Sr. D. Antônio Teles da Silva”). Trata-se do padre Antônio Teles da Silva, autor de jurisprudência canônica e lente na Universidade de Coimbra, falecido, prematuramente, em 1699. Era filho de Manuel Teles da Silva, 2º Conde de Vilar Maior e 1º Marquês de Alegrete, a quem Botelho de Oliveira dedicou o seu livro *Lyra Sacra*. Observa-se, assim, que Manoel Botelho de Oliveira serviu-se da língua latina também nos últimos anos da sua vida.

<sup>19</sup> A América Portuguesa nunca contou com universidades nem imprensa. Os manuscritos escritos no Brasil tinham que chegar ao Reino para serem impressos. O impressor português Antônio Isidoro da Fonseca chegou a abrir uma imprensa no Rio de Janeiro, em 1747, mas esse mesmo ano foi obrigado a fechá-la, censura que se repetiu em 1750, quando Fonseca solicitou, já oficialmente, uma autorização para imprimir livros no Brasil (cf. BRAGANÇA, 2010; HALLEWELL, 1985).

Coimbra, que, não é improvável, deve ter ajudado nas tarefas encaminhadas à impressão de *Música do Parnaso*.<sup>20</sup>

Ainda mais papéis passaram pelas mãos de Botelho de Oliveira nesse alvorecer do século XVIII. Depois de ter remitido o manuscrito de *Música do Parnaso* ao Reino, tratou (ou continuou tratando) das poesias religiosas, que reuniu no manuscrito *Lyra Sacra*, o qual inclui uma dedicatória ao Marquês de Alegrete e um prólogo ao leitor, ambos assinados na Bahia, a 12 de setembro de 1703.<sup>21</sup> O extenso livro consta, em português, de 124 sonetos, dois poemas em oitavas, duas canções, uma silva, sete redondilhas e nove romances e, em espanhol, de dois poemas escritos em décimas e seis romances. Ao tempo que reunia esses poemas sacros, escritos, sem dúvida alguma, durante um longo período, culminava uma obra em prosa, o *Jardim historial de conceituosas flores*, cujo “Prólogo ao leitor” vai assinado a 19 de fevereiro de 1704.<sup>22</sup> Trata-se, neste caso, de uma prosificação em língua portuguesa de passagens da História Sagrada, com indicações das fontes nas margens de cada fólio.

Deve ter recebido alguns exemplares impressos do livro *Música do Parnaso* quando se encontrava a encerrar o manuscrito *Conceitos Espirituais*, que vai datado no ano de 1706. Neste caso, trata-se de uma composição talvez um tanto mais exigente do que o *Jardim historial de conceituosas flores*, pois autoriza todos os conceitos que apresenta com lugares concretos da *Escritura Sagrada*, como ele próprio escreve no prólogo

---

<sup>20</sup> Na folha de rosto do livro *Música do Parnaso*, Botelho de Oliveira recebe o título de “Fidalgo da Casa de Sua Majestade”. Como esse título só lhe foi concedido em 9 de maio de 1704, por mercê de D. Pedro II, quando o manuscrito já se encontrava em Lisboa (as licenças são do ano de 1703), tendemos a pensar que o filho (ou outra pessoa) terá se preocupado de informar o impressor dessa novidade e, entre maio de 1704 e fevereiro de 1705 (data em que o livro foi taxado), essa informação pôde ser incluída na folha de rosto (cf. Mercê de D. Pedro II a Manoel Botelho de Oliveira, de 9 de maio de 1704. Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, Lisboa, Registo Geral de Mercês de D. Pedro II, livro 11, fl. 210r, 210v e 255v).

<sup>21</sup> Existem dois manuscritos: um conservado na Biblioteca Pública de Évora (sig. CXIV / 1 – 4) e publicado pela primeira vez por Heitor Martins em 1971, e um segundo, conservado na Biblioteca Nacional de Portugal (sig. COD. 1295 / 9). Adma Muhana reeditou o livro *Lyra Sacra* na sua edição das poesias de Botelho de Oliveira, publicada em 2005. Nessa ocasião, baseou-se no manuscrito de Évora, mas confrontou a sua leitura com a de Heitor Martins.

<sup>22</sup> O único manuscrito conhecido encontra-se na Biblioteca Pública de Évora (sig. CVd / 1 – 20). A bibliografia a respeito é muito parca (cf. COELHO, 2018).

“Ao leitor” (OLIVEYRA, 1706, p. 2). Na verdade, são traduções mais ou menos engenhosas de versículos bíblicos da *Vulgata*, embora de vez em quando o texto latino traduzido provenha de fonte jurídica, como o *Corpus iuris civilis* (cf. 15v ou 17v, por citar alguns exemplos).<sup>23</sup>

Foram esses, pois, anos em que Botelho de Oliveira não largou a pena e escreveu e reescreveu com muita constância. Às provas nos remetemos, que aqui resumimos: o manuscrito *Música do Parnaso* culminou-se por volta de 1702, a *Lyra Sacra* inclui um prólogo ao leitor datado a 12 de setembro de 1703, o prólogo ao leitor do *Jardim historial de conceituosas flores* é de 19 de fevereiro de 1704 e a redação final dos *Conceitos Espirituais* terminou-se no ano de 1706. E sem largar esses papéis, Manoel Botelho de Oliveira seguia tratando dos assuntos da governança da cidade de Salvador da Bahia, na medida em que pertencia à “nobreza da terra”. Também se ocupou da documentação necessária para conseguir o Hábito da Ordem de Cristo e, como já foi assinalado acima, é muito provável que continuasse trabalhando como advogado da Casa da Relação.

É certo e comprovado que mantinha ótimas relações com o governador D. João de Lencastre, a quem dedicou vários poemas e graças ao qual foi nomeado Capitão Mor em 1702.<sup>24</sup> E também é certo e comprovado

<sup>23</sup> Conhece-se um único manuscrito conservado na Biblioteca Pública de Évora (sig. CXXIII / 1 – 24). Maria Gouveia Seitz editou-o como Tese de Mestrado (Indiana University Bloomington, outubro de 1989), orientada por Heitor Martins, que já publicara paleograficamente a *Lyra Sacra* de Botelho de Oliveira (cf. RODRIGUES-MOURA, 2021b, p. 177, nota 19).

<sup>24</sup> D. João de Lencastre era de linhagem real, pois descendia de Jorge de Lencastre, filho natural de D. João II. Serviu de forma destacada nas guerras da Restauração (1640-1665). Foi nomeado governador de Angola (1688-1691) e, a seguir, governador-geral do Brasil (1694-1702). Ao seu longo governo no Brasil devem-se muitas iniciativas: melhorias das defesas do litoral, ataques contra os indígenas e quilombos próximos a Salvador da Bahia, ampliação da Câmara Municipal, reforma da Igreja Matriz, início da exploração aurífera, edificação tanto da Casa do Tribunal da Relação como da Casa da Moeda (1695) etc. Para a construção da Casa da Moeda, Botelho de Oliveira contribuiu economicamente, ao emprestar doze mil cruzados da sua fazenda (cf. Carta Patente de D. João de Lencastre a Manoel Botelho de Oliveira, Salvador, 4 de junho de 1702. Salvador da Bahia, Arquivo Público do Estado da Bahia, Colonial, Patentes 1696-1703, Livro 335, fl. 341r, 341v e 342r). Os poemas que Botelho de Oliveira dedicou a D. João de Lencastre são os seguintes, a saber: “AD. João de Lancastro, na ocasião do incêndio do Mosteiro e Igreja de São Bento em Lisboa, fazendo-se menção de se livrar do naufrágio da Barra da Bahia” (soneto); “Ao mesmo Senhor, trazendo a imagem de Nossa Senhora da Graça desde o seu templo até o Mosteiro de São Bento, sem a largar de seus ombros” (soneto); “Ao mesmo Senhor, mandando a seu filho D. Rodrigo de Lancastro para a Índia” (soneto); e “A D. João de Lancastro, dando-lhe as graças a Cidade da Bahia por trazer a ordem de Sua Majestade para a Casa da Moeda, que de antes tinha prometido” (romance) (OLIVEYRA, 1705, p. 88, 89, 210-212).

que conseguiu prolongar no tempo seu prestígio público, pois teve voz ativa em representação dos senhores de engenho e lavradores de cana no estabelecimento dos preços do açúcar (pelo menos nos anos de 1697, 1700, 1701 e 1708),<sup>25</sup> além de que seu nome se encontrava no grupo dos “homens bons” da cidade, pelo que pôde ser eleito para exercer o cargo de vereador durante todo o ano de 1710.<sup>26</sup> Não é difícil imaginar que tenha exercido essas funções políticas com papéis trazidos e levados nas algibeiras, nos quais escrevia e reescrevia o que as Musas lhe ditavam, de acordo com o modelo retórico-poético e teológico-político (cf. HANSEN, 2019) do seu tempo.

E chegamos ao último soneto de Botelho de Oliveira, escrito em louvor ao citado poema político *Patrocínio empenhado pelos clamores de um preso*, de autoria de Félix de Azevedo da Cunha.<sup>27</sup> Não consta que, depois dessa data, ainda tenha escrito outros poemas. Mesmo sendo provável que a veia poética não o tenha abandonado nunca, de todos os textos datados que conservamos de Botelho de Oliveira, este soneto é, indubitavelmente, com os dados atuais, o que encerra a sua produção literária:<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Cf. as *Atas da Câmara* (ATAS..., 1950a, 1950b, 1984) e as *Cartas do Senado* (CARTAS..., 1962, 1973). Botelho de Oliveira ainda foi testemunha da boa conduta dos parentes de Eusébio da Costa Figueiredo, nascido em Salvador da Bahia, que em 1696 se apresentou à *Leitura de Bacharéis* do Paço de Lisboa, controle burocrático fundamental para poder vir a exercer uma carreira na administração do Reino (cf. CALMON, 1949, p. 46, nota 11).

<sup>26</sup> A Câmara Municipal tinha um corpo deliberativo integrado por dois juizes, três vereadores e um procurador. A eleição se realizava “anualmente pelas oitavas de dezembro, por um corpo eleitoral, composto dos homens bons da cidade” (RUY, 2002, p. 39; primeira edição de 1949). O juiz ordinário mais velho presidia a eleição, à que se apresentavam três listas de candidatos elegíveis, as quais se introduziam num pelouro. Uma mão inocente acabava decidindo que lista era a escolhida para fazer parte do Senado da Câmara durante o ano seguinte. Essa estrutura da Câmara Municipal manteve-se estável até 1696, quando um amplo processo de centralização administrativa, dirigido pelo Paço de Lisboa, outorgou ao Tribunal da Relação a autoridade de escolher os cargos do Senado (cf. PITA, 1976, p. 220; RUY, 2002). Interessa observar que Botelho de Oliveira foi vereador tanto em 1684 como em 1710, quer dizer, foi vereador com os dois sistemas de eleição.

<sup>27</sup> Existem três exemplares deste folheto na Biblioteca Nacional de Portugal (sig. L. 1402//2 A., L. 3307//11 A. e L. 6998//11 V). O exemplar L. 3307//11 encontra-se acessível de forma digital: <https://purl.pt/21913>. Acesso em: 30 out 2021.

<sup>28</sup> Transcreve-se aqui o soneto (ABBAABBA CDC DCD), como antes assinalado, com ortografia parcialmente modernizada.



Ao mesmo assunto [Em louvor desta obra métrica do Capitão Félix de Azevedo da Cunha]

Soneto

*Do Capitão Mor Manoel Botelho de Oliveira*

Tão docemente a Musa em vós se estrea,  
quando de César o favor procura,  
que, se é doce a piedade, na doçura  
de vosso metro corre doce a vea.

Vossa Talia, de eloquência chea,  
descreve da clemência a graça pura,  
com tal primor, tal arte, tal ventura,  
que o rigor da Justiça em vós se enlea.

De vosso engenho a docta actividade,  
mostrando em rimas o discurso fino,  
tempera da Justiça a integridade,

propondo a César tão glorioso ensino,  
que, para ser divino na piedade,  
vós pelo engenho vos fazeis divino.  
(OLIVEIRA apud CUNHA, 1706, p. 18)

O assunto em questão, que dá título ao poema, provém do soneto anterior, assinado por Miguel Boussin: “Em louvor desta obra métrica do Capitão Félix de Azevedo da Cunha”. E, certamente, o soneto descreve a doçura da musa Talia – musa da comédia, mas também da poesia bucólica e pastoril –, que percorre o metro da composição poética. Pela força do engenho e graças ao sopro inspirador da musa (*inspiratio*) e ao domínio da arte (*ars* ou *téchne*, em grego antigo), o poeta alcança a divindade. O poema elogiado compõe-se de 16 oitavas (oitava rima; ABABABCC) e leva o seguinte título: “Memorial a favor de um preso, feito ao Senhor Luís César de Meneses, Governador e Capitão General do Estado do Brasil”. E sobre a autoria, os dados são explícitos: “Por Félix de Azevedo da Cunha, Capitão do Terço da Armada Real, estando por hóspede do dito Senhor General na Bahia” (CUNHA, 1706, p. 7). Na folha de rosto, consta o ano de 1706, e a dedicatória ao filho do Governador, o “Senhor Vasco Fernandes César de Meneses, Sargento Maior de Batalha do Exército e Província de Alentejo”, vai datada em Lisboa a 13 de junho de 1706. Assina-a o Bacharel em Cânones Ignácio

de Sampaio Homem de Magalhães. Por sua vez, o preso que se pretende tornar livre recebe o nome de Martinho Fernandes Neiva, e por sua “clara inocência” merece a clemência do governador, que o tire de seu “desterro” (CUNHA, 1706, p. 8-9). Acompanharam Botelho de Oliveira neste livro, além do português Félix de Azevedo da Cunha, que anos depois embrenharia pelas Minas Gerais, o coronel Sebastião da Rocha Pita, o licenciado João Rodrigues Mendes, o capitão João de Brito Lima, Miguel Boussim e o doutor Bartolomeu da Silva Correia. Como já apontara Heitor Martins, o nome desses autores estabelece um elo entre o grupo de poetas da Bahia e a produção literária de Minas Gerais (cf. MARTINS, 1984; ROMEIRO, 2018, p. 58-60), e Botelho de Oliveira, mesmo no fim da sua vida, a escrever o seu último soneto, participou dessa sociabilidade literária, dessa comunicação letrada entre diferentes territórios da América Portuguesa.

Azevedo da Cunha escreve no seu “Memorial em favor de um preso” que a justiça é o bem supremo que mantém o governo das coisas; porém, neste caso, pede misericórdia, “virtude santa e pia”, ao Senhor Luís César de Meneses (CUNHA, 1706, p. 10). Botelho de Oliveira, por sua vez, refere-se à clemência que suaviza ou modera o rigor da justiça. Ambos poetas aludem à magnanimidade (*magnanimitas*), virtude própria do Antigo Regime e patrimônio dos príncipes e, em geral, da nobreza ou dos que se podem chamar de senhores. Segundo a teologia católica e a teoria política vigente nos países da Contrarreforma, o rei tinha que tratar seus vassallos como verdadeiros filhos, dando provas da sua magnanimidade. Assim, espelhando essa relação, o senhor também tinha que tratar os seus subordinados com carinho filial, uma relação a partir do conceito de caridade. Mesmo que o “bem comum”, baseado na justiça, fosse o objetivo político que se perseguia no Antigo Regime ibérico – segundo a divisão do corpo social em três estados: *bellatores*, *oratores*, *laboratores* –, superior inclusive ao poder real e no qual devia primar a justiça, a incontrolável generosidade do rei, do senhor, podia criar problemas ao sistema judicial. Se o senhor tinha que exercer o favor e a graça, uma reconciliação amistosa como solução para um conflito vinha a ser mais elogiada do que as sentenças da distante justiça (cf. CARDIM, 1999; HESPANHA, 1994; TORGAL, 1981-1982; XAVIER, 1998). Por consequência, conclui o poema de Botelho de Oliveira, Luís César de Meneses, sendo clemente, poderia ser “divino na piedade”, ao tempo que Azevedo da Cunha passaria a ser “divino” pela qualidade do seu

engenho (OLIVEIRA apud CUNHA 1706, p. 18). Lembre-se que, segundo a *Arte de ingenio – Tratado de la agudeza* (1642-1648), de Baltasar Gracián, das quatro causas da agudeza, o engenho era a principal: “todas sem ele não bastam, e ele basta sem todas”<sup>29</sup> (GRACIÁN, 1998, p. 424).

Beirando os setenta anos, os textos de sua autoria que conservamos permitem-nos deduzir que Botelho de Oliveira andava empenhado em pôr certa ordem nos seus versos e em algumas prosas, em mandar transcrevê-los em códices definitivos e, se possível, em vê-los impressos em Lisboa. A consciência de ter sido o “primeiro filho do Brasil” que fez “pública a suavidade do metro” poético, como escreveu na dedicatória a D. Nuno Álvares Pereira no livro *Música do Parnaso* (OLIVEIRA, 1705, p. III), deve ter-lhe sabido bem. Alguns anos depois, fundar-se-ia a Academia Brasílica dos Esquecidos, mas Botelho de Oliveira já não estava entre os vivos para almejar junto aos seus pares que o sol nascesse na Bahia: *Sol Oriens in occiduo* (“o sol sai por ocidente”). Não resta a menor dúvida, no entanto, de que viveu numa época em que a elite governante sabia escrever “uma catorzada”<sup>30</sup> sem grandes problemas, ou pelo menos era capaz de julgar com certo conhecimento retórico a qualidade poética de um soneto. O domínio das letras era uma forma de exercer o poder político e Manoel Botelho de Oliveira sabia disso muito bem.

## Referências

ALMEIDA, Palmira Morais Rocha de. *Dicionário de autores no Brasil colonial*. 2. ed. rev. e ampl. Lisboa: Colibri, 2010.

ATAS da Câmara 1669-1684. Salvador da Bahia: Prefeitura do Salvador, 1950a. v. 5.

ATAS da Câmara 1684-1700. Salvador da Bahia: Prefeitura do Salvador, 1950b. v. 6.

ATAS da Câmara 1700-1718. Salvador da Bahia: Prefeitura do Salvador, 1984. v. 7.

---

<sup>29</sup> Original: “todas sin él no bastan, y él basta sin todas”.

<sup>30</sup> Trata-se da famosa e lúdica definição de soneto feita por Francisco Manuel de Melo, durante a sua estadia no Brasil (1655-1657): “[...] vou pegar da pena, / para escrever tão simples catorzada?” (MELO, 2006, p. 486).

- BLANCO TREJO, Florentino; LOREDO NARCIANDI, José Carlos. Maneras de morir: técnicas de subjetivación en el antiguo Ars Moriendi. *Mnemosine*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 45-92, 2016.
- CALMON, Pedro. *História da literatura bahiana*. São Paulo: José Olympio, 1949.
- CARTAS do Senado 1699-1710. Salvador da Bahia: Prefeitura do Salvador, 1962. v. 5.
- CARTAS do Senado 1710-1730. Salvador da Bahia: Prefeitura do Salvador, 1973. v. 6.
- BRAGANÇA, Aníbal. António Isidoro da Fonseca e Frei José Mariano da Conceição Veloso: precursores. In: BRAGANÇA Aníbal; ABREU Márcia (Orgs.). *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo: Unesp, 2010. p. 25-39.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. Mañana será otro día. In: LÓPEZ, Manuel (Ed.). *El mejor de los mejores libros que han salido de Comedias Nuevas*. Madrid: María de Quiñones, 1653. p. 246-295.
- CARDIM, Pedro. Amor e amizade na cultura política dos séculos XVI e XVII. *Lusitânia Sacra*, n. 11, p. 21-57, 1999.
- COELHO, Daniella Paez. De pétalas e prólogos: breve panorama da produção de Manuel Botelho de Oliveira e apresentação de sua obra inédita, “Jardim historial de conceituosas flores”. *Revista Entrelaces*, Fortaleza, v. 1, n. 12, p. 127-144, 2018.
- CUNHA, Félix de Azevedo da. *Patrocínio empenhado pelos clamores de hum prezo*. Lisboa: Officina de Valentim da Costa Deslandes, 1706.
- DADSON, Trevor J. Los nobles y la poesía a principios del siglo XVII. *Cuadernos de Historia Moderna*, Madrid, v. 44, n. 2, p. 363-385, 2019.
- DELUMEAU, Jean. *Lé pêche e la peur: la culpabilisation en Occident XIIIe-XVIIIe siècles*. Paris: Fayard, 1983.
- GARCÍACÁRCEL, Ricardo. La identidad de los escritores del Siglo de Oro. *Studia Historica: Historia Moderna*, 6, n. 1, 2009, p. 327-337.
- GOMES, João Carlos Teixeira. *Gregório de Matos, o boca de brasa: um estudo de plágio e criação textual*. Petrópolis: Vozes, 1985.

GONZÁLEZ LOPO, Domingo Luis. El ritual de la muerte barroca: la hagiografía como paradigma del buen morir cristiano. *Semata, Ciências Sociais y Humanidades*, Santiago de Compostela, v. 17, p. 299-320, 2005.

GRACIÁN, Baltasar. *El criticón*. Madrid: Cátedra, 1990.

GRACIÁN, Baltasar. *Arte de ingenio: tratado de la agudeza*. Madrid: Cátedra, 1998.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1985.

HANSEN, João Adolfo. Para uma História dos conceitos das letras coloniais luso-brasileiras dos séculos XVI, XVII e XVIII. In: HANSEN, João Adolfo. *Agudezas seiscentistas e outros ensaios*. São Paulo: Edusp, 2019. p. 39-54.

HESPANHA, António Manuel. *As vésperas do Leviathan: instituições e poder político*. Portugal – século XVII. Coimbra: Almedina, 1994.

MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana*, 4 vols. Lisboa: Oficina de António Isidoro da Fonseca (vol. I), Oficina de Ignácio Rodrigues (vols. II e III), Oficina de Francisco Luiz Ameno (vol. IV), 1741-1759.

MARÍN CEPEDA, Patricia. *Cervantes y la corte de Felipe II: escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*. Madrid: Polifemo, 2015.

MARÍN PINA, María Carmen. Las damas también juegan: intercambio de motes de palacio en la década de 1620. *Atalanta*, vol. 8, n. 2, 2020, p. 10-28.

MARÍN PINA, María Carmen. Antonia de Mendoza, dama de palacio, condesa de Benavente y poeta del siglo XVII. *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 35, 2021, p. 275-289.

MARTÍNEZ GIL, Fernando. *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago. “En la corte la ignorancia vive [...] y [...] son poetas todos”. Mecenazgo, bibliofilia y comunicación literaria en la cultura aristocrática de la corte. *Cuadernos de Historia Moderna*, n. 35, 2010, p. 35-67.

MARTINS, Heitor. O primeiro crítico literário brasileiro. In: *VII Anuário do Museu da Inconfidência e do Grupo de Museus e Casas Históricas de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Fundação Pró-Memória/Secretaria da Cultura, 1984. p. 11-18.

MELO, Francisco Manuel de. *Obras métricas*. Edição coordenada por Marília Lucília Gonçalves Pires e José Adriano de Freitas Carvalho. Braga: APPACDM, 2006. 2 v.

MORAES, Rubens Borba de. *Bibliografia brasileira do Período Colonial*: catálogo comentado das obras dos autores nascidos no Brasil e publicadas antes de 1808. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1969.

MOURA, Clóvis. *Rebeliões da senzala*: quilombos, insurreições, guerrilhas. 3. ed. São Paulo: Ciências Humanas, 1981.

MUHANA, Adma. Introdução. In: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Poesia completa*: Música do Parnasso e Lira Sacra. Introdução, organização e fixação de texto de Adma Muhana. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. XI- XCI.

OLIVEIRA, Manoel Botelho de. *Hay amigo para amigo*: comedia famosa y nueva. Coimbra: Officina de Tomé de Carvalho, 1663.

OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Lyra Sacra*. Leitura paleográfica de Heitor Martins. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1971.

OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Poesia completa*: Música do Parnasso e Lira Sacra. Introdução, organização e fixação de texto de Adma Muhana. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

OLIVEYRA, Manoel Botelho de. *Lyra Sacra*. Biblioteca Pública de Évora, códice CXIV/ 1 – 4, 1703.

OLIVEYRA, Manoel Botelho de. *Musica do Parnasso dividida em quatro coros de rimas portuguesas, castelhanas, italianas & latinas*. Com seu descante comico redusido em duas Comedias. Offerecida ao Excelentissimo Senhor Dom Nuno Alvares Pereyra de Mello, Duque do Cadaval, &c. e entoada pelo Capitam Mor Manoel Botelho de Oliveyra, Fidalgo da Cazade Sua Magestade. Lisboa: Officina de Miguel Manescal, 1705.

OLIVEYRA, Manoel Botelho de. *Conceitos Espirituais*. Biblioteca Pública de Évora, códice CXXIII / 1 – 24, 1706.

PALOMO, Federico. “Disciplina christiana” Apuntes historiográficos en torno a la disciplina y el disciplinamiento social como categorías de la historia religiosa de la alta edad moderna. *Cuadernos de Historia Moderna*, n. 18, 1997, 119-136.

PÉCORA, Alcir. *A arte de morrer*: os sermões de quarta-feira de cinzas de Antônio Vieira. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

PITA, Sebastião da Rocha. *História da América Portuguesa*. Edição de Pedro Calmon. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

QUEVEDO, Francisco de. *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*. Sevilla: Doble J, 2007.

RODRIGUES, Cláudia. Arte de bem morrer no Rio de Janeiro setecentista. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 24, n. 39, p. 255-272, 2008.

RODRIGUES-MOURA, Enrique. Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711): Un poeta, dos continentes, cuatro idiomas. In: DEMBICZ, Andrzej; OLEJNICZAK, Dorota (Eds.). *Actas del 50. Congreso Internacional de Americanistas*. Varsóvia: Centro de Estudios Latinoamericanos (CESLA), 2001. p. 366-384.

RODRIGUES-MOURA, Enrique. Manoel Botelho de Oliveira, autor del impreso “Hay amigo para amigo”. Comedia famosa y nueva, Coimbra, Oficina de Tomé Carvalho, 1663. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v. 71, n. 211, p. 555-573, 2005.

RODRIGUES-MOURA, Enrique. El abogado y poeta Manoel Botelho de Oliveira (1636-1711): ‘infamado de cristão novo’. *Hispania Judaica Bulletin*, Jerusalém, v. 6, p. 105-129, 2008.

RODRIGUES-MOURA, Enrique. Manoel Botelho de Oliveira em Coimbra: a comédia “Hay amigo para amigo” (1663). *Navegações: Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 31-38, 2009.

RODRIGUES-MOURA, Enrique. Engenho poético para cantar um artifício engenhoso. O astrolábio de Valetim Estancel nos versos de Botelho de Oliveira e Gregório de Matos. *Navegações: Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 151-166, 2011.

RODRIGUES-MOURA, Enrique. Nacimiento y óbito de Manoel Botelho de Oliveira: Ciudad de Salvador de Bahía, 1636-1711. *REB: Revista de Estudios Brasileños*, Salamanca, v. 4, n. 8, p. 113-126, 2017.

RODRIGUES-MOURA, Enrique. Para uma interpretação hermenêutica de uma edição crítico-genética: emendas de elocução e emendas de poética. In: CARRILHO, Ernestina; MARTINS, Ana Maria; PEREIRA, Sandra; SILVESTRE, João Paulo (Eds.). *Estudos linguísticos e filológicos oferecidos a Ivo Castro*. Lisboa: Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, 2019. p. 1339-1354.

RODRIGUES-MOURA, Enrique. Percurso acadêmico de Manoel Botelhode Oliveira em Coimbra (1657-1665). Documentação conservada no Arquivo da Universidade de Coimbra. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, ano 181, v. 483, p. 355-396, 2020.

RODRIGUES-MOURA, Enrique. Prolegômenos: letras na América Portuguesa. In: RODRIGUES-MOURA, Enrique (Org.). *Letras na América Portuguesa: autores – textos – leitores*. Bamberg: University of Bamberg Press, 2021a. p. 6-41.

RODRIGUES-MOURA, Enrique. Erro de substituição em edições modernas (1953, 2005): “Ifis” passa a ser “Isis” no soneto em espanhol “Verifica algumas fábulas em seu amor” (impresso em 1705), de Manoel Botelho de Oliveira. In: RODRIGUES-MOURA, Enrique (Org.). *Letras na América Portuguesa: autores – textos – leitores*. Bamberg: University of Bamberg Press, 2021b, p. 163-188.

ROMEIRO, Adriana. *Vila Rica em sátiras: produção e circulação de pasquins em Minas Gerais, 1732*. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

RUY, Affonso. *História da Câmara Municipal da Cidade de Salvador*. Salvador: Câmara Municipal de Salvador, 2002.

SALIDO LÓPEZ, José Vicente. La literatura doctrinal y devocional en las escuelas del barroco español. El memento mori como materia escolar. *Historia de la Educación*, Salamanca, n. 34, p. 221-243, 2015.

SILVA, Kalina Vanderlei. Festa e Memória da elite açucareira no século XVII: a Ação de Graças pela Restauração da Capitania de Pernambuco contra os Holandeses. In: OLIVEIRA, Carla Mary da Silva; MENEZES, Mozart Vergetti de; GONÇALVES, Regina Célia (Eds.). *Ensaio sobre a América portuguesa*. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, 2009, p. 67-80.

TEIXEIRA, Ivan. A poesia aguda do engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira – 300 anos depois. In: OLIVEIRA, Manoel Botelho de. *Música do Parnaso*. Ed. fac-sim. Organização e estudo crítico Ivan Teixeira. São Paulo: Ateliê, 2005. p. 7-96.

TORGAL, Luís Manuel Soares Reis. *Ideologia política e teoria do Estado na Restauração*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 1981-1982. 2 v.



VICENTE MARTÍN, Irene María. ‘Toda la ciudad se altera’: sociedad imperial y política local en Salvador de Bahía tras la Restauración de 1625 (c. 1625-1640). In: SANTOS PÉREZ, José Manuel; MEGIANI, Ana Paula;

RUIZ-PEINADO ALONSO, José Luis (Eds.). *Redes y circulación en Brasil durante la Monarquía Hispánica (1580-1640)*. Madrid: Sílex, 2020. p. 369-404.

XAVIER, Ângela Barreto. “*El Rei aonde póde, & não aonde quer*”: razões da política no Portugal seiscentista. Lisboa: Colibri, 1998.

ZUCCARO, Leonardo. *O discurso evidente: um estudo da descrição na obra impressa de Manuel Botelho de Oliveira*. 2019. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.



## **Academia Brasílica dos Esquecidos: história e literatura**

### *Academia Brasílica dos Esquecidos: History and Literature*

Nilton de Paiva Pinto

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil

[npaivapinto@gmail.com](mailto:npaivapinto@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-2925-3426>

**Resumo:** Este artigo investiga e descreve o funcionamento da Academia Brasílica dos Esquecidos, fundada na colônia portuguesa na América, em 1724. As informações aqui reunidas foram colhidas nos códices que contêm as produções acadêmicas e em outras fontes bibliográficas. Esses códices foram publicados por José Aderaldo Castello entre 1969 e 1971. Essa Academia desempenhou importante papel histórico no desenvolvimento da organização de atividades intelectuais na colônia portuguesa, que viria, um século mais tarde, a ser um país independente, o Brasil. A Academia foi fundada para cumprir orientações emanadas da Academia Real de História Portuguesa, criada em Lisboa. Seu principal objetivo era a produção de uma História da colônia, dividida em quatro partes: natural, militar, eclesiástica e política. Além dos textos historiográficos, encomendados a quatro dos acadêmicos, os demais membros apresentavam produções poéticas em todas as sessões (sobre temas que lhes eram também encomendados). O acadêmico Sebastião da Rocha Pita, um dos mais importantes membros da Academia, foi objeto de algumas considerações ao longo do artigo.

**Palavras-chave:** movimento academicista no Brasil; Academia Brasílica dos Esquecidos; História e literatura.

**Abstract:** This paper investigates and describes the inner workings of the Academia Brasílica dos Esquecidos, founded in the Portuguese colony in the Americas in 1724. Data was collected from codices containing academic productions of this institution published by José Aderaldo Castello between 1969 and 1971 and other bibliographical sources. This Academy played an important historical role in the organization of intellectual activities in the Portuguese colony that would, a century later, become an independent country, Brazil. Founded to comply with guidelines issued by the Royal Academy of Portuguese History, created at Lisbon, the Academy's main goal was to write a history of the colony, divided into four parts: natural, military, ecclesiastical, and political. Besides historiographical texts, requested from four of the academics, the other members produced poetic writings in all genres (on preestablished topics). Scholar Sebastião da Rocha Pita, a key member of the Academy, was the object of some considerations throughout the text.

**Keywords:** academic movement in Brazil; Academia Brasílica dos Esquecidos; history and literature.

Sebastião da Rocha Pita nasceu na cidade da Bahia, no dia 3 de maio de 1660, e faleceu a 2 de novembro de 1738, em Cachoeira, também na Bahia.<sup>1</sup> Era filho de João Velho Gondim e D. Brites da Rocha Pita. Estudou no colégio dos jesuítas, na cidade da Bahia, e graduou-se mestre em artes aos dezesseis anos de idade. Frequentou a Universidade de Coimbra, onde obteve o grau de Bacharel em Cânones – informação esta contestada por Afonso Costa (1950-1951, p. 4), apoiado em levantamento dos nascidos no Brasil que estudaram em Coimbra, feito por Francisco de Moraes. Casou-se com Ana Cavalcanti de Albuquerque Aragão, com quem teve três filhos. Após o casamento, fixou residência numa fazenda de sua propriedade, situada nas margens do rio Paraguaçu, na cidade de Cachoeira, onde se dedicou à lavoura. Foi coronel do regimento privilegiado de ordenanças – título atribuído, na época, a pessoas importantes pelo respeito social, pela fortuna e pela ascendência. Foi, também, fidalgo da casa real, cavaleiro da ordem de Cristo, acadêmico supranumerário da Academia Real de História Portuguesa e membro da Academia Brasílica dos Esquecidos (BLAKE, 1970, v. 7, p. 214).<sup>2</sup>

Rocha Pita costuma ser lembrado por sua *História da América Portuguesa*, publicada em 1730. Para preparar essa obra, ele estudou italiano, francês e holandês, com o objetivo de ler documentos escritos nesses idiomas (ALMEIDA, 2003, p. 334-336). Além de historiador, foi também poeta, e, como tal, participou ativamente das atividades realizadas na Academia Brasílica dos Esquecidos.

José Aderaldo Castello (1969-1971) publicou os éditos e inéditos da Academia Brasílica dos Esquecidos nos cinco tomos do primeiro volume de *O movimento academicista no Brasil: 1641-1820/22*. Os quatro primeiros tomos contêm numerosos poemas de Sebastião da Rocha Pita: cinquenta e seis sonetos; cinco romances, um deles em castelhano; quatro poemas em décimas, num total de dezesseis décimas; um poema em tercetos; uma endecha e uma “Oração do Acadêmico Vago Sebastião da Rocha Pita Presidindo na Academia Brasílica”. Esse é o conjunto de textos de Rocha

---

<sup>1</sup> Afonso Costa (1950-1951, p.7), firmado em historiadores, documentos (que não cita) e lógicos raciocínios, contesta a data e o local do falecimento de Rocha Pita – que, segundo ele, ocorreu na cidade da Bahia, em 2 de novembro de 1739.

<sup>2</sup> Essas mesmas informações constam da *Biblioteca lusitana*, de Diogo Barbosa Machado (1752, t. 3), com exceção do que diz respeito à Academia Brasílica dos Esquecidos.

Pita que constam nessa publicação. Aderaldo Castello (1974), no primeiro tomo do terceiro volume de *O movimento academicista no Brasil: 1641-1820/22*, publicou, também, o “Breve compêndio, e narração do fúnebre espetáculo, [...] na morte de el-Rei Dom Pedro II [...]”, do mesmo escritor.

A *História da América Portuguesa*, assim como a maior parte da produção poética de Rocha Pita, deriva de sua vinculação ao projeto da Academia Brasílica dos Esquecidos, inaugurada na Bahia no ano de 1724, sob o patrocínio do então vice-rei do Brasil, Vasco Fernandes César de Meneses. O mencionado escritor, poeta e historiador foi um dos membros fundadores dessa instituição acadêmica.

Uma academia, considera José Aderaldo Castello (1969, v. 1, t. 1, p. 16), é “associação cultural com objetivos, organização e atuação temporariamente ilimitada, fixados em estatutos próprios.” Segundo esse critério, a Academia Brasílica dos Esquecidos foi a primeira no Brasil colônia. Ela representou uma extensão, em território colonial, do empreendimento português iniciado na Academia Real de História Portuguesa, criada em 1720 e que durou até 1736. O programa dessa academia portuguesa, declarado nos documentos iniciais de sua história, era, conforme diz Fidelino de Figueiredo (1946, v. 1, p. 10), “que se compusesse a História Eclesiástica, e Secular destes Reinos, e suas conquistas [...]”. Significava, portanto, um esforço para a elaboração de uma história do reino e de suas colônias. O mesmo Fidelino de Figueiredo (1946, v. 1, p. 18) assim descreve o método adotado pela Academia:

Para reunir livros, documentos, inscrições, tradições e notícias, fez a Academia expedir ofícios circulares aos arcebispos e bispos, aos cabidos das catedrais, aos prelados das religiões, às câmaras municipais e aos provedores das comarcas; nelas se continham questionários tão circunstanciados que, responder a eles cabalmente seria fazer a própria história, que a Academia tinha em vista.

O que Fidelino de Figueiredo não diz é que os ofícios expedidos abrangiam as colônias. Que houve carta dirigida ao vice-rei do Brasil é certo, pois consta do Códice I – 2 – 2,8, nº. 104 do Cat. de Manus. da Biblioteca Nacional uma “Carta para os Prelados das Religiões desta Cidade e Senado da Câmara dela, sobre o que pertence à Academia Real de História Portuguesa Eclesiástica e Secular do Reino e suas conquistas”, dirigida por Vasco Fernandes César de Meneses – vice-rei do Brasil de 1720 a 1735 (DICIONÁRIO de História do Brasil, 1971, p. 613) – às autoridades eclesiásticas da Bahia, em que diz o seguinte:

Com esta remeto a Vossa Paternidade a primeira via de uma carta do serviço de Sua Majestade que Deus guarde, pertencente à Academia que foi servido instituir, para debaixo de sua soberana proteção se escrever com toda a clareza, e brevidade possível a História Eclesiástica, e Secular do Reino de Portugal e suas Conquistas: e ainda que supponho virá cerrada na dita a Memória impressa do que se pretende saber das Religiões que há neste Estado, vai o traslado incluso, para que Vossa Paternidade por ele veja o que pertence à sua, e é do real agrado se remeta à dita Academia. (DOCUMENTOS históricos, 1939, v. 45, p. 4)

A “Memória impressa do que se pretende saber” a que se refere o vice-rei, seguramente, consistia no “questionário circunstanciado” da Academia Real de História Portuguesa, agora transferido e aplicado à colônia. Pedro Calmon (1949, p. 51) interpreta essa correspondência como uma “provocação” de d. João V, que resultou na instituição da Academia Brasileira dos Esquecidos.

A carta dirigida pelo rei a Vasco Fernandes César de Meneses, transcrita pelo cel. Inácio Accioli de Cerqueira e Silva, em sua obra intitulada *Memórias históricas e políticas da província da Bahia* e, daí, por Ariel Castro (1999, v. 1, p. 344-345), diz o seguinte:

Pela memória impressa, que com esta se vos remete, tereis entendido quais são as notícias de que se necessita para a composição da história portuguesa, que encarreguei a Academia Real, que instituí nesta Corte ao mesmo fim; e porque esta história compreende não só o que pertence ao Reino mas também às suas conquistas, vos recomendo que logo que receber esta minha carta encomendeis da minha parte ao Arcebispo, a seu cabido e aos mais cabidos das sedes vacantes desse Estado e aos prelados das religiões examinem, inquiram com toda a diligência, individuação e clareza todas as notícias que se apontam na dita memória e podem acomodar-se a essa conquista e papéis e clarezas na forma que se aponta na mesma memória; certificando a todos que me será muito agradável todo o trabalho que puserem nesta averiguação, além de ser muito próprio do seu estado contribuírem com sua aplicação de uma obra que pode servir muito à glória de Deus Nosso Senhor e crédito da Igreja desse Estado. E também passareis as ordens necessárias aos oficiais das Câmaras na conformidade que se aponta na memória impressa e podem ter acomodação a esse Estado. Estas diligências vos hei por muito encarregadas, esperando do vosso zelo poreis nela tal cuidado e eficácia que se consiga, com a brevidade possível, o fim pretendido. Escrita em Lisboa Ocidental em 31 de março de 1722, Rei.

Em 7 de março de 1724, comunicou o vice-rei a sete pessoas de destaque intelectual a vontade que tinha de erigir e estabelecer uma Academia. As sete pessoas por ele escolhidas foram o padre Gonçalo Soares da Franca, os desembargadores Caetano de Brito Figueiredo e Luís de Siqueira da Gama, o juiz de fora dr. Inácio Barbosa Machado, o coronel Sebastião da Rocha Pita, o capitão João de Brito e Lima e José da Cunha Cardoso. A partir desse núcleo, constituiu-se a Academia, que, segundo Carlos Eduardo de Moraes (1999, p. 5), chegou a congregar cerca de 155 participantes. Sebastião da Rocha Pita e Gonçalo Soares da Franca fizeram parte, como membros supranumerários, da Academia Real de História Portuguesa. Inácio Barbosa Machado, por seu turno, mais tarde, foi membro daquela Academia, conforme se deduz da seguinte obra sua, elencada por Diogo Barbosa Machado, seu irmão, no tomo II da *Biblioteca lusitana* (1747, p. 532-533): *Practica recitada no Paço a 9 de Dezembro de 1734, com que congratulou a Academia Real de ser eleito seu Colega*. Sahio no Tom. 13 da *Collec. dos Docum. da Academia Real*. 1734. fol.

Entre os objetivos acadêmicos estavam o de estudar a História Brasílica, dividida em quatro partes – natural, que ficou por conta de Caetano de Brito Figueiredo; militar, cometida a Inácio Barbosa Machado; eclesiástica, entregue a Gonçalo Soares da Franca; e política, que coube a Luís de Siqueira da Gama –, e o de “dar a conhecer os talentos que nesta província florescem, e por falta de exercício literário estavam como desconhecidos” (CASTELLO, 1969, v. 1, t. 1, p. 3).

Nessas duas vertentes, histórica e literária, desenvolveram-se os trabalhos acadêmicos. Por um lado, a Academia tinha como objetivo o estudo da História do Brasil, nas quatro partes mencionadas – esforço com que pretendia organizar as informações acerca da História da colônia, em conformidade com os trabalhos que vinham sendo desenvolvidos na Academia Real de História Portuguesa. Por outro, ficou estabelecido, desde o início, que em todas as sessões, excetuada a primeira, seriam dados dois argumentos ou assuntos – um heroico, outro lírico –, com o objetivo de estimular a produção poética entre os acadêmicos.

Os acadêmicos deram à instituição o nome de Academia Brasílica dos Esquecidos. Segundo o texto que José Aderaldo Castello (1969, p. 107) chama de “ata de fundação” – que acreditamos ser o seu estatuto, pois regulamenta o seu funcionamento –, os acadêmicos assim se intitularam

por “louvável modéstia”. Também nisso, isto é, na concisão, a Academia Brasílica segue a Academia Real de História Portuguesa, cujos estatutos, segundo Fidelino de Figueiredo (1946, p. 11), eram “breves e inspirados por grande intento prático”. Varnhagen (1987, p. 58) diz que “o nome de esquecidos tomaram talvez os sócios da circunstância de não haverem sido lembrados os seus na *Academia de História*, que se criara em Lisboa em 1720.” Ariel Castro (1999, v. 1, p. 347) avança mais, interpretando assim essa designação:

Intitularem-se Esquecidos já por si só indica alguma inconformidade relativamente à metrópole, o que seria já inusitado no regime colonial do momento, mas que se explicaria por algum tipo de autoestima de pessoas plenamente integradas no Estado do Brasil.

Essa interpretação transforma o movimento acadêmico dos Esquecidos em semente do orgulho nativista que, mais tarde, os historiadores românticos elegeram como critério de nacionalidade da Literatura Brasileira.

Em todas essas interpretações, o esquecimento referido no título da Academia tem por referência aqueles que a antecederam, na Academia Real de História Portuguesa. Entretanto, resta ainda outra possibilidade: a do seu contrário, a do esquecimento pela posteridade. Na “Oração, com que na dominica in Albis vinte, e três de abril deste ano de 1724 abriu a Academia Brasílica o Doutor José da Cunha Cardoso”, dizia o orador, amante dos contrários, sobre o nome de Esquecidos:

Grave título, e tão admirável, que a sua grandeza maior consiste na contradição da sua grandeza. Achar o bem no bem não é excesso, tirar bem do mal é vantagem. Derivar honra da honra não é milagre, deduzir glória do seu contrário é prodígio. E isto fizeram os nossos Acadêmicos na eleição daquele título. Chama-se o esquecimento consequência da morte, filho do Letes, e o que mais é símbolo do inferno, assim o cantou o Mantuano, o confessa Ravísio, e o conhecem todos. E que inventaram os nossos Acadêmicos para eternizar o seu nome? Trocaram a morte em vida, em memória o esquecimento, e o inferno em glória. Tomou a Academia o nome que significa morte para ser imortal; tomou o nome que apaga a memória para se fazer memorável; tomou o nome, que simboliza inferno para ficar gloriosa. (CARDOSO, 1724 apud CASTELLO, 1969, v. 1, t. 1, p. 9)

Como se vê, José da Cunha Cardoso transforma “em memória o esquecimento”: afirma que os acadêmicos tomaram o nome de “esquecidos” para serem lembrados – o que seria uma declaração de confiança na inserção da Academia e de seu legado na tradição, ou seja, na memória que o futuro conservaria daqueles tempos.

Se o esquecimento futuro era para eles um tormento, em que não desejavam pensar, ele era, de fato, uma ameaça: no século XIX, Francisco Adolfo de Varnhagen, conforme informa Pedro Calmon (1949, p. 52, nota 3), que citaremos adiante, ainda acreditava perdidos os registros das produções acadêmicas.

A propósito de um possível esquecimento pela posteridade, a Academia teria corrido esse risco, se dependesse da *Biblioteca Lusitana* – mais importante fonte bibliográfica para o estudo da Literatura Brasileira do período colonial. Pedro Calmon (1949, p. 54) argumenta que era português o acadêmico Inácio Barbosa Machado, e que, sendo irmão de Diogo Barbosa Machado, “por certo, deu [a ele] as informações, sobre o Brasil e os brasileiros, que lhe opulentam a *Biblioteca lusitana*.” Não é crível que o célebre bibliógrafo português desconhecesse essa Academia, tendo sido seu irmão fundador dela. Apesar disso, Barbosa Machado, embora registre dados sobre diversos acadêmicos, não menciona a instituição dos Esquecidos em nenhum dos verbetes de sua obra monumental.<sup>3</sup> Seria isso sinal de desdém da mentalidade metropolitana pela colônia? É possível, ainda, pensar-se que, sendo o abade de Sever, ele próprio membro da Academia Real de História Portuguesa, houvesse nessa omissão uma resposta à ironia dos “Esquecidos”.

Tinham os acadêmicos, também, uma empresa: seu corpo era o Sol; sua letra, a seguinte sentença: *Sol oriens in Occiduo*. “‘O Sol nascendo no Ocidente’, afirmavam os acadêmicos no lema que escolheram; havia claramente no espírito de todos a convicção de que se iniciava no Brasil, ao contrário do que até então tacitamente se pensava, o tempo da cultura intelectual [...]” (MARTINS, 1994, v. 8, p. 366). Pedro Júlio Barbuda (1916, p. 154), citando Rafael Galanti, vê nessa divisa uma possível alusão ao fato de “ter sido seu fundador, como vice-rei, sol na Índia, e, depois, no Brasil.” Como termo culto, “Sol” é metáfora que surge sem o termo real, mas apenas com o ideal. Como referência ao vice-rei, “Sol” é a cabeça da colônia; como

---

<sup>3</sup> Essa pesquisa só foi possível graças à edição em CD-Rom da *Biblioteca lusitana*, coordenada por Ana Carolina Nogueira da Silva e Nuno Camarinhas.



referência à intelectualidade colonial, “Sol” é o entendimento, a inteligência, o pensamento, o espírito. A metáfora, provavelmente, tem raízes bíblicas, pois Cristo disse a seus discípulos: “Vós sois a luz do mundo. Não se pode esconder uma cidade situada sobre um monte. [...] Brilhe do mesmo modo a vossa luz diante dos homens, para que vendo as vossas boas obras, eles glorifiquem vosso Pai que está nos céus” (Mt 5,14-16) (BÍBLIA..., 2000).

Retomando a ideia de Ariel Castro, de que o nome de “Esquecidos” significaria inconformidade com a Metrôpole, e aplicando-a à divisa da Academia, poder-se-ia pensar numa proposta de inversão: se o Sol nasce no Oriente; se a luz, isto é, o pensamento, nos vem da Europa; o lema *Sol oriens in Occiduo* poderia muito bem ser entendido como proposta de lançamento de luzes, ou seja, de ideias, em sentido inverso, do Brasil sobre a Europa.

Os sete acadêmicos principais, convocados pelo vice-rei para a organização da Academia, adotaram pseudônimos, conforme a tradição acadêmica: o padre Gonçalo Soares da Franca se denominou Obsequioso; o desembargador Caetano de Brito Figueiredo tomou o cognome de Nubiloso; o desembargador Luís de Siqueira da Gama, o de Ocupado; o juiz de fora Inácio Barbosa Machado, o de Laborioso; o coronel Sebastião da Rocha Pita, o de Vago; o capitão João de Brito e Lima, o de Infeliz; e José da Cunha Cardoso, o de Venturoso.

Entre esses sete, quatro foram os escolhidos para compor as histórias natural, militar, eclesiástica e política: Caetano de Brito Figueiredo, Inácio Barbosa Machado, Gonçalo Soares da Franca e Luís de Siqueira da Gama, respectivamente. Esses eram os chamados “Mestres”. Suas prosas eram lidas, segundo o estatuto, logo em seguida à prosa do presidente, que abria a sessão com discurso sobre “matéria, ação, questão, ou problema” que quisesse discorrer (CASTELLO, 1969, v. 1, t. 1, p. 4). Depois, eram lidos os poemas compostos para a ocasião pelo secretário da Academia.

Pertenciam à Academia dos Anônimos, de Lisboa, os acadêmicos José Cunha Cardoso, Luís de Siqueira da Gama e Antônio Sanches de Noronha (PAES; MOISÉS, 1967, p. 15). José da Cunha Cardoso foi nomeado secretário da Academia Brasilica dos Esquecidos pelo vice-rei, protetor dela. Como na Academia Real de História Portuguesa, esse cargo era perpétuo. Cada sessão acadêmica – com exceção da primeira – era aberta por um discurso do presidente nomeado por seu antecessor. Na primeira, o secretário pronunciou a já citada “Oração, com que na dominica in Albis

vinte, e três de abril deste ano de 1724 abriu a Academia Brasílica o Doutor José da Cunha Cardoso.” Como já foi dito, competia a ele a leitura das poesias feitas pelos acadêmicos para cada sessão.

Ficou assentado que as reuniões seriam quinzenais, realizadas no palácio do vice-rei, e que, para cada conferência, seriam dados dois argumentos ou assuntos – um heroico, o outro lírico –, para estímulo da produção poética. Apenas a primeira conferência, que foi marcada para a tarde de 23 de abril de 1724, domingo seguinte ao da Páscoa daquele ano, não teve os dois assuntos arbitrariamente determinados, pois os temas desse dia seriam necessariamente o elogio do vice-rei e a criação da própria Academia. No final do ano, entretanto, a partir da reunião realizada no dia 26 de novembro, as três reuniões seguintes a esta foram espaçadas de cerca de um mês, e a última, aparentemente realizada em condições precárias, ocorreu no dia 04 de fevereiro de 1725. Que a última conferência era conhecida como última pelos próprios acadêmicos prova-o o último soneto de Sebastião da Rocha Pita, que traz por cabeçalho as seguintes palavras – “Na suspensão que faz a nossa Academia com a última conferência”:

Depõe um pouco o Arco o Deus Luzente  
Para pulsar a corda mais constante,  
Descansa o instrumento altissonante  
Para entoar as vozes mais valente.

Tal da nossa Hipocrene a grossa enchente  
Abstendo-se do curso modulante,  
Para dar muitos passos adiante  
Suspende agora o passo, ou a corrente.

Bem que por algum tempo se despinte  
Essa ideia gentil do Sacro Monte,  
O congresso fará com que se pinte,

E trazendo a Harmonia ao Horizonte,  
No coro mostrará maior requinte,  
Mais amplamente beberá na Fonte.

O Acadêmico Vago  
*Sebastião da Rocha Pita.*  
(PITA apud CASTELLO, 1971, v. I, t. 4, p. 252-253)

Na “Dissertação décima” da história política, preparada por Luís de Siqueira da Gama, que presumivelmente não foi lida em nenhuma das dezoito sessões, mas que seria lida numa décima nona sessão, se tivesse ela ocorrido, diz o autor:

O tempo, é este mais que venturoso, em que presentemente vemos restituído à sua perfeita saúde o Excelentíssimo Senhor Vice-Rei depois que o vimos enfermo, e tantas vezes sangrado por causa de um defluxo, que os dias pretéritos o teve na cama com bem merecido susto de toda esta sua amantíssima cidade [...]. (GAMA apud CASTELLO, 1969, v. 1, t. 5, p. 125)

A doença do vice-rei explicaria o espaçamento maior das últimas sessões da Academia. Seu encerramento, entretanto, segundo Ariel Castro (1999, v. 1, p. 348), ter-se-ia dado por “razões políticas, o que é mais provável, ou simplesmente resultante de enfado.” Outra possibilidade é o caráter “alcobacense”, ou seja, “sem crítica e com inclinação para o maravilhoso e para o absurdo” (FIGUEIREDO, 1966, p. 227), da historiografia produzida no âmbito acadêmico – o que contrariaria a proposta da Academia Real de História Portuguesa.

Da Academia Brasília dos Esquecidos, cuja primeira conferência ocorreu na data mencionada, existem registros de dezoito reuniões, sendo a última realizada em 4 de fevereiro de 1725. Os códices que contêm o material produzido no âmbito acadêmico foram publicados, no primeiro volume, em cinco tomos, da obra *O movimento academicista no Brasil: 1641-1820/22*, por José Aderaldo Castello. Segundo ele, o material publicado nos tomos 1, 2, 3 e 4 do primeiro volume corresponde aos manuscritos existentes no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (Rio de Janeiro). Quanto ao material restante do mesmo volume (que compõe o tomo 5), registra o organizador que o obteve do seguinte modo: “o Prof. Antônio Soares Amora [...] nos cedeu microfilmes obtidos em Portugal, com ‘Dissertações’ que compõem o Tomo 5 do Vol. I da Academia Brasília dos Esquecidos [...]” (CASTELLO, 1969, v. 1, t. 1, p. XX).

O tomo 5 do volume I da obra mencionada contém: “Dissertações altercadas, e resolutas, para melhor averiguação da verdade na História do Brasil”, obra de Luís de Siqueira da Gama; “Dissertações acadêmicas, e históricas, nas quais se trata da História Natural das coisas do Brasil”, obra de Caetano de Brito Figueiredo; e “Dissertações da História Eclesiástica

do Brasil”, obra de Gonçalo Soares da Franca. Faltam nesse volume as dissertações sobre a História Militar, de que foi encarregado o juiz de fora Inácio Barbosa Machado. Pedro Calmon (1949, p. 52) informa o seguinte:

Os códices originais da Academia Brasílica dos Esquecidos, que Varnhagen julgava perdidos, guardam-se no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, podendo-se por eles restaurar o trabalho literário, assaz volumoso (em três tomos manuscritos) do grêmio, que funcionou de 7 de março de 1724 a 4 de fevereiro de 1725, em 18 sessões formais, ou “outeiros”. Fora dos *códices*, há *Dissertações Acadêmicas e Históricas nas quais se trata da História Natural das cousas do Brasil* (pelo Des. Chanceler Caetano de Brito e Figueiredo), 69 fls.; *Exercícios de Marte* (por Inácio Barbosa Machado), 82 fls.; e *Dissertações da História Eclesiástica do Brasil* (pelo Padre Gonçalo Soares da Franca), 79 fls., *códices Alcobacenses*, Biblioteca Nacional de Lisboa (*Inventário*, IV, 295-298, Lisboa, 1932); e *Dissertações Altercadas e refutadas para melhor averiguação da verdade na História do Brasil* (Luís de Siqueira da Gama), *Inventário*, V, 370.

Faltam, portanto, no tomo 5 da obra organizada por José Aderaldo Castello, os *Exercícios de Marte*, de Inácio Barbosa Machado. Ariel Castro (1999, v.1, p. 349) informa que esse autor “deu à estampa, em Lisboa, o resultado da tarefa que lhe foi cometida como acadêmico esquecido”. Em nota, informa que o título da obra, publicada em 1745, é *Fastos Políticos, e Militares da Antiga, e Nova Lusitânia, em Que Se Descrevem as Acções Memoráveis, Que na Paz, e na Guerra Obrarão os Portuguezes, nas Quatro Partes do Mundo*. Contraditoriamente, informa, também:

Deixou [Inácio Barbosa Machado] preparadas para a tipografia, conforme o código 848 da Biblioteca Nacional de Lisboa, as dissertações que reuniu na Bahia em junho de 1723 e que apresentou durante as sessões de funcionamento da Academia dos Esquecidos dos dois anos seguintes. Deu ao conjunto o título de *Exercícios de Marte* [...]. (CASTRO, Ariel, 1999, v. 1, p. 349)

Com base no “estatuto”, na obra publicada por José Aderaldo Castello e nas demais informações coletadas, tentamos esboçar um esquema do funcionamento da Academia Brasílica dos Esquecidos.

A primeira conferência se iniciou com a “Oração” do secretário José da Cunha Cardoso, à qual, nos termos do estatuto, devem ter-se seguido

as “dissertações” de história natural, por Caetano de Brito Figueiredo, e de história militar, por Inácio Barbosa Machado. Em seguida, conforme o mesmo “estatuto”, seguiu-se a leitura de diversos poemas em português e latim, dirigidos ao orador-secretário da Academia e aos dois mestres que se pronunciaram sobre matérias históricas. Uma outra parte da sessão foi dedicada ao elogio do vice-rei Vasco Fernandes César de Meneses, protetor da Academia; nela se pronunciaram numerosos poemas em português e latim. Outra parte, ainda, foi dedicada ao elogio da fundação da própria Academia; nela se celebraram a empresa adotada pelos acadêmicos (o Sol, com o lema *Sol oriens in Occiduo*), o título de “Esquecidos”, a lua nova da ocasião em que se abriu a Academia e Santo Tomás de Aquino – doutor da Igreja, considerado seu maior teólogo. A vinculação de Santo Tomás de Aquino com a vida acadêmica parece ser tradicional, já que, em 1880, foi ele declarado padroeiro das universidades, academias e colégios católicos (ARNS, 1985, p. 46).<sup>4</sup> Em todas essas partes da primeira conferência houve poemas em português e latim.

O acadêmico Sebastião da Rocha Pita compôs poemas, destinados a essa primeira sessão acadêmica, sobre os seguintes assuntos: fez o elogio do secretário da Academia; louvou o mestre Inácio Barbosa Machado; fez, igualmente, o elogio do vice-rei; celebrou o título de “Brasílica” da Academia; celebrou, em outro poema, o título de “Esquecidos” da Academia; compôs sobre a empresa da Academia; refletiu sobre o dia de Santo Tomás de Aquino; celebrou a lua nova da ocasião; louvou os acadêmicos em geral. Foi ele o escolhido para presidir a segunda conferência.

As sessões seguintes, num total de quatorze, ocorreram regularmente, de quinze em quinze dias, até 26 de novembro de 1724. Todas as sessões, presume-se, seguiram o prescrito no “estatuto”: começavam pela “oração” do presidente, continuavam-se pelos discursos históricos e prosseguiam pela leitura das poesias compostas para a ocasião pelos acadêmicos: poesias em louvor do presidente e poesias sobre os dois temas, um heroico e um lírico, dados para a ocasião. Os intervalos entre as três últimas sessões não foram regulares como os das sessões anteriores, conforme se vê na lista apresentada logo adiante.

---

<sup>4</sup> Os poemas referem-se à data da formação da Academia como o dia de Santo Tomás de Aquino. Entretanto, o cardeal Arns afirma que a Igreja celebra esse santo no dia 28 de janeiro. É possível que o calendário litúrgico do século XVIII fosse diferente do atual.

Presidiram as dezoito conferências (excetuando-se a primeira) os seguintes acadêmicos: coronel Sebastião da Rocha Pita (7 de maio de 1724), capitão João de Brito e Lima (21 de maio), padre Francisco Pinheiro Barreto (4 de junho), padre Antônio Gonçalves Pereira (25 de junho), padre-mestre frei Raimundo Boim de Santo Antônio (9 de julho), padre-mestre Rafael Machado (23 de julho), cônego Antônio Roiz Lima (6 de agosto), deão Sebastião do Vale Pontes (27 de agosto), dr. João Borges de Barros (10 de setembro), cônego Inácio de Azevedo (24 de setembro), João Alves Soares (8 de outubro), dr. João Calmon (22 de outubro), frei Ruperto de Jesus e Sousa (12 de novembro), padre-mestre frei Luís da Purificação (26 de novembro), Félix Xavier (27 de dezembro), coronel José Pires de Carvalho (21 de janeiro de 1725) e padre Manuel de Cerqueira Leal (4 de fevereiro).

No tocante à produção poética, os assuntos dados para exercício nas diversas conferências (com exceção da primeira) foram os seguintes:

Segunda Conferência (7 de maio de 1724)

Primeiro Assunto (heroico):

“Quanto deve a República das Letras à Majestade del-Rei Nosso Senhor que Deus guarde verdadeiro protetor delas.”

Segundo Assunto (lírico):

“Problema, quem mostrou amar mais finamente Clície ao Sol, ou Endimião à Lua.”

Terceira Conferência (21 de maio de 1724)

Primeiro Assunto (heroico):

“Foi o primeiro assunto Diana assistindo ao nascimento de Alexandre Magno na mesma noite, em que Heróstrato lhe estava queimando o seu templo.”

Segundo Assunto (lírico):

“Foi o segundo assunto uma dama formosa, mas com poucos dentes, que costuma falar pouco, por se lhe não ver aquela falta.”

Quarta Conferência (4 de junho de 1724)

Primeiro Assunto (heroico):

“Foi o primeiro assunto o Senhor Rei Dom João o 2º que se gloriava de conhecer os seus vassalos.”

Segundo Assunto (lírico):

“Foi o segundo assunto uma Hera sustentando a um álamo seco.”

Quinta Conferência (25 de junho de 1724)

Primeiro Assunto (heroico):

“Primeiro assunto celebrar os anos do Príncipe Nosso Senhor, que Deus guarde, e fez 10 em 6 do corrente.”

Segundo Assunto (lírico):

“Segundo assunto uma dama dando a Fábio duas flores, a saber um amor-perfeito metido em um malmequeres.”

Sexta Conferência (9 de julho de 1724)

Primeiro Assunto (heroico):

“Foi o primeiro assunto a morte da Excelentíssima Senhora Marquesa Aia Dona Teresa de Moscoso.”

Segundo Assunto (lírico):

“Foi o segundo assunto [a] Excelentíssima Senhora Marquesa de Gouveia Dona Inácia Rosa, que deixando o mundo se recolheu em um convento.”

Sétima Conferência (23 de julho de 1724)

Primeiro Assunto (heroico):

“Foi o primeiro assunto uma estátua de Apolo ferida e desfeita por um raio.”

Segundo Assunto (lírico):

“Foi o segundo assunto uma dama que revolvendo na boca umas pérolas, quebrou alguns dentes.”

Oitava Conferência (6 de agosto de 1724)

Primeiro Assunto (heroico):

“Foi o primeiro assunto desta conferência César que tendo notícia da morte de seu inimigo chorou.”

Segundo Assunto (lírico):

“Foi o segundo assunto dessa conferência um menino de gentil presença que colhendo rosas em um jardim, o mordeu um áspide, de que logo morreu.”

Nona Conferência (27 de agosto de 1724)

Primeiro Assunto (heroico):

“Foi o primeiro assunto Agripina, que dizendo-se-lhe que seu filho Nero a havia de matar, se chegasse a ser Imperador, respondeu que o fosse, ainda que depois a matasse.”

Segundo Assunto (lírico):

“Foi o segundo assunto um delfim salvando e conduzindo às costas um naufragante até à praia.”

Décima Conferência (10 de setembro de 1724)

Primeiro Assunto (heroico):

“Foi o primeiro assunto um problema: aonde teve mais glória Trajano, se na vitória que alcançou, cujo triunfo não chegou a lograr, por se lhe antecipar a morte, ou se na sua estátua, em que ostentou obséquios Adriano, a quem o Senado adjudicara o triunfo.”

Segundo Assunto (lírico):

“Foi o segundo assunto uma senhora, que perdendo um grande bem, cuida muito em se esquecer do bem perdido.”

Décima Primeira Conferência (24 de setembro de 1724)

Primeiro Assunto (heroico):

“Foi o primeiro assunto o valor e zelo, com que o Excelentíssimo Senhor Vice-Rei Vasco Fernandes César de Meneses acudiu pessoalmente a apagar o incêndio, que já estava ateado nas paredes, e teto da Casa e oficina da pólvora, em que se achavam mais de 400 barris dela.”

Segundo Assunto (lírico):

“Foi o segundo assunto uma dama que chegando à janela a ver o seu amante com os raios do Sol o não pôde ver.”

Décima Segunda Conferência (8 de outubro de 1724)

Primeiro Assunto (heroico):

“Foi o primeiro assunto: quem cala vence.”

Segundo Assunto (lírico):

“Foi o segundo assunto: Dizem que amor com amor se paga; e o mais certo é que amor com amor se apaga.”

Décima Terceira Conferência (22 de outubro de 1724)

Primeiro Assunto (heroico):

“Foi o primeiro assunto celebrar os anos de sua Majestade que Deus guarde.”

Segundo Assunto (lírico):

“Foi o segundo assunto uma Açucena.”

Décima Quarta Conferência (12 de novembro de 1724)

Primeiro Assunto (heroico):

“Foi o primeiro assunto o Estado do Brasil contendendo com o da Índia sobre qual deve mais ao governo do Excelentíssimo Senhor Vice-Rei Vasco Fernandes César de Meneses.”

Segundo Assunto (lírico):

“Foi o segundo assunto uma dama que tomando o fresco em um jardim quando viu pôr o Sol começou a chorar.”



Décima Quinta Conferência (26 de novembro de 1724)

Primeiro Assunto (heroico):

“Foi o 1º assunto Cipião desterrado de Roma.”

Segundo Assunto (lírico):

“Foi o segundo assunto Anaxarte convertida em pedra.”

Décima Sexta Conferência (27 de dezembro de 1724)

Primeiro Assunto (heroico):

“Foi o primeiro assunto a modéstia de Alexandre Magno quando se lhe houveram de apresentar a mulher, mãe e filhas de Dario vencido.”

Segundo Assunto (lírico):

“Foi o segundo assunto Pirene transformada em fonte.”

Décima Sétima Conferência (21 de janeiro de 1725)

Primeiro Assunto (heroico):

“Foi o primeiro assunto Diógenes buscando com uma luz nas horas do dia um homem na Praça de Atenas.”

Segundo Assunto (lírico):<sup>5</sup>

“Foi o segundo assunto um cego trazendo às costas a um coxo, que o governava com a vista, ajudando-se reciprocamente para a comodidade de ambos.”

Décima Oitava Conferência (4 de fevereiro de 1725)<sup>6</sup>

Primeiro Assunto (heroico):

“Foi o primeiro assunto as damas de Cartago dando as tranças de seus cabelos para enxárcias de uma armada contra seus inimigos.”

Segundo Assunto (lírico):

Foi o segundo assunto o inspirado [retiro], que fez de Lisboa o Padre Bartolomeu em 25 de setembro.”

Quanto à História, foi Sebastião da Rocha Pita o autor de *História da América Portuguesa* (publicada em 1730), sua obra mais célebre. Ela foi produzida dentro do espírito acadêmico e acabou por ser a mais importante contribuição dessa época no campo da historiografia. Seu autor participou intensamente das atividades acadêmicas; presidiu a Segunda Conferência, compondo poemas para todas as sessões e, com exceção das penúltima e última conferências, escreveu poemas sobre os assuntos dados. Na última

<sup>5</sup> No tocante a este “Segundo Assunto”, consta em José Aderaldo Castello (1971, v. 1, t. 4, p. 192): “Conferência de 21 de fevereiro de 1725.”

<sup>6</sup> Esta última conferência, segundo Castello (1971, v. 1, t. 4), não se encontra nos manuscritos existentes no Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro.

delas, leu um soneto sobre o assunto heroico, mas não compôs sobre o lírico. Como esta conferência, aparentemente, aconteceu em condições precárias, pois comportou um número menor de poemas do que todas as outras sessões e, como que em substituição, admitiu poesias de “assuntos próprios” (CASTELLO, 1971, v. 1, t. 4, p. 243), Rocha Pita compôs para a ocasião o já mencionado soneto “Na suspensão que faz a nossa Academia com a última conferência.”

Com seus escritos, Sebastião da Rocha Pita participou de todos os aspectos da vida acadêmica: escreveu, como vimos, a *História da América Portuguesa* (fora de suas atribuições acadêmicas, porém dentro do espírito que orientara a fundação dela) e composições literárias (poesias – estas no contexto das reuniões acadêmicas). Apesar de ser a *História* sua obra mais célebre, foi principalmente como poeta que Rocha Pita participou das atividades realizadas na Academia Brasílica dos Esquecidos. A produção de textos históricos no contexto acadêmico não resultou em publicações, ao passo que a *História da América Portuguesa* foi publicada, circulou, e, conforme observa José Aderaldo Castello (1969, p. 106), nos transmitiu a primeira informação sobre a existência da Academia Brasílica dos Esquecidos.

No tocante à poesia, as composições feitas a partir de assuntos prescritos aos poetas indicam claramente a diferença da compreensão do fenômeno poético que se tinha no século XVIII em relação ao entendimento que se passou a ter desse mesmo fenômeno a partir do século XIX, e que persiste até hoje. Como se sabe, a noção de autoria que temos hoje não existia naquele contexto. Não escreviam os poetas segundo suas necessidades pessoais ou demandas psicológicas, mas segundo as práticas do fazer poético da época.

A Academia Brasílica dos Esquecidos, assim como as demais academias do período colonial, desempenhou importante papel no desenvolvimento da vida cultural na América Portuguesa, tanto em relação à organização da História da colônia por meio de registros escritos como no estímulo à atividade poética. A Academia foi o primeiro fator de intercomunicabilidade literária, situando-se, por esse motivo, nas origens da formação de um sistema literário, conforme a muito conhecida concepção de Antonio Candido (1959).

## Referências

- ALMEIDA, Palmira Moraes Rocha de. *Dicionário de autores no Brasil colonial*. Lisboa: Colibri, 2003.
- ARNS, Cardeal. *Santos e heróis do povo*. São Paulo: Paulinas, 1985.
- BARBUDA, Pedro Júlio. *Literatura brasileira*. Salvador: Estabelecimento dos dois Mundos, 1916.
- BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2000.
- BLAKE, Sacramento. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Ed. fac-sim. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1970. v. 7.
- CALMON, Pedro. *História da literatura baiana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1959. 2 v.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: manifestações literárias da era colonial (1500-1808/1836)*. São Paulo: Cultrix, 1969. v. 1.
- CASTELLO, José Aderaldo (Org.) *O movimento academicista no Brasil: 1641-1820/22*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969-1971. v. 1, 5 t.
- CASTELLO, José Aderaldo (Org.) *O movimento academicista no Brasil: 1641-1820/22*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1974. v. 3, t. 1.
- CASTRO, Ariel. *Movimento academicista e processo político-cultural no Brasil colônia*. In: CASTRO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Lisboa: Alfa, 1999. v. 1, p. 339-367.
- COSTA, Afonso. *Sebastião da Rocha Pita visto a olho nu*. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, Salvador, n. 76, p. 3-9, 1950-1951.
- DICIONÁRIO de História do Brasil. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1971.
- DOCUMENTOS históricos: cartas e provisões (1721-1722). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/Biblioteca Nacional, 1939. v. 45.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *História da literatura clássica*. 3. ed. São Paulo: Anchieta, 1946. 3 v.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *História literária de Portugal*. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1966.

- MACHADO, Diogo Barbosa. *Biblioteca lusitana*. Lisboa: Ignácio Rodrigues, 1747. t. 2.
- MACHADO, Diogo Barbosa. *Biblioteca lusitana*. Lisboa: Ignácio Rodrigues, 1752. t. 3.
- MARTINS, Wilson. *Pontos de vista (crítica literária)*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1994. v. 8.
- MORAES, Carlos Eduardo Mendes de. *Academia Brasílica dos Esquecidos e as práticas de escrita no Brasil colonial*. 1999. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999. 2 v.
- PAES, José Paulo; MOISÉS, Massaud. *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1967.
- PITA, Sebastião da Rocha. *História da América Portuguesa*. Lisboa Ocidental: José Antônio da Silva, 1730.
- SILVA, Ana Carolina Nogueira da; CAMARINHAS, Nuno. (Coord.) *Biblioteca lusitana*. Lisboa: Ophir; Biblioteca Virtual dos Descobrimentos Portugueses, [1998?]. CD-ROM.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilégio da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1987. 3 t.



## Entre o Bosco parrasio e os penhascos do Itacolomi: presença da língua italiana no arcadismo brasileiro

### *Between the Bosco Parrasio and the Cliffs of Itacolomi: the Italian Language in Brazilian Arcadism*

Michele Gialdroni

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo/Brasil

michele.gialdroni@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-8150-7086>

**Resumo:** O artigo surge de uma ampla pesquisa bibliográfica sobre a presença da língua e da cultura italianas na época do arcadismo mineiro, com especial foco nas tendências mais modernas da literatura italiana no século XVIII. A investigação se direciona a uma interpretação da significativa presença de poemas em língua italiana nas *Obras* de Cláudio Manuel da Costa e da experiência da Arcádia Ultramarina no contexto cultural e político de Vila Rica. Fundamentais para esta interpretação são os trabalhos de Monica Ferrando sobre o sentido político da tradição arcádica e os estudos de Cláudio Versiani dos Anjos sobre a história editorial das *Obras*. O resultado desta releitura da fase crucial da Arcádia Ultramarina em 1768 leva a reconsiderar o papel fundamental de Basílio da Gama quanto ao vínculo com a cultura italiana, filtrada pelo academicismo romano, e ao uso da língua italiana no contexto do arcadismo mineiro.

**Palavras-chave:** Arcadismo; Arcádia Ultramarina; poesia do século XVIII; Cláudio Manuel Da Costa; Basílio Da Gama; Metastasio; Vila Rica; Inconfidência.

**Abstract:** This paper stems from an extensive literature research on the presence of the Italian language and culture within Arcadism in Minas Gerais, focusing on the most modern trends in 18th century Italian literature. The investigation seeks to understand the significant presence of poems in Italian in Cláudio Manuel da Costa's *Obras* and the experience of the Arcádia Ultramarina in the cultural and political context of Vila Rica. Of utmost importance to this interpretation are the works by Monica Ferrando on the political meaning of the Arcadian tradition and the studies by Cláudio Versiani dos Anjos on the editorial history of *Obras*. This rereading of the crucial phase of the Arcádia Ultramarina in 1768 leads us to reconsider the key role played by Basílio da Gama regarding the link with Italian culture, filtered by Roman Academicism, and the use of the Italian language within Minas Gerais' Arcadism.

**Keywords:** Arcadism; Arcádia Ultramarina; 18th century poetry; Cláudio Manuel Da Costa; Basílio Da Gama; Metastasio; Vila Rica; Inconfidência.

## 1 Introdução

O presente artigo representa um simples esboço de um trabalho de investigação sobre a presença da língua italiana no arcadismo brasileiro. Embora não se tenha dado continuidade ao projeto em sua integridade, ficou cada vez mais evidente a centralidade da figura de Cláudio Manuel da Costa – e de sua decisão de inserir 19 poemas em italiano em suas *Obras* de 1768 – nesta questão. O panorama da presença da língua italiana na cultura brasileira do século XVIII, especialmente em relação ao ambiente cultural de Minas Gerais, seria então instrumental para uma melhor compreensão da escolha de Cláudio.

## 2 Cláudio e Metastasio

Para entender a amplitude da presença da língua italiana na vida cultural de Minas Gerais em meados do século XVIII, é fundamental um registro de testemunhos de atividades musicais e teatrais nas principais cidades da região. É nesse setor, como bem demonstram os estudos de Rogério Budasz, que se caracteriza o uso do italiano como veículo cultural não somente nas capitais europeias, mas igualmente nas colônias americanas. Esta presença do italiano coincide com o auge da produção cultural de Minas Gerais, imediatamente sucessivo a seu apogeu econômico.

Obviamente já existia um repertório de clássicos italianos que faziam parte do cânone literário da época e da bagagem cultural dos cidadãos mais cultos, capazes de ler os textos em sua versão original. Mas, no caso em questão, devemos ressaltar a presença de literatura italiana contemporânea, como indício de modernidade e renovação das letras, sendo este especialmente o caso do teatro de Metastásio, ao qual Cláudio Manuel da Costa dedicou tantas atenções.

A atividade teatral de Cláudio é inteiramente caracterizada pelo esforço de traduzir e adaptar Metastásio às circunstâncias coloniais, tanto na língua, quanto nos temas e nas modalidades de representação. Não podemos esquecer que Cláudio, além de ser o primeiro tradutor sistemático de obras italianas em terras brasileiras, esteve entre os fundadores do teatro de Vila Rica. Em 1769, constrói-se a Casa da Ópera de Vila Rica, a mais antiga da América do Sul. O construtor, coronel João de Sousa Lisboa, conta com o apoio do governador José Luís de Meneses, Conde de Valadares, e a colaboração de Cláudio Manuel da Costa. O teatro se inaugura em 6 de junho de 1770, aniversário de Dom José I (VERSIANI, 2019, p. 137). É importante frisar

que Cláudio, imediatamente depois da tentativa de constituir uma academia arcádica, não se limita a traduzir e adaptar as obras de Metastasio, mas procura meios e modos para que esta nova forma de fazer teatro seja acessível a um público mais amplo.

Afortunadamente, temos um primeiro registro de punho do próprio Cláudio Manuel da Costa sobre sua produção literária. Depois de voltar ao Brasil – fato ocorrido provavelmente em 1754, aos 25 anos de idade –, em 1759 Cláudio escreve à “Academia dos Renascidos” da Bahia, comunicando ser o autor de várias “poesias dramáticas” representadas em Vila Rica, Minas em geral e Rio de Janeiro, a saber: *Mafalda triunfante*, *Cyro ou A liberdade de Cambises*, *Circe* e *Ulisses*, *Orlando furioso*, *Siques e Cupido*, *Calipso*. Além disso, se diz tradutor em rima e em prosa de dramas de Metastasio “proporcionados ao teatro português”: *Artaxerxes*, *Dircea* (seria o *Demofonte* de Metastasio), *Demétrio*, *José reconhecido*, *O sacrifício de Abraão* (*Isacco figura del Redentore* em Metastasio), *O Régulo*, *O Parnaso acusado* (VERSIANI, 2019, p. 117-118). Trata-se de libretos que circulavam intensamente nas cortes europeias, inclusive na corte portuguesa, onde eram musicados frequentemente por compositores italianos. Embora as músicas variassem, o texto continuava comumente em sua versão original italiana, mesmo no Brasil. Um famoso viajante francês, Louis Antoine de Bougainville (1772, p. 137, t. 1), escreveu que, em 1766, estando no Rio, o Virrey “(...) nos fez preparar um camarote na ópera. Em uma sala muito bonita, pudemos assistir às obras-primas de Metastásio, representadas por uma companhia de mulatos, e escutar esses trechos divinos dos grandes mestres da Itália, executados por uma péssima orquestra, dirigida por um padre corcunda em traje eclesiástico”.<sup>1</sup> É especialmente importante salientar o esforço de Cláudio, que por um lado escreve diretamente em italiano, mas por outro, quer trazer o estilo e os temas de Metastasio para dentro da literatura portuguesa realizada no Brasil, especialmente naquele espaço privilegiado de convivência social e divulgação literária que é o teatro.

Sérgio Alcides (2003, p. 256), em seu fundamental *Estes Penhascos. Cláudio Manuel da Costa e a paisagem de Minas 1753-1773*, observa que

---

<sup>1</sup> „(...) nous fit préparer une loge à l’Opéra. Nous pûmes dans une salle assez belle, y voir les chefs-d’oeuvre de Metastasio représentés par une troupe de mulâtres, et entendre ces morceaux divins des grands Maîtres d’Italie exécutés par un mauvais orchestre que dirigeait alors un Prêtre bossu em habit ecclésiastique”.

na Arcádia de Cláudio “o convívio com as musas era restrito a uma camada social muito específica”, e “nada indica que tais benefícios devessem ser estendidos a toda a população”. Com certeza o público das obras de Cláudio era uma elite, mas o projeto árcade, por trás da inócua fachada, traz em sua matriz histórico-mitológica a ideia revolucionária de uma sociedade de iguais, como bem se entende lendo o monumental ensaio de Monica Ferrando (2018), *Il regno errante: L’Arcadia come paradigma politico*. Não é de se maravilhar que o governador não se tenha mostrado minimamente interessado em fazer parte da Arcádia Ultramarina.

Hoje em dia, do conjunto dos textos teatrais de Cláudio, só conhecemos a breve peça original *O Parnaso Obsequioso* (representado em 1768, na suposta cerimônia de fundação da Arcádia Ultramarina) e as traduções e adaptações de Metastasio *Comedia do mais alto segredo – Artaxerxe* e *Opera de Demofonte em Tracia*.<sup>2</sup> A influência de Metastasio é determinante na produção teatral de Cláudio, embora frequentemente ele interprete de forma muito pessoal temas e figuras do mestre italiano. No *Manual de Obras* (a coletânea manuscrita que inclui textos de Cláudio Manuel da Costa, conservada na Biblioteca Nacional de Lisboa e só recentemente estudada) encontra-se uma sequência de textos líricos e dramáticos dedicados à morte de Alexandre Magno, que são apresentados por Versiani (2019, p. 84-115) como uma peça que poderia ser representada em duas partes: *Carta de Alexandre à sua mãe Olímpia* e *Junto à urna de Alexandre o Magno*. Os textos têm o precedente mais próximo no drama de Metastasio *Alessandro nell’Indie* (1726), mas assunto e desenvolvimento diferem consideravelmente. Outras referências a Metastasio no *Manual de Obras* se encontram na ode “Imitando o sonho de Cipião” (VERSIANI, 2019, p. 152-163), que Cláudio, inspirando-se em um libreto de Metastasio de 1735 (*Il sogno di Scipione*), escreve em 1778-79, quando seus escritos evidenciam um maior interesse por temas morais e de crítica da decadência dos costumes.

---

<sup>2</sup> Tarquínio de Oliveira encontrou no Arquivo da Música da Cúria Metropolitana de Mariana as peças de Metastasio traduzidas por Cláudio, que foram publicadas no Anuário VII (1984) e VIII (1990) do Museu da Inconfidência por Suely Maria Perucci Esteves.



### 3 A Arcádia Ultramarina entre Basílio e Cláudio

A história da Arcádia Ultramarina é de alguma forma para nós a história da relação entre Cláudio Manuel da Costa e Basílio da Gama, o poeta brasileiro originário de Minas Gerais, árcade romano já a partir de 1763. Basílio domina o idioma italiano e é ele o provável iniciador do projeto de fundação de uma Arcádia Ultramarina, cujo protagonista virá a ser exatamente Cláudio Manuel da Costa.

Dispomos de vários elementos para reconstruir a tentativa de realizar uma Arcádia brasileira diretamente relacionada ao modelo romano. Basílio da Gama, que chegou em Roma aos 18 anos, em 1760, já era membro da Arcádia Romana com o nome de Termindo Sipílio (é interessante notar que fazia questão de justapor “americano” ao seu epíteto, contrariamente ao costume da época<sup>3</sup>) quando em 1763 indica outro jovem brasileiro, Joaquim Inácio de Seixas Brandão, que se torna árcade romano com o nome de Driásio Erimanteu. No diploma de admissão de Seixas (com Basílio como testemunha) consta o objetivo de fundar uma Arcádia Ultramarina, mas Seixas, que em 1765 se encontra em Montpellier, onde estuda medicina, passa posteriormente a tarefa ao próprio Basílio, com a ode *A um árcade de Roma, que ia estabelecer uma nova Arcádia no Brasil* (transcrita e divulgada pela primeira vez em 1969)<sup>4</sup>. O próprio Cláudio Manuel da Costa escreverá uma ode, *Saudação à Arcádia Ultramarina*, que se encerra com uma homenagem a Termindo e supostamente se refere igualmente a Seixas Brandão, mas isso se o verso “Briareu, aqui diz este” na verdade devesse ser lido como “Driásio, aqui diz este”, como sugere Melânia Silva de Aguiar (PROENÇA FILHO, 1996, p. 1078). Sérgio Alcides (2004, p. 94) afirma que “Não é impossível que Cláudio tenha recebido, de fato, um diploma de árcade romano.” No manuscrito das *Obras*, conservado na Torre do Tombo, a palavra “ultramarino” é acrescentada quatro vezes à expressão “pastor árcade romano”, com letra e tintas diferentes (*Fileno a Nise, Nise a Fileno, Il Pastore a Nice e Nice a il Pastore*, sendo os últimos dois escritos em italiano). De fato, pode-se tratar de incorporações feitas a posteriori, quando o códice já estava em Portugal e sofreu alterações, como a substituição de vários sonetos em português por outros em italiano.

Depois de viver vários anos em Roma sob a proteção do clero jesuíta, Basílio volta ao Brasil no final de 1766 ou começo de 1767, já que no dia 8 de fevereiro de 1767 vê no porto do Rio de Janeiro a nau Serpente ser lançada ao mar. Sucessivamente, Basílio tem que retornar precipitadamente

<sup>3</sup> Ver Teixeira (1996, p. 23).

<sup>4</sup> Ver Lapa (1969).

Portugal (os jesuítas egressos deviam voltar à Metrópole até 18 de agosto de 1768), e o faz em 30 de junho de 1768, na nau Senhora da Penha de França, deixando a tarefa de fundar a Arcádia Ultramarina a Cláudio Manuel da Costa, que o fará supostamente em 5 de dezembro de 1768, quando da segunda apresentação de seus versos ao Conde de Valadares, novo Governador das Minas Gerais. Nesse ínterim, Basílio escreve provavelmente o amargo soneto de despedida *Bárbara, iniqua terra*.

De Basílio da Gama conhecemos alguns textos em italiano, entre os quais se destaca um soneto dedicado à fonte dos quatro rios de Bernini – na Piazza Navona –, que se encontra na Biblioteca Angélica de Roma<sup>5</sup>, mas também se conservam algumas provas de tradução do italiano, como “A liberdade do Senhor Pedro Metastasio, poeta Cesáreo, com a tradução franceza de M. Rousseau de Genebra e a portuguesa de Termindo Pastor Arcade”, publicada em 1773, em Lisboa.

Em 1769, é publicada sua obra-prima, *O Uruguay*, escrita para narrar o acontecido aos curiosos romanos, escreve Basílio (GAMA *apud* LOPES, H., 1997, p. 155) na *Nota do Autor*. Ele envia o poema ao próprio Metastasio, com a seguinte carta:

A homenagem da inculta América é bem digna do grande Metastásio. Este nome é ouvido com admiração no fundo de nossas florestas. Os suspiros de Alceste e Cleonice são familiares a um povo que não sabe que no mundo existe Viena. É lindo ver nossas índias chorarem com seu livro em mãos e orgulharem-se de não ir ao teatro todas as vezes que a peça não for de Metastásio! Se vou de tão longe apresentar-lhe um poema, cujo tema é inteiramente americano, sou nisto nada mais do que o intérprete dos sentimentos de meu país, e esta honra me coube depois de ter sido mais do que uma vez intérprete dos seus. Eu não aspiro a nada mais, além de assegurar-lhe que sou ... Basílio da Gama. (METASTASIO, 1954, p. 897)<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Na coletânea *Sonetti ed Orazione e in Lode delle Nobili Arti del Disegno, Pittura, Scoltura ed Architettura*, Roma, Francisco Bizzarrini Komarek, 1764.

<sup>6</sup> „L’omaggio dell’incolta America è ben degno del grande Metastasio. Questo nome è ascoltato con ammirazione nel fondo delle nostre foreste. I sospiri d’Alceste e di Cleonice sono familiari ad un popolo, che non sa che ci sia Vienna al mondo. Bel vedere le nostre Indiane piangere col vostro libro in mano, e farsi un onore di non andare al teatro ogni volta che il componimento non sarà di Metastasio! S’io vado di così lontano presentarvi un poema, il cui soggetto è tutto americano, non sono in questo che l’interprete di sentimenti del mio paese, e questo onore mi si doveva dopo essere stato più d’una volta interprete de’ vostri. Io non aspiro ad altro che a rassicurarvi che sono... Basílio da Gama”

Alceste e Cleonice estão entre os protagonistas de *Demetrio*, o melodrama com libreto de Metastasio, representado por primeira vez em Viena, em 1731, e depois em toda a Europa.

Como no caso de Cláudio, embora com resultados estilísticos muito diferentes, Basílio continuará um fiel leitor de Metastasio, como demonstra a epígrafe de sua última obra, *Quitúbia* (Lisboa, 1791). Talvez Basílio também escrevesse tragédias inspiradas em Metastasio. A revista *Minerva Brasiliense*, número 11, de abril de 1844, afirma que Basílio lançou ao fogo suas tragédias nos últimos momentos de sua vida (LOPES, H., 1997, p. 151). Em seu único livro publicado em vida, *Obras*, de 1768, Cláudio se declara “Árcade, romano, ultramarino”, evitando acuradamente referir-se à Arcadia lusitana, fundada em 1756 e ativa só até 1764. O vínculo de Portugal com a Arcádia romana era especialmente forte, desde que o rei D. João V (1689-1750, reinado de 1706-1750), árcade com o nome de Arete Melleo, tinha doado o terreno do “Bosco Parrasio”, no Gianicolo, para erguer a sede da Academia. Participava das reuniões em Roma, com o nome de Ramiro, o embaixador D. André de Melo e Castro, conde de Galveias, depois governador da capitania de Minas Gerais (1732-35) e sucessivamente vice-rei do Brasil.

Cláudio, depois de frequentar o colégio jesuíta no Rio de Janeiro, entre 1749 e 1753, estuda Direito em Coimbra e volta para Minas Gerais no começo de 1754, formado em Cânones. Seus anos portugueses se situam numa época de forte presença das letras italianas em Portugal, não só graças ao teatro e ao melodrama, mas igualmente no plano teórico da renovação das poéticas dominantes. *Della perfetta poesia italiana*, de Muratori (1706), influencia Cândido Lusitano (Francisco José Freire) em sua *Arte poética, ou Regras da verdadeira Poesia* (1748), enquanto Luís Antônio Verney (na Arcádia Romana com o nome de Verênio Origiano), sob o pseudônimo de Padre Barbadinho, publica o *Verdadeiro método de estudar* (1746), base das reformas dos estudos menores (1760) e da Universidade de Coimbra (1772). Em seu proêmio às *Obras* de 1768, Cláudio, que nasce como poeta barroco e modifica sua poética depois da experiência portuguesa, para definir todas as contradições de um estilo que não renuncia às metáforas rebuscadas e expressões eruditas, adota a fórmula ovidiana – “vejo, e aprovo o melhor, mas sigo o contrário” –, que por sua vez já tinha sido utilizada por Petrarca, Garcilaso e outros (ALCIDES, 2003, p. 86).

A carreira do jovem advogado Cláudio Manuel da Costa em Vila Rica é rápida e brilhante. Em 1762 é governador de Minas Gerais Gomes Freire de Andrada, conde de Bobadela e protetor de Cláudio. Mas, em janeiro de 1763, ele morre, e seu irmão, José Antônio Freire de Andrada, torna-se governador interino. Este nomeia Cláudio secretário de governo, um cargo de máxima importância na capitania. Quando, no final de 1763, chega de Pernambuco o novo governador, Luís Diogo Lobo da Silva, supõe-se que na posse de 28 de dezembro Cláudio tenha recitado a *Écloga IV* a ele dedicada. Cláudio Manuel da Costa continuará no cargo de secretário de governo até agosto de 1765. De 20 de agosto a 3 de dezembro de 1764, acompanha o governador numa jornada aos confins da Comarca do Rio das Mortes, “viagem dilatada e aspérrima”. Alcides (2003, p. 253) afirma que a viagem e a experiência de governo mudam a visão da paisagem de Minas, que adquire nova dignidade nas inclusões no manuscrito das *Obras* dos sonetos II (agora dedica a centúria ao Ribeirão do Carmo e não à Nise mediterrânea, como na versão anterior) e XCVIII (dedicado a “estes penhascos”), com palavras como “berço” e “pátrio”, enquanto o primeiro e o último soneto do livro falam em desterro. Pode corroborar com essa interpretação a observação de Carla Inama (1961, p. 62), que nota que nos sonetos em italiano Cláudio difere de Metastasio, já que tende a priorizar as descrições do ambiente pastoril em detrimento dos sentimentos.

#### 4 O fatídico 1768

No fatídico ano de 1768, em que Cláudio publica suas *Obras*, a fundação da Arcádia Ultramarina deve coincidir com a posse do novo governador, D. José Luís de Meneses, conde de Valadares, numa situação política tensa, em que os portugueses do ultramar reclamam cada vez mais da falta de autonomia. Cláudio escreve encômios para o novo governador, que assume o cargo em 16 de julho de 1768. Ele conhece o nome do sucessor do desafeto Luís Diogo Lobo da Silva já desde o final de 1767 e rapidamente acrescenta a “Carta Dedicatória” ao manuscrito das *Obras* entregue à Real Mesa Censória em junho de 1768 (ALCIDES, 2003, p. 197).

Sabemos de duas reuniões político-literárias com o recém-chegado governador, que finalmente não mostrará interesse algum em participar da nova Arcádia Ultramarina, decretando provavelmente o fim do projeto institucional. Por outro lado, os árcades mineiros continuarão a reunir-se para

discutir suas obras literárias, com maior intensidade desde a chegada de Tomás Antonio Gonzaga a Vila Rica em 1782, e adotarão seus nomes de pastores em suas publicações até a própria *Inconfidência Mineira*, em que Cláudio, referência para todo o grupo, perderá a vida. Quanto à fidelidade ao magistério metastasiano, basta dizer que, entre os livros sequestrados aos inconfidentes, encontram-se sete volumes de Metastasio, de propriedade de Alvarenga Peixoto<sup>7</sup>, e onze do Cônego Luís Vieira da Silva. Na biblioteca de Cláudio Manuel da Costa, no levantamento dos *Autos da Inconfidência*, encontra-se curiosamente o *Cannocchiale aristotelico* de Emanuele Tesauro (ou seja, uma obra-prima da literatura barroca italiana), mas nada de Metastasio.

A própria publicação das *Obras* e a inclusão de última hora de novos textos italianos levantam várias suspeitas em relação a uma possível presença de Cláudio em Portugal. Em 21 de junho de 1768, o manuscrito das *Obras* é entregue aos censores da recém-formada Real Mesa em Lisboa (entre abril e maio 1768). Para chegar a Lisboa, o manuscrito deveria ter levado pelo menos dois meses de navio. Também em junho de 1768, Cláudio recebe a Mercê do Hábito de Cristo pela Coroa portuguesa em resposta a seu pedido anterior. Por outro lado, não há nenhum registro de presença de Cláudio Manuel da Costa entre 3 de abril 1767 e 4 de setembro 1768 nem no Brasil, muito menos em Portugal. Sabe-se que o manuscrito das *Obras*, aprovado por primeira vez em 8 de julho, foi entregue uma segunda vez à Real Mesa e aprovado definitivamente no dia 24 de novembro. Entre a primeira e a segunda entrega, o texto foi revisto e foram incluídos novos poemas, entre outros, mais seis sonetos italianos.

Carlos Versiani dos Anjos, que analisa minuciosamente o manuscrito, com base nos tempos de duração dos trajetos entre Portugal e Brasil, chega à conclusão de que Cláudio poderia ter estado em Lisboa no mês de maio para preparar a primeira entrega do manuscrito das *Obras*, mas que não poderia ter feito pessoalmente as correções da segunda versão. Resta a hipótese de que deixou indicações precisas a seu editor para realizar e versão corrigida e definitiva, que será finalmente impressa (VERSIANI, 2014, p. 272).

Uma última hipótese que me atrevo a sugerir, e que explicaria também as lacunas em nossa documentação, seria que as correções viajassem com o próprio Basílio da Gama, que sabemos ter embarcado para Lisboa

---

<sup>7</sup> Trata-se provavelmente da edição veneziana de Giuseppe Bettinelli, cuja primeira publicação foi em 1733.

do Rio de Janeiro no dia 30 de junho. Sabemos igualmente que Basílio, ao chegar a Portugal, foi detido com a acusação de ser jesuíta e depois liberado com a promessa de embarcar para Angola dentro de seis meses. Ao final, Basílio conquistará a confiança do Marquês de Pombal e permanecerá em Portugal, onde publicará em 1769 o *Uruguay*.

São anos decisivos para o projeto poético nativista e arcádico, e acho lícito supor que tenha havido uma estreita colaboração, mantida secreta, entre Cláudio e Basílio durante a estada de Basílio no Brasil, entre 1767 e 1768. Parece-me inclusive possível supor uma certa intervenção de Basílio, que certamente dominava à perfeição o italiano, nos textos italianos de autoria de Cláudio. Entre as obras de Cláudio (COSTA *apud* LOPES, E., 1997, p. 69), não se conservam textos em italiano redigidos depois de 1768, embora no “Traslado dos sequestros feitos ao Dr. CMC” conste que estavam em sua mesa de trabalho, por ocasião da detenção, “três livros de traduções de tragédias, e mais outros dos mesmos relatados e poemas”.

Certamente mudaram seus interesses depois do fracasso oficial da Arcádia Ultramarina, mas pode-se levantar a suspeita de que por trás dos textos italianos de Cláudio houvesse também a mão de Basílio. Se foi realmente o editor a operar as correções no manuscrito sucessivas à aprovação no mês de julho pela Real Mesa Censória, como chegaram a ele as indicações exatas? E por que aumentar ainda o peso das composições em italiano? Não seria índice de uma tentativa de filiação direta com a Arcádia Romana, cujo principal representante brasileiro é o próprio Basílio, procurando evitar as polêmicas da Arcádia Lusitana, em nome de um projeto mais autônomo? Vista a situação em que se encontra Basílio, perseguido por jesuitismo, certamente não seria recomendável que uma tal colaboração viesse à luz. Esta é uma pura suposição, mas surge a suspeita de que na história da Arcádia Ultramarina e dos textos italianos de Cláudio Manuel da Costa possa haver um protagonismo de Basílio da Gama, cancelado e esquecido.

Mais um texto italiano de Basílio parece-me corroborar com esta pista.<sup>8</sup> Em 1764, publica-se um volume de *Prose e versi degli Accademici Infecondi* que contém um soneto “Dell’abate Basílio Da Gama brasileiro”. Trata-se de uma poesia que inverte a sequência do soneto dedicado à fonte de Bernini, em Piazza Navona, que só no final da descrição do monumento

---

<sup>8</sup> Agradeço ao prof. Maurício Santana Dias pela indicação deste precioso texto.

romano faz uma saudosa referência a “il mio Argentaro”. Em *Se in tal dì, che i Suoi raggi il Sol d'orrore*, Basílio homenageia a cidade eterna dizendo que, estando no Brasil, a morte de Cristo teria provocado no poeta uma enorme compaixão e pranto, mas conhecendo as belezas de Roma, o pranto se transforma em estupor. E os belos versos dos “Amici” (a Accademia degli Infecondi tem fortes vínculos com a Accademia dell’Arcadia) atordoam ulteriormente os sentimentos do poeta brasileiro: é como se por meio da arte ele descobrisse a possibilidade de compartilhar não só a tristeza da morte de Cristo, associada à paisagem brasileira, mas também a alegria de sua mensagem, que possibilita as máximas expressões artísticas.

Parece-me bem possível que Basílio desejasse trasladar para sua terra natal este sentimento de resgate, que passaria através de um projeto arcádico estreitamente relacionado a sua experiência romana. Tudo indica que Cláudio Manuel da Costa foi mais seguidor do que artífice do projeto. E os poemas italianos das *Obras* (tanto as *Canzonette* quanto os sonetos), que, dado o contexto aqui delineado, não podem ser considerados mera exibição de erudição, são plenamente funcionais ao projeto da Arcádia Ultramarina, especialmente levando em consideração a substituição final de textos em português por textos em italiano, que nada acrescentam temática e estilisticamente às *Obras*, senão o próprio fato de evidenciar ulteriormente a importância de usar o idioma que permitiria uma filiação cultural direta com a Arcádia romana sem passar pelo filtro português, naqueles meses cruciais de 1768. E que Basílio esteja diretamente envolvido, pelo menos na transmissão desses textos, é a consequência lógica.

Valadares chega a Vila Rica em 13 de julho de 1768. Em sua cerimônia de posse, três dias depois, Cláudio Manuel da Costa não está presente. No entanto, em 4 de setembro, o poeta comparece e pede desculpa por seu atraso. Ele organiza um recital para o novo governador de Minas, José Luís de Meneses Abranches Castelo Branco, conde de Valadares, oferecendo a este o cargo de custódio da futura Arcádia Ultramarina, sob o nome de Pastor Daliso. Cláudio faz todo o possível para ganhar a benevolência do novo governador, recita uma égloga, duas odes e nove sonetos encomiásticos. É um primeiro contato e certa desconfiança por parte do governador pode ser justificada. A esperança de Cláudio é que em um segundo encontro acadêmico o Pastor Daliso assumira seu papel decustódio. Mas não será assim.

Por fim, a Arcádia Ultramarina nasce e provavelmente morre no dia 5 de dezembro de 1768. É o aniversário do Conde, que cumpre 26 anos, e no palácio do governador se declama o *Parnaso obsequioso*, peça original de Cláudio sobre temas metastasianos em que se canta a necessidade de uma volta à idade do ouro. Tornou-se comum utilizar temas clássicos reinterpretados na cenografia da colônia: no *Uruguay*, Basílio transforma o pastor em índio, e na *Fábula do Ribeirão do Carmo*, que faz parte das *Obras* de 1768, Cláudio Manuel da Costa incorpora a natureza local à mitologia clássica (MELLO E SOUZA, 2011, p. 151). No manuscrito do *Parnaso obsequioso*, Cláudio Manuel da Costa se apresenta: “Bacharel formado na Faculdade de Cânones, Acadêmico da Academia Litúrgica de Coimbra, e Criado pela Arcádia Romana Vice-Custode da Colônia Ultramarina, com o nome de Glauceste Satúrnio”. O nome arcádico de Cláudio é Glauceste Satúrnio, o melancólico cinzento, e este tema da melancolia será predominante nas *Obras*, mesmo quando são retomados temas de Metastasio. O Polifemo da Écloga VIII de Cláudio (que também aborda o tema nas Cantatas III, *Galatéia*, e IV, *Lise*) inspira-se na cantata *Il Ciclope* e no drama lírico *Galatea*, de Metastasio. Aproxima-o a Metastasio o estilo, mas Metastasio leva o tema para a ópera bufa, enquanto Cláudio simpatiza com Polifemo, objeto de compreensão e piedade (CANDIDO, 1981, p. 98). Valadares governará até 1773, mas não há registro de outras reuniões semelhantes: as primeiras homenagens não surtirão os efeitos desejados. A Arcádia Ultramarina não prosperou, e o Palácio dos Governadores de Vila Rica não se tornou uma corte que pudesse competir com os centros de poder europeus, onde o italiano era bem presente como língua da cultura. O Conde de Valadares não se interessou (Cláudio Manuel da Costa só foi nomeado juiz de sesmarias do Termo de Vila Rica, e não secretário de Governo ou procurador da Fazenda e Coroa, prestigiosos cargos ocupados com os antecessores) e, segundo Sérgio Buarque de Holanda (1979, p. 241), “A Arcádia Ultramarina é Cláudio Manuel da Costa e é ele tão-somente”. Segundo Sérgio Alcides (2003, p. 210.), “os demais pastores – Termindo Sipílio, Driásio Erimanteu, Eureste Fenício, Ninfejo Calistide – viviam ou em Portugal ou na imaginação de Glauceste”. Mas, apesar de o projeto não ter prosperado, há outros indícios de filiações à Arcádia Ultramarina.

Silva Alvarenga, que nasceu em Vila Rica em 1749, depois de ter estudado no Rio de Janeiro e matricular-se em Direito em Coimbra em



1768, publica em 1772 a obra “A Termino Sipílio Árcade Romano por Alcino Palmireno Árcade Ultramarino Epístola”. Podemos supor que o próprio Basílio da Gama, o Termino Sipílio, desempenhe um papel crucial na experiência arcádica de Silva Alvarenga, que, estando em Coimbra, declara-se Árcade Ultramarino. Antonio Candido (1981, p. 144.) bem explica como ele também seguirá o magistério de Metastasio. É um fato que os heterônimos arcádicos de ultramar continuam sendo indicados em capas de livros, como no caso de *O Desertor* (Coimbra, 1774) e *Glaura* (Lisboa, 1799), de Silva Alvarenga, “na Arcádia Alcindo Palmireno”, ou no próprio manuscrito do poema épico *Vila Rica*, de Cláudio (1773).

## 5 Foi um verdadeiro fracasso?

Por outro lado, embora o poema *Vila Rica* também seja introduzido por uma epígrafe de Metastasio, a produção de Cláudio sucessiva a 1768, que vem sendo magistralmente valorizada pelos estudos de Carlos Versani dos Anjos, indica a mudança de perspectiva. Faliu o projeto da Arcádia, de uma sociedade de eruditos pastores e poetas, uma sociedade de iguais, independente, que envolvesse o próprio governador. Na abertura do Canto IX do poema *Vila Rica* (que se supõe concluído em 1773), Cláudio reclama do pouco sucesso de sua lírica pastoril e afirma a exigência da mudança de registro, dedicando-se agora ao gênero épico. Já passou dos quarenta anos e é menos sonhador. Parece pouco acertada a periodização de Melânia Silva de Aguiar que considera o tardo Cláudio Manuel da Costa essencialmente arcádico (ALCIDES, 2003, p. 217). Além da fase épica do *Vila Rica*, o Cláudio do *Manual de Obras* parece mais moralista neoclássico do que árcade. Não existe mais a perspectiva da sociedade alternativa, aquela tão finamente estudada por Monica Ferrando, quando o encomiástico e o arcádico se compensavam, com os encômios a criar o espaço de civilização e a Arcádia a projetar um ideal político-emotivo distinto.

De toda forma, no período de 1768-84, Cláudio continua compondo várias poesias de cunho encomiástico. Antes de 1768, elogiava também grandes figuras da Metrópole, como Pombal e Gomes Freire de Andrade, depois sempre os Governadores, como no caso do *Canto heroico para d. Antonio de Noronha*, governador entre 1775 e 1780, e uma *Fala* em que o compara a Pedro o Grande, czar da Rússia, enquanto os índios são gratos por serem civilizados (MELLO E SOUZA, 2011, p. 153-154). Mas também

escreve treze poesias entre éclogas, odes e sonetos em homenagem a Dona Maria José de Eça e Bourbon, mulher de d. Rodrigo José Meneses, primeiro governador a levar para Minas sua família. Seus anos em Vila Rica, entre 1780-1783, são uma época em que o palácio é realmente próximo às elites e à sociedade literária local. Já em 1776, tinha chegado a Rio das Mortes (São João del Rei), como ouvidor, o poeta Inácio José de Alvarenga Peixoto, que em Portugal era amigo de Basílio da Gama, e em 1782 chega a Vila Rica como novo ouvidor-geral um companheiro de estudos de Direito de Alvarenga Peixoto em Coimbra, Tomás Antônio Gonzaga. Com Gonzaga, Cláudio Manuel da Costa encontra finalmente um poeta capaz de compartilhar seus anseios literários. Inicia-se uma temporada de frequentes reuniões e intercâmbios, não alheia às tensões políticas que levarão à colaboração na sátira das *Cartas Chilenas* e à tragédia insurrecional da Inconfidência. Com o novo governador, Luís da Cunha Meneses (o Fanfarrão Minésio das *Cartas Chilenas*, de autoria de Tomás Antônio Gonzaga com a colaboração de Cláudio Manuel da Costa e outros), a situação muda, e os árcades têm que se reunir em casas privadas. Na lira VII, Gonzaga se lembra das reuniões na varanda da casa de Cláudio, de onde se via a casa de Marília.

Durante todo este tempo, os protagonistas deste simpósio continuam utilizando seus nomes arcádicos. O que faltará, além de uma estrutura oficial para o grêmio da Arcádia Ultramarina, será exatamente o uso do italiano. Aquela língua que parecia propícia quando Cláudio ainda pensava em poder envolver no projeto arcádico (independente da Arcádia Lusitana e culturalmente autônomo, porque relacionado diretamente à Arcádia Romana) o próprio Governador. É como se a autonomia cultural não pudesse dar-se sem ruptura, e, para a ruptura, o italiano, língua da música, da cultura internacional e das cortes, não era mais apropriada, podia até ser um empecilho.

Em 1788, todas as esperanças são depositadas no novo Governador, o visconde de Barbacena, que chega em julho. Mas este vem com o objetivo de aumentar a arrecadação e evita o diálogo com as elites coloniais. Chega a hora da conspiração, insuflada, entre outros, pelo próprio Cláudio Manuel da Costa, o velho Glauceste Satúrnio, que nunca renunciou à ideia de uma renovação justa das letras e da sociedade a partir de um grupo de vanguarda intelectual, quer sejam árcades ou inconfidentes. Em maio de 1789, é preso Tiradentes. No dia 18 de maio, Cláudio Manuel da Costa e Tomás Gonzaga estão juntos na casa de Cláudio, talvez destruindo papéis, documentos de

reuniões, poemas, projetos de Constituição... No dia 20 de maio, Gonzaga é preso; no 22, Alvarenga Peixoto. No dia 25 de junho, Cláudio Manuel da Costa é levado para a Casa dos Contos, onde é interrogado a partir do 2 de julho. Dois dias depois é encontrado morto em sua cela.

## Referências

ALCIDES, Sérgio. *Estes penhascos: Cláudio Manuel da Costa e a paisagem das Minas, 1753-1773*. São Paulo: Hucitec, 2003.

ALCIDES, Sérgio. Seixas Brandão e o malogro da Arcádia Ultramarina. *Oficina da Inconfidência*, Ouro Preto, ano 4, n. 3, p. 82-103, 2004.

BOUGAINVILLE, Louis Antoine de. *Voyage autour du Monde*. 2. ed. Paris: Chez Saillant & Nyon, 1772.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Tentativas de mitologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 221-271.

BUDASZ, Rogério. *Teatro e música na América portuguesa*. Curitiba: DeArtes-UFPR 2008.

BUDASZ, Rogério. *Opera in the Tropics: Music and Theater in Early Modern Brazil*, Oxford University Press 2019.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1836)*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. p. 77-136. v. 1.

FERRANDO, Monica. *Il regno errante: L'Arcadia come paradigma politico*. Vicenza: Neri Pozza, 2018.

INAMA, Carla. *Metastasio ei poeti arcadi brasiliani*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1961.

LAPA, Manuel Rodrigues. O enigma da Arcádia Ultramarina aclarado por uma ode de Seixas Brandão. *Suplemento Literário do Minas Gerais*, Belo Horizonte, ano 4, n. 174, 1969.

LOPES, Edward. *Metamorfoses: a poesia de Cláudio Manuel da Costa*. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

LOPES, Hélio. *Letras de Minas e outros ensaios*. São Paulo: Edusp, 1997.

MELLO E SOUZA, Laura de. *Cláudio Manuel da Costa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

METASTASIO, Pietro. *Tutte le opere di Pietro Metastasio*: a cura di Bruno Brunelli. Mondadori: Milano, 1954. p. 897. v. 4.

PROENÇA FILHO, Domicio (Org.). *A poesia dos Inconfidentes*: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. São Paulo: NovaAguilar, 1996.

TEIXEIRA, Ivan (Org.). *Obras poéticas de Basílio da Gama*. São Paulo: Edusp, 1996.

VERSIANI, Carlos (Org.). *O velho Cláudio*: inéditos da maturidade de Cláudio Manuel da Costa. Ouro Preto: Liberdade, 2019.

VERSIANI, Carlos. Glauceste Saturnio e a Real Mesa Censória: uma crítica genética das Obras de Cláudio Manuel da Costa. *Revista de História*, São Paulo, n. 170, p. 261-290, 2014.



## **A narrativa mítica, heroica e crítica da guerra: diálogo poético entre *A Gruta Americana*, de Silva Alvarenga, e o *Canto Heroico*, de Cláudio Manuel da Costa**

### ***The Mythical, Heroic and Critical Narrative of War: Poetic Dialogue between Silva Alvarenga's Gruta Americana and Canto Heroico, by Cláudio Manuel Da Costa***

Carlos Versiani dos Anjos

Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN), Parnamirim, Rio Grande do Norte/Brasil  
carlos.versiani@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-3698-864X>

**Resumo:** Manoel Inácio da Silva Alvarenga é detentor de uma obra vasta, eclética e riquíssima, caracterizada pelo espírito crítico e pela obediência à simplicidade e naturalidade próprias do arcadismo, mas que se envereda também pela narrativa mítica e fantástica. É o caso do poema *A Gruta Americana*, publicado no ano de 1779 e escrito em Minas Gerais, dois anos após Alvarenga retornar de Portugal. O poema trata da participação da capitania de Minas Gerais nas tropas arregimentadas para fazer frente às invasões espanholas ao sul do Brasil, ocorridas no início de 1777. Compõe-se como um grande quadro alegórico, no qual a história da guerra é contada por uma entidade indígena que habita uma gruta encravada nos sertões das Minas. O canto mágico que ecoa da gruta é precedido por uma narrativa que descreve detalhadamente o cenário, os personagens e os elementos que lá se escondem. Neste artigo, é feita uma analogia desta obra com o poema *Canto Heroico*, de Cláudio Manuel da Costa, que versa sobre o mesmo tema, sendo possível perceber visões e estilos que ora se aproximam, ora se distanciam, mas que certamente estabelecem um diálogo rico e fecundo, de grande qualidade estética, como era comum entre os árcades ultramarinos, ilustres representantes da poesia brasileira do século XVIII.

**Palavras-chave:** arcadismo; século XVIII; Silva Alvarenga; Cláudio Manuel; Minas Gerais.

**Abstract:** Manoel Inácio da Silva Alvarenga has a vast, eclectic and rich body of work, characterized by a critical spirit and obedience to the simplicity and naturalness typical of Arcadianism, but which also includes mythical and fantastic narratives. Such is the case of the poem *A Gruta Americana*, published in 1779 and written in Minas Gerais, two years after Alvarenga returned from Portugal. The poem addresses the participation of the captaincy of Minas Gerais in the troops assembled to face the Spanish invasions of

southern Brazil in early 1777. The poem composes a large allegorical picture, in which the history of the war is told by an Indigenous entity who inhabits a cave carved into the hinterlands. The magical chant that echoes from the cave is preceded by a narrative that details the setting, characters and elements hidden there. This paper proposes an analogy of this work with Cláudio Manuel da Costa's *Canto Heroico*, poem that addresses the same theme. One can observe perspectives and styles that are, at times, incredibly similar and completely different, but which establish rich and fruitful dialogues, of great aesthetic quality, as was common among the overseas Arcadians, illustrious representatives of 18th century Brazilian poetry.

**Keywords:** arcadianism; 18th century; Silva Alvarenga; Claudio Manuel; Minas Gerais.

## 1 O árcade ultramarino Alcindo Palmireno

Manuel Inácio da Silva Alvarenga nasceu em Vila Rica, atual Ouro Preto, no ano de 1749. Fez os seus primeiros estudos no Seminário de Mariana, partindo daí, com a ajuda de amigos, para os bancos da Universidade de Coimbra. De 1767 a 1776, permaneceu Silva Alvarenga em Portugal, ali desfrutando da amizade e apoio material dos conterrâneos José Basílio da Gama e Inácio José de Alvarenga Peixoto. Em 1771, teve que interromper seu bacharelado em Direito, quando foram momentaneamente suspensos os cursos para a Reforma da Universidade, concluída em 1772. Silva Alvarenga retomou, então, os estudos, tornando-se, a partir daí, um dos poetas árcades brasileiros mais produtivos, dominando os gêneros lírico, épico e satírico, e exercitando também, de forma consistente, a crítica literária.

A obra *Epístola, A Termindo Sipílio Árcade Romano por Alcindo Palmireno Árcade Ultramarino* foi a primeira publicação de Silva Alvarenga, feita inicialmente de forma ousada, em 1772, sem a devida autorização prévia da Real Mesa Censória, o que o levaria, e ao seu editor Ginoux, a um incômodo processo inquisitorial.<sup>1</sup> Depois, com a devida licença, o poema teve grande circulação, já repercutindo o forte pendor crítico do árcade mineiro. Trata-se, na verdade, de um extenso elogio à obra *O Uruguai*, do grande amigo e protetor Basílio da Gama, a quem Silva Alvarenga devia não só sua apresentação aos círculos literários de Portugal, mas também

<sup>1</sup> *Processos a livreiros, impressores e outros*, disponível no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, cx. 176, livro 10, MF 2756.

a assumida condição de Arcade Ultramarino, como pertencente à Arcádia fundada por Cláudio Manuel da Costa em Minas Gerais, no ano de 1768.

O projeto de criação da Arcádia Ultramarina, afiliada da Arcádia Romana, contara, ainda em 1763, com a participação efetiva de Basílio da Gama e do também brasileiro Joaquim Inácio de Seixas Brandão, já associados à mais prestigiada Academia Literária italiana (VERSIANI, 2019)<sup>2</sup>. Em pelo menos seis das obras de Silva Alvarenga publicadas entre 1772 e 1780, ele se declara pertencente à Arcádia Ultramarina: *Epístola* (ALVARENGA, 1772), *O Desertor: poema herói-cômico* (ALVARENGA, 1774), *O Templo de Netuno* (ALVARENGA, 1777), *A Gruta americana* (ALVARENGA, 1779), *O Canto dos Pastores* (ALVARENGA, 1780) e *A Tempestade* (1780) – esta última, uma versão manuscrita publicada ineditamente por Francisco Topa (1998). Além dessas publicações, na Biblioteca Nacional de Lisboa encontra-se o manuscrito de uma ode iniciada pelos versos “Feliz a quem as musas deram”, também trazida a público por Topa (1998), em que se faz presente a seguinte nota original: “Alcino (sic) Palmireno é o nome que a Arcádia Ultramarina dá a Manuel Inácio de Souza (sic) Alvarenga”<sup>3</sup>.

Silva Alvarenga retornou para o Brasil no final do ano de 1776, no mesmo navio em que também viajava o irmão de Basílio da Gama, Pe. Antônio Caetano Villas Boas (LAPA, 1960). Na travessia do Atlântico, compôs *O Templo de Netuno*, publicado um ano depois em Portugal, em que se despede do “amado Termindo”, da “formosa Lisboa” e da “alegre Sintra” (ALVARENGA, 1777). Nesta última cidade, também desfrutara da acolhedora morada de Alvarenga Peixoto, quando este lá servia como juiz.

Chegado ao Brasil, passa a viver em Minas Gerais, na vila de São João Del Rei, o que é ignorado por alguns biógrafos, até a sua mudança definitiva para o Rio de Janeiro, entre 1781 e 1782, para exercer o ofício de professor régio de Retórica.<sup>4</sup> Essa permanência em Minas Gerais comprova-se

<sup>2</sup> No documento de diplomação de Joaquim Inácio de Seixas Brandão como arcade romano, assinado em sessão ocorrida entre março e abril de 1763, consta que fora indicado por Termindo Sipílio, codinome arcádico de Basílio da Gama, e consta também, à parte, em anotação escrita à mão, o objetivo a que se propunha aquele evento: “*per la fondazione della colonia oltremarina*”. A história de como essa missão passou às mãos de Cláudio Manuel da Costa encontra-se explicada em Versiani (2015, 2019).

<sup>3</sup> Biblioteca Nacional de Lisboa, Ms. 258, n. 7, fl. 5v-6r.

<sup>4</sup> Na capital do Vice-Reinado, funda em 1786 a Sociedade Literária do Rio de Janeiro, dissolvida por determinação régia em 1794, pela acusação de inconfidência. Até a sua morte, em 1 de novembro de 1814, dedica-se à literatura, ao teatro e ao trabalho editorial, sendo um dos fundadores da Revista “O Patriota”, em 1813 (SILVA, 1864).

pela junção de alguns elementos: o primeiro, revelado por Rodrigues Lapa (1960, p. XXXIII), é o documento em que aparece o seu nome como exercendo a advocacia no fórum de São João Del Rei, datado de 1777; outro elemento é o poema *O Bosque da Arcádia*, recitado em homenagem ao natalício da esposa de D. Rodrigo de Menezes, governador de Minas Gerais, em setembro de 1780 (TOPA, 1998), numa solenidade acadêmica de que também participaram outros árcades que em Minas viviam; mencionamos ainda o testemunho manuscrito da écloga *O Canto dos Pastores*, colhida por Topa (1998) em miscelânea da Biblioteca Geral de Coimbra, que vem acompanhada da seguinte indicação toponímica e cronológica: “Do Rio das Mortes, em o 1º de novembro de 1779” (TOPA, 1998, p. 113). Como se vê, são vários os rastros a ser perseguidos nos arquivos para calçarmos melhor o percurso de Silva Alvarenga em Minas Gerais, entre 1777 e o início da década de 1780, período de grande vigor produtivo dos árcades ultramarinos.

*A Gruta Americana* foi a primeira obra publicada de Silva Alvarenga escrita em solo brasileiro. As referências históricas existentes no poema nos permitem datá-lo do ano de 1778. Ele trata das invasões das tropas espanholas no sul do país, ocorridas desde o início de 1777, já que a Espanha há muito se mostrara insatisfeita com os termos do Tratado de Madrid, assinado em 1750. As invasões fizeram com que se arregimentassem, em algumas regiões da colônia, reforços para reconquistar, entre outros territórios, parte do atual estado do Rio Grande do Sul e a ilha de Santa Catarina, tendo partido de Minas tropas lideradas pelo governador D. Antônio de Noronha (1775-1779). O episódio é também motivo do *Canto Heroico*, de autoria de Cláudio Manuel da Costa (1996a), o que torna possível a composição de um diálogo entre os dois poemas, de autores que integravam, como árcades ultramarinos, a mesma rede de sociabilidade então existente em Minas.

## **2 Cláudio Manuel e os tempos áureos do movimento arcádico ultramarino**

Em tese de doutoramento, adotamos a expressão “Movimento Arcádico Ultramarino” para designar a rede de sociabilidade poética, e também política, entre os poetas árcades brasileiros, que se processava dos dois lados do Atlântico, no trânsito entre Minas Gerais, Rio de Janeiro, Lisboa, Coimbra, Sintra e Roma (VERSIANI, 2015). O movimento foi inaugurado em meados da década de 1760, quando diversos poetas brasileiros, que viviam à época em Portugal, claramente se articulavam entre



as redes culturais, poéticas e políticas do Reino, em polêmicas e desafios que também fariam parte da denominada Guerra dos Poetas<sup>5</sup>. Em Minas Gerais, esse movimento tinha como alicerce o poeta Cláudio Manuel da Costa, que concluíra mais de uma década antes os seus estudos em Coimbra, e desde 1754 se estabelecera novamente na terra natal, transitando entre as redes de poder locais, como Secretário de Governo, Senador, Juiz do Senado, da Câmara, ou através do exercício público e particular da sua advocacia. Caminhavam junto aos seus passos políticos as suas produções e aspirações literárias, que incluíam a pretensão de se criar em Minas uma “República das Letras”, uma tópica apropriada da antiguidade greco-latina pela ilustração do século XVIII, que pressupunha uma relação compartilhada, dentro do contexto sociocultural, entre o Estado e os poetas.

É bem propagada a íntima relação de Cláudio Manuel com os governadores que se sucederam na capitania de Minas Gerais, desde pelo menos a gestão de D. Luiz Diogo Lobo da Silva (1763-1768), com quem Cláudio Manuel empreendera, em 1763, uma viagem “dilatada e aspérrima” por todas as regiões da capitania, viagem essa que serviria também como base para a escrita do “Fundamento Histórico” ao poema *Vila Rica* (MELLO E SOUZA, 2011). Essa substantiva relação se aprofundou ainda mais durante os governos do Conde de Valadares (1768-1773), D. Antônio de Noronha (1775-1780) e D. Rodrigo de Menezes (1780-1783)<sup>6</sup>. O Conde de Valadares estava presente e foi homenageado em discursos e poemas das duas sessões acadêmicas em que Cláudio Manuel anunciou a criação da Arcádia Ultramarina, sendo então aclamado pelo poeta como “o protetor” da nascente Arcádia. Já à época do governo de D. Rodrigo de Menezes, ocorriam no Palácio do Governo inúmeras sessões acadêmicas e festivas, com a ostensiva presença dos demais árcades então residentes em Minas, incluindo o poeta Silva Alvarenga.

---

<sup>5</sup> A expressão propagou-se a partir dos estudos de Teófilo Braga (1984) no século XIX, referindo-se aos embates satíricos iniciados pela oposição que se firmou entre participantes da Arcádia Lusitana e do denominado Grupo da Ribeira das Naus, mas que se expandiram para outros pequenos grupos, que entre o Tejo e o Mondego se articulavam. Nas frentes de batalha, agrupavam-se também os árcades ultramarinos Basílio da Gama, Silva Alvarenga e Alvarenga Peixoto.

<sup>6</sup> Essa relação sofreria uma forte ruptura ao tempo do governo de Cunha Menezes (1784-1788), que foi asperamente ridicularizado nas *Cartas Chilenas*, tanto por Tomás Antônio Gonzaga quanto por Cláudio Manuel, que escreveu a *Epístola às Cartas*.

Em sua partida do governo de Minas, D. Rodrigo de Menezes, o Conde de Cavaleiros, foi presenteado por Cláudio Manuel com uma edição manuscrita do poema *Vila Rica*, obra que o poeta jamais chegaria a ver publicada, provavelmente por restrições da Coroa ou da Censura Régia (VERSIANI, 2015)<sup>7</sup>. A tópica da terra pátria foi vastamente utilizada por Cláudio Manuel, não apenas no poema *Vila Rica* e na *Fábula do Ribeirão do Carmo*, mas também em outros inúmeros sonetos, éclogas e canções, como é o caso do *Canto Heroico*, composto em homenagem ao governador D. Antônio de Noronha. O assunto é uma “heroica” campanha militar liderada pelo governador, mas no poema Cláudio Manuel também aponta, de forma magistral e nem sempre sutil, muitos elementos negativos e depreciativos em relação à guerra, especialmente o flagelo dos povos por ela provocado.

Podemos dizer que essa crítica, restringindo-nos ao contexto da época e evitando teleologismos, procede muito mais de um sentimento antimilitarista do que pacifista, o que é coerente com o que professavam muitos poetas e filósofos do final do século XVIII. A crítica à guerra está presente em outras obras de Cláudio Manuel, principalmente da fase de sua maturidade poética, na década de 1780. É o caso da estrofe a seguir, pinçada do drama da morte de Alexandre Magno, recentemente publicado:

Grandes, que arrebatados  
Da soberba ambição levais a guerra  
Às mais longínquas regiões da terra;  
Agora debruçados,  
Se é que o pasmo o concede,  
Sobre o sepulcro de Alexandre; vede  
Como eloquente o seu silêncio dita  
Os desenganos que a razão medita  
(VERSIANI, 2016, p. 100)

---

<sup>7</sup> Tivemos oportunidade, no setor de Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa, de folhear este manuscrito. Trata-se de um exemplar belíssimo, de fina estampa, muito bem-acabado e encadernado, como se fosse endereçado realmente à publicação. Ao presentear o Conde de Cavaleiros, quando este deixou o governo de Minas, quem sabe Cláudio Manuel não pensasse contar com este importante aliado numa futura publicação do poema *Vila Rica*?

### 3 A gruta mítica da Arcádia

O poema *A Gruta Americana*, como o próprio nome sugere, não se atém a narrar, de forma convencional, o assunto das guerras entre Portugal e Espanha em terras brasileiras. Ele é composto como um grande quadro alegórico, no qual a história da guerra é contada por uma entidade indígena que se esconde em uma gruta encravada nos sertões das Minas. O canto mágico que ecoa da gruta é precedido por uma narrativa que descreve detalhadamente o cenário, os personagens e os elementos que lá se escondem.

Num vale estreito o pátrio rio desce  
De altíssimos rochedos despenhado  
Com ruído, que as feras ensurdece.

Aqui na vasta gruta sossegado  
O velho pai das ninfas tutelares  
Vi sobre urna musgosa recostado;

Pedaços d'ouro bruto nos altares  
Nascem por entre as pedras preciosas,  
Que o céu quis derramar nestes lugares.

Os braços dão as árvores frondosas  
Em curvo anfiteatro onde respiram  
No ardor da sesta as dríades formosas.

Os faunos petulantes, que deliram  
Chorando o ingrato amor, que os atormenta,  
De tronco em tronco nestes bosques giram.  
(ALVARENGA, 1779, p. 275- 276)<sup>8</sup>

Em tudo essa descrição faz lembrar a caverna idílica apresentada pela Ninfa Eulina no canto V do poema *Vila Rica*, de Cláudio Manuel da Costa (1996b). Aqui se pinta, como no poema do árcade precursor, o “pátrio rio”, que em cachoeira despenca das montanhas. No interior da gruta, o velho “pai das ninfas tutelares” parece se inspirar no “Gênio que guarda as pátrias Minas”, cantado por Cláudio Manuel, que buscara, no “mais fundo de um

---

<sup>8</sup> Utilizamos aqui a versão publicada por Joaquim Norberto de Souza e Silva, em 1864, procedendo a devida atualização ortográfica.

monte a estância bruta”, a gruta em que se acolher (COSTA, 1996b, p. 403). O ambiente descrito se identifica com a primitiva Arcádia mitológica da Grécia clássica, mas reflete muito mais a Arcádia Ultramarina, em que ninfas e dríades, tal qual se descreve no *Vila Rica* a gruta de Eulina, revestem-se do ouro e das riquezas de Minas:

Eulina, que Garcia ao lado chama,  
Em um assento de ouro marchetado  
Lhe tem junto a uma mesa preparado  
O brinde da mais rara formosura.

Cem taças de ouro são, onde procura  
Mostrar-lhe aos olhos quanto desentranha  
De mais precioso o Rio, ou a Montanha.

Muitas Ninfas em roda a estão cercando,  
Nas lindas mãos nevadas sustentando  
Os tesouros que oculta e guarda a Terra  
(Tristes causas do mal, causas da guerra!)  
(COSTA, 1996b, p. 423-424)

Se Silva Alvarenga não leu o manuscrito do *Vila Rica* (é bem provável que àquela altura já o tivesse lido, pois já se achava concluído em 1773), comunga do mesmo olhar de Cláudio Manuel quanto à pintura das entidades míticas da sua terra. A plasticidade da ação mágica, fantástica, de raiz indígena, é um elemento explorado de forma comum na poesia árcade ultramarina: índias feiticeiras são igualmente a Tanajura, d’*O Uruguai*, de Basílio da Gama; a Eulina, de Cláudio Manuel, no *Vila Rica*; a Amazona, de Silva Alvarenga, em *A Gruta Americana*...

#### **4 A guerra na narrativa mítica, heroica e crítica dos poetas**

No decorrer do poema, Silva Alvarenga sobrepõe, às índias e ninfas das Minas, a Musa americana: a Amazona e os animais que habitavam da América a “ardente zona”:

Mas que soberbo carro se apresenta?  
Tigres e antas, fortíssima Amazona  
Rege do alto lugar em que se assenta.

Prostrado aos pés da intrépida matrona,  
Verde, escamoso jacaré se humilha,  
Anfíbio habitador da ardente zona.

Quem és, do claro céu ínclita filha?  
Vistasas penas de diversas cores  
Vestem e adornam tanta maravilha.

Nova grinalda os gênios e os amores  
Lhe oferecem e espalham sobre a terra.  
Rubis, safiras, pérolas e flores.

Juntam-se as ninfas, que este vale encerra,  
A Deusa acena e fala: o monstro enorme  
Sobre as mãos se levanta, e a áspera serra  
Escuta, o rio para, o vento dorme:  
(ALVARENGA, 1864, p. 276-277)

Quem agora fala não são mais as ninfas e os gênios da terra pátria, mas a Deusa Amazona. Isso porque, nesta *Arcádia*, os índios americanos também podem ser literariamente representados como deuses mitológicos, posto que, entre os ditos árcades ultramarinos, as referências mitológicas agora não são mais exclusivas da tradição greco-latina. E quando a Deusa Amazona se levanta e fala, “a serra escuta, o rio para, o vento dorme”:

“Brilhante nuvem d’ouro,  
Realçada de branco, azul e verde,  
Núncia de fausto agouro,  
Veloz sobe, e da terra a vista perde,  
Levando vencedor dos mortais danos  
O grande rei José d’entre os humanos.  
Quando ao tartárico açoite  
Gemem as portas do profundo averno,  
Igual à espessa noite  
Voa a infausta discórdia ao ar superno,  
E sobre a lusa América se avança  
Cercada de terror, ira e vingança;  
(ALVARENGA, 1864, p. 277)

Silva Alvarenga localiza através desses versos, no tempo e no espaço, o evento de que trata o poema. A Deusa vê nas nuvens de ouro, que aos céus sobem, até perderem-se de vista, a morte gloriosa do Rei D. José I, “vencedor dos mortais danos”, ocorrida em 1777, mesmo ano em que a discórdia chega “ao ar superno” das Coroas ibéricas, e sobre a América Portuguesa avança o terror da guerra:

És a guerra terrível  
Que abala, atemoriza e turba os povos,  
Erguendo escudo horrível,  
Mostra Esfinge e Medusa, e monstros novos;  
Arma de curvo ferro o iníquo braço:  
Tem o rosto de bronze, o peito de aço.

Pálida, surda e forte,  
Com vagaroso passo vem soberba  
A descarnada morte.  
Com a misérrima triste fome acerba;  
E a negra peste, que o fatal veneno  
Exala ao longe, e ofusca o ar sereno.

Ruge o leão ibero  
Desde Europa troando os nossos mares,  
Tal o feroz Cerbero  
Latindo assusta o reino dos pesares.  
E as vagas sombras ao trifauce grito  
Deixam medrosas o voraz Cocito;

Os montes escavados,  
Do vasto mar eternas atalaias,  
Vacilam assustados  
Ao ver tanto inimigo em nossas praias.  
E o pó sulfúreo, que no bronze soa,  
O céu, e a terra, e o mar, e o abismo atroa.  
(ALVARENGA, 1864, 277-278)

A guerra é pintada de forma extremamente depreciativa, antes mesmo de nomear o inimigo, o “leão ibero” que desde a Europa ruge, “troando os nossos mares”. Silva Alvarenga era recém-chegado às Minas, em 1777, quando o governador D. Antônio de Noronha deixou a capitania comandando suas tropas. Naquele momento, Cláudio Manuel compunha o seu *Canto*

*Heroico Ao Ilmo. e Exmo. Sr. D. Antônio de Noronha, na ocasião em que os movimentos da Guerra do Sul o obrigaram a marchar para o Rio de Janeiro com as tropas de Minas Gerais.* Não sabemos se Silva Alvarenga esteve presente no evento, mas provavelmente tivera conhecimento do poema de Cláudio Manuel, que nas suas três primeiras estrofes constituem um verdadeiro hino contra a guerra, aproximando-se, mais épico e menos lírico, do poema de Silva Alvarenga:

Marte feroz, que com semblante irado  
Influís nos mortais a dura guerra,  
Sofre que a teus ouvidos chegue o brado  
Da minha aflita, e magoada Terra:  
A paz tranqüila e o sereno estado  
Do nosso bem por ti já se desterra;  
Por ti eu vejo que a discórdia crua  
Sacode as serpes da madeixa sua.

Busca a ardente fornalha o ferro que antes  
De útil arado ao lavrador servia;  
Punhais agudos, lanças penetrantes  
Levam na mão, que os rege a morte fria:  
Ouvem-se as vozes dos clarins vagantes,  
Soa da caixa a fúnebre harmonia,  
Guerra, guerra, publica o eco horrendo,  
Que os montes fere, os vales vai rompendo.

Deixa da amada esposa o casto leito  
O saudoso pai, que o filho adora,  
E do amor e da honra ao vário efeito,  
Desperta a um tempo, e ao mesmo tempo chora;  
Fugi, mortais, que o palpitante peito  
Treme e se gela; a Fama vencedora  
De longe vos acena, e vos convida;  
Mas de sangue e de pó será tingida.  
(COSTA, 1996a, p. 479-480)

Os versos descritos parecem demonstrar grande preocupação do poeta Cláudio Manuel com os impactos da guerra na vida dos habitantes da sua terra. Chega ao extremo de aconselhar a deserção aos que para ela se viram convocados: “Fugi, mortais, que o palpitante peito/ treme e se gela; a Fama vencedora/ de longe vos acena, e vos convida;/ mas de sangue e de

pó será tingida”. Mas o autor intervém imediatamente na sua narração, ao perceber tal deslize, ou heresia, já que aqui não se trata de uma sátira, mas de um encômio em louvor ao comando heroico do governador D. Antônio de Noronha. Não caberiam, portanto, opiniões formadas contra a guerra e contra os efeitos por ela impingidos à gente da sua terra:

Céus, e como inda anima a ideia infame  
Um concelho tão vil? Que influxo impuro  
Me arrebatá, e me obriga a que vos chame  
Ao letargo infeliz de um veio escuro?  
A glória ilustre, a glória vos inflame  
De sustentar de vossa Pátria o muro,  
De ver a vossos pés o orgulho fero,  
Com que vos ameaça o ferro ibero.  
(COSTA, 1996a, p. 480)

Silva Alvarenga não se mostra também indiferente às agruras que a guerra provoca na terra natal, e sua Amazona ecoa Cláudio Manuel, ao descrever o pavor dos povos “generosos, que no seio da paz a glória inunda”:

Os ecos pavorosos  
Ouviste, ó terra aurífera e fecunda,  
E os peitos generosos,  
Que no seio da paz a glória inunda;  
Armados correm de uma e d’outra parte  
Ao som primeiro do terrível Marte.

A hirsuta Mantiqueira,  
Que os longos campos abrasar presume,  
Viu pela vez primeira  
Arvoradas as quinas no alto cume,  
E marchar as esquadras homicidas  
Ao rouco som das caixas nunca ouvidas.  
(ALVARENGA, 1864, p. 278-279)

O poema de Alvarenga, posterior ao de Cláudio, foi concluído, ao que tudo indica, após o Tratado de Santo Ildefonso, assinado em outubro de 1777, que pusera fim àquela guerra. Por isto, ele pode cantar a paz, que então se plenifica, no louvor à intervenção da sucessora de D. José:



Mas, rainha augusta,  
Digna filha do céu justo e piedoso,  
Respiro, e não me assusta  
O estrépito e tumulto belicoso,  
Que tu lanças por terra num só dia  
A discórdia, que os povos oprimia.

As hórridas falanges  
Já não vivem d’estrageo e de ruína,  
Deixam lanças e alfanjes,  
E o elmo triplicado, e a malha fina;  
Para lavar a terra o ferro torna  
Ao vivo fogo e à rígida bigorna.

Já caem sobre os montes  
Fecundas gotas de celeste orvalho;  
Mostram-se os horizontes,  
Produz a terra os frutos sem trabalho;  
E as nuas Graças, e os Cupidos ternos  
Cantam à doce paz hinos eternos.

(ALVARENGA, 1864, p. 279-280)

Nestes versos, Silva Alvarenga mais uma vez dialoga com o *Canto Heroico* de Cláudio Manuel, que ali lamentaria que a guerra roubasse, na “ardente fornalha” que fabrica as armas, “o ferro que antes/ de útil arado ao lavrador servia”. Agora, selada a paz, Silva Alvarenga pode ver, através dos olhos da Musa americana, que “para lavar a terra o ferro torna/ ao vivo fogo e à rígida bigorna”. E cessadas as trágicas visões, a indígena e deusa Amazona pode então dirigir sua última fala ao trono lusitano, para repetir o encômio do “forte e adusto americano”, que ao Rei também entrega, não se fala a troco de que pena, “o sangue, e a própria liberdade”:

Ide, sinceros votos,  
Ide, e levai ao trono lusitano  
Destes climas remotos,  
Que habita o forte e adusto Americano,  
A pura gratidão e a lealdade,  
O amor, o sangue, e a própria liberdade.”  
(ALVARENGA, 1864, p. 280)

Na próxima e última estrofe, dirige-se o poeta ao seu maior mestre, Basílio da Gama, a quem é dedicado *A Gruta Americana*. Silva Alvarenga revela então toda a solidez da amizade construída por quase uma década que passara junto a Basílio em Portugal. O amigo conhecia, pois, “do triste Alcindo a longa história”. Na verdade, fora Basílio, o Termindo Sipílio, árcade romano, que conduziu Alcindo Palmireno ao “Templo da Memória”, ingressando-o na colônia ultramarina da Arcádia Romana. E por isto pede, saudosa e modestamente, ao amigo que faça a ele tornarem-se as Musas, que se lhe formaram na longa experiência no centro do Império, e de onde, reconhecedoras da força de sua lira, continuam ainda lhe acenando:

Ai, Termindo, rebelde o instrumento  
Não corresponde à mão, que já com glória  
O fez subir ao estrelado acento.

Sabes do triste Alcindo a longa história,  
Não cuides que os meus dias se serenam,  
Tu me guiaste ao templo da memória;  
Torna-me às musas, que de lá me acenam.  
(ALVARENGA, 1864, p. 280)

Este saboroso diálogo poético entre Silva Alvarenga e Cláudio Manuel da Costa se insere nas novas relações poéticas e políticas que se apresentavam na capitania de Minas, a partir do final da década de 1770, com o retorno de alguns poetas que residiam em Portugal e o seu reencontro com o pioneiro Cláudio Manuel. É quando se verifica o ressurgimento, senão institucional, mas prático, da velha Arcádia Ultramarina, cujo projeto nascera na Itália em 1763, por ocasião da diplomação de Joaquim Inácio de Seixas Brandão como árcade romano, indicado por José Basílio da Gama, “per la fondazione della colonia oltremarina” (VERSIANI, 2019). Dessa revigorada Arcádia, entre as décadas de 1770 e 1780, participariam os principais poetas árcades que então viviam na colônia americana do Império Português: Cláudio Manuel da Costa, Inácio José de Alvarenga Peixoto, Tomás Antônio Gonzaga e Manoel Inácio da Silva Alvarenga.

Há algum tempo rastreamos, não apenas na biografia dos poetas árcades brasileiros, mas também através de uma análise comparativa e dialógica entre os poemas, como eles se articulavam e interagem com o seu contexto histórico/temporal, por meio da dimensão poética. Mas ainda não

havíamos apresentado um diálogo direto entre poemas de Silva Alvarenga e Cláudio Manuel da Costa. Esperamos, com este trabalho, abrir também esta direção, que visa, principalmente, a comprovar a magnitude e extensão daquilo que denominamos movimento arcádico ultramarino.

## Referências

- ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. *A gruta americana*. In: SILVA, J. N. S. *Obras poéticas de Manoel Ignacio da Silva Alvarenga*. Rio de Janeiro: Garnier, 1864. p. 275-280.
- ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. *A gruta americana*: por Alcindo Palmireno arcade ultramarino a Termindo Sipilio arcade romano. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1779.
- ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. *A Termindo Sipilio arcade romano por Alcindo Palmireno arcade ultramarino*: epístola. Coimbra: Officina de Pedro Ginioux, 1772.
- ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. *O canto dos pastores*: por Manoel Ignacio da Silva Alvarenga, arcade ultramarino. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1780.
- ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. *O Desertor*: poema heroi-comico por Manoel Ignacio da Silva Alvarenga, na arcádia ultramarina Alcindo Palmireno. Coimbra: Real Officina da Universidade, 1774.
- ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. *O templo de Netuno*: por Alcindo Palmireno arcade ultramarino. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1777.
- BRAGA, Teófilo. *História da literatura portuguesa*: os árcades. vol. 4. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda (INCM), 1984.
- COSTA, Cláudio Manuel da. *Canto heroico a D. Antônio de Noronha*. In: PROENÇA FILHO, Domicio (Org.). *A poesia dos Inconfidentes*: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996a.
- COSTA, Cláudio Manuel da. *Vila Rica*. In: PROENÇA FILHO, Domicio (Org.). *A poesia dos Inconfidentes*: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996b.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Vida e obra de Alvarenga Peixoto*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

MELLO E SOUZA, Laura de. *Cláudio Manuel da Costa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Obras poéticas de Manoel Ignacio da Silva Alvarenga*. Rio de Janeiro: Garnier, 1864.

TOPA, Francisco. *Para uma edição crítica da obra do arcáde brasileiro Silva Alvarenga: inventário sistemático dos seus textos e publicação de novas versões, dispersos e inéditos*. Porto: Edição do Autor, 1998.

VERSIANI, Carlos. A Arcádia Romana e a Arcádia Ultramarina: diálogos literários entre a Itália e o Brasil na segunda metade do século XVIII. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 28, n. 3, 2019.

VERSIANI, Carlos. Cláudio Manuel e o drama da morte de Alexandre Magno. *Caletroscópio*, Mariana, v. 4, p. 88-118, 2016. Número Especial.

VERSIANI, Carlos. *O movimento arcádico no Brasil setecentista: significado político e cultural da Arcádia Ultramarina*. 2015. 236 f. Tese de Doutorado. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.



## Luz e sombra numa lira de Dirceu

### *Light and Shadow in a Lyre by Dirceu*

José Américo Miranda

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais/Brasil

[bmaj@uol.com.br](mailto:bmaj@uol.com.br)

<https://orcid.org/0000-0003-1447-7785>

**Resumo:** Este estudo analisa a lira n. 65 (numeração de Rodrigues Lapa), de Tomás Antônio Gonzaga. O poema é dividido em três partes, vistas como passos de um raciocínio lógico, com desenvolvimento de um argumento favorável ao poeta, que se achava preso, acusado de crime de inconfidência, quando compôs o poema.

**Palavras-chave:** análise de poesia; poesia brasileira; Arcadismo; Dirceu; Tomás Antônio Gonzaga.

**Abstract:** This paper analyzes lyre no. 65 (numbering according to Rodrigues) by Tomás Antônio Gonzaga. The poem is divided into three parts, seen as steps of logical reasoning, with the development of an argument in favor of the poet, who composed the poem in prison, where he was sent to for being involved with the Minas Conspiracy.

**Keywords:** analysis of poetry, Brazilian poetry, Arcadism, Dirceu, Tomás Antônio Gonzaga.

*Ducunt volentem fata, nolentem trahunt.*<sup>1</sup>

Sêneca (*Epístola* CVII, 11).

## 1 O poeta e a obra

A história da poesia, como a da vida, de Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810) é, para dizer o mínimo, curiosa, cheia de surpresas. Por muito tempo acreditou-se ser Gonzaga nascido no Brasil; em textos da primeira

---

<sup>1</sup> “Os fados guiam a quem se deixa (levar), arrastam a quem resiste” (RÓNAI, 2000, p. 57). Digamos, de uma maneira talvez mais severa: “Os que querem o destino conduzem, os que não querem ele arrastam.”

metade do século XIX, ele é considerado brasileiro. Parte de sua obra está contemplada no *Parnaso brasileiro*, de Januário da Cunha Barbosa (1829, t. 1, p. 3), publicado em 8 cadernos de cerca de 64 páginas, entre 1829 e 1832. O *Parnaso* era “uma coleção das melhores poesias dos nossos poetas” – por “nossos poetas” deve-se entender (era o que se entendia naquela época) poetas nascidos no Brasil. Na parte dedicada a Gonzaga, trazia os seguintes dizeres, como título ao pequeno texto informativo que antecede os poemas: “*Breve notícia sobre a vida de Tomás Antônio Gonzaga, (natural de Pernambuco.)*” (BARBOSA, 1832, t. 2, p. 32).

Ainda em 1849 permanecia a crença equivocada na nacionalidade brasileira do poeta, assim como se acreditava ter ele nascido em 1747. Em 1850, entretanto, Francisco Adolfo de Varnhagen (1850, p. 405), autor da biografia publicada em 1849 na *Revista Trimensal de História e Geografia ou Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* (VARNHAGEN, 1849, p. 120), fez publicar um “aditamento”, em que constavam as seguintes informações: “Definitivamente Gonzaga nascera no Porto, e aí fora batizado. [...] Todos estes fatos foram ultimamente levados à evidência pelo aparecimento dos papéis de justificação de solteiro, feita por Gonzaga, quando quis casar-se em Moçambique.”

Num “2º aditamento”, publicado em 1867, Varnhagen (1867, p. 425) deu mais esclarecimentos: “Gonzaga não nasceu em 1747, mas sim em agosto de 1744, sendo seu pai João Bernardo Gonzaga, ouvidor no Porto, onde se casara”. A nova informação tinha origem na certidão de batismo, descoberta naquela época.

Quanto à obra *Marília de Dirceu*, é surpreendente que a primeira edição, pela Tipografia Nunesiana, tenha saído em 1792, mesmo ano da condenação do poeta por crime de inconfidência. É bem verdade que o nome do poeta não vinha no frontispício da obra, apenas as letras iniciais de seus nomes e sobrenome: T. A. G. Essa primeira publicação continha as 33 liras da primeira parte, que, segundo Tarquínio J. B. de Oliveira (1972, p. 134), havia sido organizada pelo próprio poeta (já com o título de *Marília de Dirceu* e com a designação de Parte I – o que deixaria clara a intenção de continuidade futura; a primeira edição, de 1792, entretanto, não traz indicação de parte). Ele a enviou a Lisboa em 1788, por meio do capitão comerciante Francisco de Araújo Pereira (que levou também o requerimento em que o poeta solicitava autorização real para casar-se) (OLIVEIRA, 1972, p. 134).

O manuscrito da segunda parte de *Marília de Dirceu*, com as líras escritas na prisão, foi levado a Lisboa (para alegria do poeta) pelo intendente Pires Bandeira, às vésperas da partida do condenado para Moçambique. Essa parte (32 líras) foi publicada em 1799, com a segunda edição nunesiana da Primeira Parte (GONÇALVES, 1999, p. 277-278; OLIVEIRA, 1972, p. 134).

Sobre a terceira parte dessa obra, afirma Tarquínio J. B. de Oliveira (1972, p. 134): “A verdadeira *III Parte* (Imprensa Régia, 1812), organizada com o espólio do poeta já falecido, passaria quase despercebida em Lisboa, com a Corte emigrada para o Brasil”. Antes desta terceira parte, houve uma apócrifa, atribuída a José Elói Otoni, acumpliciado com o editor Bulhões, publicada em 1800 (OLIVEIRA, 1972, p. 134) – o que foi, sem dúvida, sinal do sucesso das edições dessa obra.

Joaquim Norberto de Sousa Silva (1884, p. 7), que, na segunda metade do século XIX, com um método todo seu, editou *Marília de Dirceu*, registrou, nas “Reflexões sobre as diversas edições” das líras: “Muitas edições conta o poema lírico de Gonzaga: é talvez depois de Camões o poeta da língua portuguesa que se pode ufanar de tamanha honra”. Esse editor reproduziu as líras apócrifas (na terceira parte).

No século XX, Manuel Rodrigues Lapa, em edição de 1937, reproduziu as duas “terceiras partes” (a apócrifa, ao final do volume, em itálico). Mais tarde, durante a guerra (em 1942), também com um método de edição todo seu, Rodrigues Lapa publicou uma edição crítica das *Obras completas* de Tomás Antônio Gonzaga. Nessa edição, no tocante às líras de *Marília de Dirceu*, adotou ele o seguinte expediente:

Mantendo quanto possível a ordem tradicional, demos às poesias uma ordenação sistemática, segundo a época em que teriam sido escritas: banimos pois a divisão arbitrária em partes e consideramo-las um todo, arrumando-as mais logicamente. É a primeira vez que assim se faz. (LAPA, 1942, p. VII)

Tendo suprimido as partes, Lapa também renumerou as líras com algarismos arábicos (nas primeiras edições, divididas em partes, as líras eram numeradas com algarismos romanos), “arrumando-as mais logicamente”, “segundo a época em que teriam sido escritas”, e o resultado foi uma sequência estranha de números: “58, 26, 29, 27, 28, etc.” Nessa ordem, o número 1 ficou atribuído à primeira peça escrita por Gonzaga – o soneto que vem na página 188, e que começa pelo verso “Sombras ilustres dos varões famosos” (GONZAGA, 1942).

Esse aspecto um tanto confuso foi corrigido pelo editor em 1957, que assim deu as “Razões da presente edição”:

*A edição que fizemos das “Obras completas de Tomás Antônio Gonzaga” em 1942, em plena guerra, saiu com as imperfeições devidas a uma tão excepcional situação. Entre essas imperfeições avultava sobretudo a caótica numeração das poesias, que, tendo submetido a um critério possivelmente cronológico, apareciam agora na disposição antiga, mas numeradas à moderna. [...] O melhor critério, quanto a nós, é o da seriação cronológica, que tem a vantagem de conservar em geral a ordem antiga das Liras. A numeração seguida torna-se desse modo um ponto de referência mais cômodo e menos complicado. (LAPA, 1957, p. XXXVII, grifo do autor)*

Na nova disposição, a numeração começa do início (1) e segue a ordem natural crescente dos números. O soneto que na edição anterior levava o n. 1 foi deslocado para o “APÊNDICE de poesias de atribuição duvidosa” (LAPA, 1957, p. 169-180), ficando a suposta primeira composição do poeta atribuída ao soneto que na enumeração antiga levava o número 2, e passou a ser o número 1 – o soneto que começa pelo verso “Num fértil campo do soberbo Douro”. Mencionamos esse detalhe porque voltaremos a este soneto, cujo sentido guarda alguma relação com o da lira 65, objeto de nossa análise.

## 2 A lira 65

### 65.

Sucede, Marília bela,  
à medonha noite o dia;  
a estação chuvosa e fria  
à quente, seca estação.

Muda-se a sorte dos tempos;  
só a minha sorte não?

Os troncos, nas primaveras,  
brotam em flores, viçosos;  
nos invernos escabrosos  
largam as folhas no chão.

Muda-se a sorte dos troncos;  
só a minha sorte não?



Aos brutos, Marília, cortam  
armadas redes os passos;  
rompem depois os seus laços,  
fogem da dura prisão.

Muda-se a sorte dos brutos;  
só a minha sorte não?

Nenhum dos homens conserva  
alegre sempre o seu rosto;  
depois das penas vem gosto,  
depois do gosto aflição.

Muda-se a sorte dos homens;  
só a minha sorte não?

Aos altos deuses moveram  
soberbos gigantes guerra;  
no mais tempo o Céu e a Terra  
lhes tributa adoração.

Muda-se a sorte dos deuses;  
só a minha sorte não?

Há-de, Marília, mudar-se  
do destino a inclemência;  
tenho por mim a inocência,  
tenho por mim a razão.

Muda-se a sorte de tudo;  
só a minha sorte não?

O tempo, ó bela, que gasta  
os troncos, pedras e o cobre,  
o véu rompe, com que encobre  
à verdade a vil traição.

Muda-se a sorte de tudo;  
só a minha sorte não?

Qual eu sou, verá o mundo;  
mais me dará do que eu tinha,  
tornarei a ver-te minha;  
que feliz consolação!

Não há de tudo mudar-se,  
só a minha sorte não!

(GONZAGA, 1957, p. 118-119)

Esta lira de Tomás Antônio Gonzaga, que transcrevemos aqui sob o algarismo arábico 65 – que é o número atribuído a ela por Manuel Rodrigues Lapa em sua edição crítica das obras do poeta –, vem na segunda parte de *Marília de Dirceu*, sob a rubrica inicial “Lyra III” (GONZAGA, 1824, p. 9; LAPA, 1957, p. 118-119).

A vida do poeta e seu drama amoroso, a que aludem os versos – afinal, eles são dirigidos a Marília –, são bem conhecidos do leitor; entretanto, como afirma Eugenio Asensio (1957, p. 22) em estudo sobre as medievais cantigas de amigo, o grau de aproximação ou de distanciamento do poema com relação à realidade “varia com as épocas, os estilos e as individualidades”. Se a poesia lírica pode ser, como diz o estudioso, “mera experiência imaginativa”, neste caso, se há imaginação (e há!), não há só a imaginação: o poema não se limita aos eventos da vida interior – embora eles predominem, pois a espécie (lira) pertence ao gênero lírico.

Na poesia de Tomás Antônio Gonzaga, estamos diante de um caso em que a impressão causada pelo poema é potencializada pelo conhecimento dos dados biográficos do autor. Antonio Candido (2008, p. 33), que sempre aproveitou quanto pôde esse tipo de informação, em análise da Lira 77, julgou-a especialmente importante na obra de Gonzaga:

Começando por um paradoxo aparente: se [Gonzaga] não fosse quem é, a Lira 77 seria diferente, embora sendo a mesma. Por outras palavras: a estrutura e a organização seriam as mesmas, mas o significado seria diferente em boa parte. Ela seria a mesma obra de arte, o mesmo objeto que se pode analisar, mas produziria efeito diverso e no fundo significaria outra coisa. Só sabendo que é de Gonzaga, e conhecendo as circunstâncias biográficas em que foi composta, ela adquire significado pleno, e, portanto, exerce pleno efeito. O conhecimento da estrutura não basta.

No caso da Lira 65, a condição existencial do poeta está na raiz do poema – que consiste numa estrutura racionalmente elaborada para representar uma queixa contra a própria “sorte”, ou seja, o “destino”, transformada em alegação de defesa. O poeta encontra-se no Rio de Janeiro – e o leitor sabe disso –, preso, acusado do grave crime de inconfidência (infidelidade à Coroa portuguesa). Foi preso no dia 23 de maio, em Vila Rica, onde estava noivo de Maria Doroteia Joaquina de Seixas (Marília, nas fantasias árcades do poeta), com casamento marcado para o dia 31 do mesmo

mês (GONÇALVES, 1999, p. 255-256; LIMA JÚNIOR, 1964, p. 63-64). O poeta já havia sido nomeado para cargo mais alto, de desembargador da Relação da Bahia, em novembro de 1786, mas permanecera em Minas, com a intenção de casar-se (LAPA, 1957, p. XX).

A sorte (o destino), porém, como se sabe, é força cega; e é justamente essa a palavra que a designa em outra lira: “Espalha a *cega* / sobre os humanos / os bens e os danos, / e a quem se devam / nunca escolheu. / Este foi sempre / o gênio seu.” – escreveu o mesmo Gonzaga (Lira VI da parte II; n. 68, na numeração de Rodrigues Lapa; o grifo é nosso – GONZAGA, 1957, p. 122). Contra a escuridão (cegueira), trabalha o poeta à luz da razão, no plano da claridade, da lucidez, da lógica. Era esta a disposição de espírito daquele tempo, que ganhou, por isso, o nome de “neoclássico”:

De acordo com Croce, em sua *Iniciação Estética*, o classicismo se distingue fundamentalmente por elementos como o equilíbrio, a ordem, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a proporção, a serenidade, a disciplina, o desenho sapiente, o caráter apolíneo, lícido e luminoso. É o domínio do diurno. Averso ao elemento noturno, o classicismo quer ser transparente e claro, racional. E com tudo isso se exprime, evidentemente, uma fé profunda na harmonia universal. A natureza é concebida essencialmente em termos de razão, regida por leis, e a obra de arte reflete tal harmonia. A obra de arte é imitação da natureza e, imitando-a, imita seu concerto harmônico, sua racionalidade profunda, as leis do universo. (ROSENFELD; GUINSBURG, 1999, p. 374.)

A Lira 65, de que tratamos aqui, é toda ela a demonstração racional de um teorema; partindo de casos particulares, o poeta infere uma lei – universal por sua própria natureza. Em seguida, constatada a existência da lei e sua validade perene, procura o poeta aplicá-la a seu próprio caso (particular). Veremos como isso acontece, como se organizam as imagens, para fins da demonstração de uma lei, no exame da lira.

### 3 O teorema

Originalmente, a palavra “lira” designa uma estrofe, usada por Bernardo Tasso (1493-1569), que a empregou em 1534 num poema dos seus *Amori*, na Itália, e, depois, foi usada por Garcilaso de la Vega (1501-1536) e Fray Luis de León (1527-1591), na Espanha. Garcilaso empregou a própria

palavra (lira) em sua “Canção V (Canción de Gnido)” (Cf. BAEHR, 1989, p. 372-374). Afirma Filipe Nunes (1996, p. 118), em tratado do século XVII, e já em língua portuguesa: “As liras constam de cinco versos cada uma, e todos quebrados, tirado o segundo, e quinto, que são [deca sílabos] inteiros. Como se cantam à viola, de lira tomaram o nome”. O esquema de rimas era: aBabB.

Tomás Antônio Gonzaga usou o termo (“lira”) com grande liberdade, aplicando-o a poemas com versos de diversas medidas, e esquemas estróficos e de rimas os mais variados. Antônio Coimbra Martins (1973, v. 2, p. 535) argumenta: “É possível que a característica comum a essas estrofes diferentes tenha sido a sua aptidão para se cantarem à viola, de que fala Filipe Nunes, ou, pelo menos, a sua grande musicalidade na dicção”.

Algumas liras de Gonzaga foram de fato musicadas: 12 delas o foram, todas da segunda parte de *Marília de Dirceu* (liras da prisão), muito provavelmente no início do século XIX. O folclorista português César das Neves as incluiu no seu *Cancioneiro de músicas populares* (3 volumes; 1893, 1895 e 1898), conforme registra Alexandre Eulálio (1985). Embora as composições sejam anônimas, Eulálio informa que César das Neves supõe serem todas do mesmo compositor – Marcos Portugal.

Compõe-se a Lira 65 de 8 estrofes de 6 versos setissílabos. Os dois últimos versos de cada estrofe funcionam como estribilho e vêm deslocados para a direita – o que lhes realça a função. Os primeiros versos desses dísticos finais são quase perfeitamente paralelos (apenas o último, que pertence a uma estrofe especial, não se apresenta exatamente paralelo aos demais) e alteram-se ligeiramente de uma estrofe a outra, para adequar-se ao conteúdo dos primeiros 4 versos. O segundo verso do dístico, que rima invariavelmente com o último verso do quarteto inicial de cada estrofe, é sempre o mesmo – o que implica a repetição de sua rima aguda ao longo de todo o poema. O esquema de rimas de todas as estrofes é o mesmo: *abbc-dc* (destacamos as rimas agudas com *itálico*; as demais são graves). São soltos o primeiro verso de cada estrofe e o primeiro verso de cada dístico final (representados, respectivamente, por “a” e “d” no esquema de rimas).

O poema pode ser dividido em três grandes partes: a primeira inclui as estrofes 1 a 5; a segunda, as estrofes 6 e 7; e a terceira, a última estrofe. O principal elemento formal que nos permite essa divisão encontra-se no primeiro verso do refrão: nas estrofes 1 a 5, encontramos a sequência de mudanças nos versos paralelos – “tempos-troncos-brutos-homens-deuses”;

nas estrofes 6 e 7, no mesmo lugar, temos a repetição enfática – “tudo” em ambas as estrofes; e, por fim, na última estrofe, rompe-se o paralelismo estrito dessa série de versos.

Na primeira estrofe, são apresentadas as oposições entre dia e noite, entre inverno e verão – fenômenos puramente físicos, derivados das rotações do planeta, completamente alheios à vida, ao mundo humano, à concepção de divindades. A essas oscilações refere-se o refrão:

Muda-se a sorte dos tempos;  
só a minha sorte não?

Na ordem dos movimentos cósmicos, depois da noite vem o dia, depois do inverno o verão: “muda-se a sorte dos tempos”. Trata-se de uma primeira constatação, que se somará a outras análogas, apresentadas nas quatro estrofes seguintes. Começa aí (noite/dia; inverno/verão) a série de oposições, em relação às quais o poeta situa sua posição concreta: ele está em desgraça, encontra-se preso, acusado de crime grave, que deve ser punido com severidade. Ele está, portanto, do lado da noite e do inverno.

Nas quatro estrofes seguintes, o raciocínio é análogo:

Estrofe 2:  
Os troncos  
– floridos na primavera,  
– desfolhados no inverno.

Estrofe 3:  
Os brutos  
– presos em redes,  
– fogem do cativo.

Estrofe 4:  
Os homens  
– tristes com penas e aflições,  
– alegres com os gostos.

Estrofe 5:  
Os altos deuses:  
– atacados pelos gigantes,  
– adorados no céu e na terra.

A sequência requer alguns comentários. Em primeiro lugar, temos de observar que há uma gradação nela: do inorgânico ao orgânico (os tempos/os troncos), do vegetal ao animal (os troncos/os brutos), do irracional ao racional (os brutos/os homens), da condição humana – seres dotados de razão – à esfera da divindade (os homens/os deuses); e não há mais. A cada estrofe, passamos de um nível mais baixo a outro, mais elevado. Há, portanto, uma ordem, uma proporção, uma disciplina no pensamento, que, por sua clareza, é lícido e luminoso. Em segundo lugar, merecem comentário as estrofes 3 e 5 – pelas mudanças não só dos hábitos linguísticos daquele tempo para o nosso, mas também pela perda de referências culturais.

A terceira estrofe é dedicada aos “brutos”:

Aos brutos, Marília, cortam  
armadas redes os passos;  
rompem depois os seus laços,  
fogem da dura prisão.  
Muda-se a sorte dos brutos;  
só a minha sorte não?

O comentário a essa estrofe diz respeito ao núcleo de sua significação: a palavra “bruto”. É que o significado hoje atribuído a essa palavra não equivale propriamente ao sentido que ela tem nesses versos, mais usual quando o poeta escreveu sua lira. “As palavras são criações humanas e, ao mesmo tempo, como a maioria das criações do homem, têm vida própria” (GUIRAUD, 1992, p. 43, tradução nossa). Entre as mudanças que as palavras sofrem com o tempo estão as que elas sofrem na forma; mas também as significações mudam (sem que as palavras tenham necessariamente alterada sua forma), como pode mudar a frequência com que determinada palavra é usada em determinado sentido. É este o caso da palavra “bruto”.

Um leitor de hoje, afeito aos meios eletrônicos, se consultar o *Aulete Digital*<sup>2</sup>, encontrará lá as significações da palavra “bruto”; mas bem longe estará ele do sentido que a palavra assume nos versos de Gonzaga. Esse dicionário já não dá o significado de “animal” para a palavra “bruto”; o leitor poderá imaginar que “bruto” é uma referência a homens maus, ladrões, assassinos, criminosos em geral – gente, enfim, que anda presa e, eventualmente, foge. Na melhor das hipóteses, se imaginar que se trata de linguagem figurada, pode pensar em “animal”.

<sup>2</sup> <https://www.aulete.com.br/bruto>.

Nos dicionários mais antigos, entretanto, como o *Vocabulário português e latino*, de Rafael Bluteau (1712-1728), ou o *Dicionário da língua portuguesa*, de Antônio de Morais Silva (1789), o primeiro significado que aparece para a palavra “bruto” é justamente o que ela tem nessa estrofe: “animal (irracional)”. Era esse o sentido com o qual a palavra era mais usada.

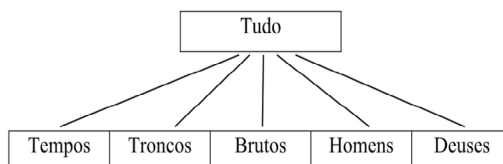
O sentido próprio da palavra, portanto, situa os “animais” corretamente no encadeamento ascendente apresentado na sequência das estrofes – escala que parte de fenômenos do mundo físico inorgânico (o tempo em sua dimensão física) e culmina no mundo espiritual: “tempos-troncos-brutos-homens-deuses”.

O comentário à estrofe 5 diz respeito aos eventos mitológicos a que ela se refere:

Aos altos deuses moveram  
soberbos gigantes guerra;  
no mais tempo o Céu e a Terra  
lhes tributa adoração.  
Muda-se a sorte dos deuses;  
só a minha sorte não?

A mitologia greco-latina era parte viva do código poético do século XVIII. Essa estrofe menciona a guerra entre os “altos deuses” e os “gigantes”. Os altos deuses eram comandados por Zeus (ou Júpiter), rei dos deuses e dos homens. Ele, entretanto, não foi rei desde sempre; para assumir essa posição, teve de destronar Cronos (ou Saturno), seu pai, e enfrentar e vencer os titãs. Depois de entronizado e estabelecida sua corte (eram 12 os deuses olímpicos), ainda teve de enfrentar (e vencer) os gigantes, filhos da Terra, que tentaram escalar o céu.

Essas cinco estrofes iniciais, que compõem a primeira parte da lira, não apenas realizam a mencionada gradação; o estribilho as põe em relação umas com as outras, tornando-as termos de uma demonstração, num raciocínio do tipo indutivo – em que partimos da enumeração de casos particulares para concluir uma proposição geral (LIARD, 1968, p. 41):



A já mencionada gradação existente nas cinco primeiras estrofes não constitui apenas um capricho na composição: ela parte do mundo inorgânico (o tempo), passa pelo mundo orgânico (troncos, brutos e homens), e alcança a esfera superior, espiritual (deuses). Em outras palavras, no raciocínio desenvolvido para a demonstração, por indução, de uma lei geral (que se aplique a tudo o que existe), a sequência recobre todos os campos de que se compõe o universo.

As estrofes 6 e 7 estabelecem a conclusão, indicada pela palavra “tudo”, no refrão (no lugar ocupado, nas estrofes anteriores, pelos casos particulares que fundamentam a generalização realizada pelo raciocínio em desenvolvimento):

Há-de, Marília, mudar-se  
do destino a inclemência;  
tenho por mim a inocência,  
tenho por mim a razão.  
Muda-se a sorte de *tudo*;  
só a minha sorte não?

O tempo, ó bela, que gasta  
os troncos, pedras e o cobre,  
o véu rompe, com que encobre  
à verdade a vil traição.  
Muda-se a sorte de *tudo*;  
só a minha sorte não?

(GONZAGA, 1957, p. 118-119, grifo nosso)

Nessas duas estrofes, há algumas simetrias notáveis, que põem certas palavras em correlação: ao verbo “mudar-se” (a inclemência do destino), no primeiro verso da primeira, corresponde “gasta” (o tempo), na segunda. Outra: à “razão”, no quarto verso da primeira, corresponde “traição”, na segunda. Na primeira estrofe, o poeta apresenta argumentos a seu favor (“tenho por mim a inocência, / tenho por mim a razão”), que vencerão a falsidade da acusação (“vil traição”). Observe-se que, na última das duas correlações, há oposição: “razão” (que estaria do lado do poeta, da inocência, da luminosidade) se opõe a “traição” (que estaria contra o poeta, na peça acusatória, ou seja, do lado da escuridão).



Estabelecida a lei, ou seja, a regra geral, de validade universal, o refrão que percorre a lira ao pé de todas as estrofes sofre uma transformação, que vem impregnada de indignação:

Não há de tudo mudar-se,  
só a minha sorte não!

Não só a forma interrogativa passa à exclamativa: chega-se a uma conclusão lógica, que é benéfica para o poeta, correspondente ao seu desejo:

Qual eu sou, verá o mundo;  
mais me dará do que eu tinha,  
tornarei a ver-te minha;  
que feliz consolação!

A última estrofe utiliza a regra geral, universalmente válida (previamente estabelecida por indução), e aplica-a ao caso particular do poeta: sua sorte (também) há de mudar, já que tudo no universo muda com o passar do tempo.

Nessa parte do poema, inverte-se o raciocínio: se nas primeiras cinco estrofes o raciocínio foi indutivo, partiu do exame de casos particulares para a elaboração de uma regra geral, agora acontece algo diverso: parte-se da regra geral, que é aplicada ao caso particular (o do destino do poeta). Trata-se, então, de uma dedução, forma de raciocínio segundo a qual o que tem validade geral deve se aplicar ao caso particular (submetido, ele próprio, à generalidade, que o abrange e o alcança).

#### **4 O destino**

Vimos que, ao final da lira, o raciocínio como que se inverte: ao invés de argumentar indo do particular ao geral (argumento indutivo), passa o pensamento do geral ao particular – uma reviravolta que dependeu da elaboração de uma regra geral (explicitada nas estrofes 6 e 7). O refrão muda completamente de tom: de interrogação recorrente de estrofe a estrofe passa a exclamação, com aparências de protesto e indignação por parte do reclamante.

Conforme afirmamos no início, a condição existencial do poeta ao tempo em que compôs essa lira é geralmente conhecida do leitor: ele se encontrava preso, acusado do crime de inconfidência, cuja penalidade

prevista era a condenação à morte. Sobre esse período da vida do poeta, afirmou Rodrigues Lapa (1957, p. XXVII): “Gonzaga dedicou os forçados ócios de prisioneiro a duas grandes tarefas: celebrar o seu amor, que o martírio tinha embelezado, e fazer a sua defesa por meio da poesia”.

Essa lira faz justamente isto: a defesa do poeta por meio da poesia. O preso alega inocência, queixa-se de traição (por parte dos delatores) e afirma acreditar, de acordo com a regra geral (lei natural) que acaba de demonstrar (nas estrofes 1-7), que será libertado e terá de volta seus bens, sua amada e, ainda, alguma reparação pelo mundo que o acusa (“mais me dará do que eu tinha”).

A linha argumentativa que percorre o poema é nitidamente racional; ao final, entretanto, parece surgir algo das profundidades da alma do poeta – a alteração do refrão, na estrofe final, é sinal de indignação e protesto. Pelo vínculo com a situação existencial do poeta, toda a racionalidade acionada em sua defesa parece ter origem nas profundezas de seu espírito. Seu desejo se expressa claramente na estrofe final. Ter-se-á cumprido a lei invocada nos versos?

Sim, cumpriu-se a lei, mudou-se o destino do poeta – mas não da forma que seu desejo previa (não nos esqueçamos, o destino é cego): condenado a 10 anos de degredo, lá se foi ele, em 23 de maio de 1792, na galera *Nossa Senhora da Conceição e Princesa de Portugal*, rumo a Moçambique, onde veio a se casar com uma mulher rica, Juliana de Sousa Mascarenhas, e onde viveu até morrer, em 1810.

Parece ter o poeta, quando escreveu essa lira (65), esquecido o que escrevera no soneto a que Rodrigues Lapa atribuiu o número 1 (já mencionado neste texto, com o aviso de que o retomaremos), na cronologia de suas composições – transcrevemos aqui o soneto, para que se lembre o leitor de que há outras leis na natureza (e que o poeta tinha ciência delas):

Num fértil campo do soberbo Douro,  
dormindo sobre a relva, descansava,  
quando vi que a Fortuna me mostrava,  
com alegre semblante, o seu tesouro.

De uma parte, um montão de prata e ouro  
com pedras de valor o chão curvava;  
aqui um cetro, ali um trono estava,  
pendiam coroas mil de grama e louro.

– Acabou-se – diz-me então – a desventura:  
de quantos bens te exponho qual te agrada,  
pois benigna os concedo, vai, procura.

Escolhi, acordei, e não vi nada:  
comigo assentei logo que a ventura  
nunca chega a passar de ser sonhada.  
(GONZAGA, 1957, p. 3)

Não custa lembrar (são sempre tristes essas coisas), ainda que o próprio poeta não se tenha lembrado, que (querendo ou não), com sua “filosofia” fatalista, ele emendou (é certo que o não quisera) as duas pontas de sua vida.

## Referências

- ASENSIO, Eugenio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos, 1957.
- BAEHR, Rudolf. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1989.
- BARBOSA, Januário da Cunha. Ao público. In: BARBOSA, Januário da Cunha. *Parnaso brasileiro, ou coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto inéditas, como já impressas*. Rio de Janeiro: Tipografia Imperial e Nacional, 1829. Caderno 1. p. 3-4.
- BARBOSA, Januário da Cunha. Breve notícia sobre a vida de Tomás Antônio Gonzaga (natural de Pernambuco). In: BARBOSA, Januário da Cunha. *Parnaso brasileiro, ou coleção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto inéditas, como já impressas*. Rio de Janeiro: Tipografia Imperial e Nacional, 1832. Caderno 8. p. 32-33.
- BLUTEAU, Rafael. *Vocabulário português e latino*. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1721. 8v.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. Caderno de análise literária. 8. ed. São Paulo: Ática, 2008.
- EULÁLIO, Alexandre. *Marília de Dirceu*. São João del Rei: Tacape, 1985. Encarte no LP *Marília de Dirceu*, gravado por Ana Maria Kieffer (voz), Gisela Nogueira (viola, guitarra) e Edelson Gloeden (guitarra).
- GONÇALVES, Adolto. *Gonzaga, um poeta do Iluminismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Segunda parte. Lisboa: Tipo. de J. F. M. de Campos, 1824.

GONZAGA, Tomás Antônio. Introdução. In: *Obras completas*. Edição crítica de Rodrigues Lapa. São Paulo: Nacional, 1942. p. VII-VIII.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Poesias; Cartas chilenas*. Edição crítica de M. Rodrigues Lapa. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

GUIRAUD, Pierre. *La semántica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

LAPA, Manuel Rodrigues. Prefácio. In: GONZAGA, Tomás Antônio. *Poesias; Cartas chilenas*. Edição crítica de M. Rodrigues Lapa. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957. p. IX-XXXV.

LIARD, Louis. *Lógica*. Tradução Godofredo Rangel. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1968.

RÓNAI, Paulo. *Não perca seu latim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

LIMA JÚNIOR, Augusto de. *O amor infeliz de Marília e Dirceu*. 3. ed. Belo Horizonte: São Vicente, 1964.

MARTINS, Antônio Coimbra. Lira. In: COELHO, Jacinto do Prado (Org.). *Dicionário de literatura: literatura brasileira, literatura portuguesa, literatura galega, estilística literária*. 3. ed. Porto: Figueirinhas. 1973. v. 2.

NUNES, Filipe. Arte poética. In: GOMES, Paulo Jorge Pedrosa Santos. *Arte poética: um tratado maneirista de métrica. Estudo introdutório, estabelecimento do texto e notas*. 1996. Dissertação (Mestrado em Literaturas Clássicas) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1996.

OLIVEIRA, Tarquínio José Barbosa de. *As cartas chilenas: fontes textuais*. São Paulo: Referência, 1972.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacó. Um conceito de classicismo. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O classicismo*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 373-375.

SILVA, Antônio de Moraes. *Dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: Oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1789. 2 t.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. Reflexões sobre as diversas edições. In: GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu: lyras de Thomaz Antonio Gonzaga precedidas de uma noticia biographica e do juizo critico dos auctores estrangeiros e nacionaes e das lyras escriptas em resposta as suas e acompanhadas de documentos historicos* por J. Norberto de Sousa S. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1884. p. 7-18. t. 1.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. Tomás Antônio Gonzaga. *Revista Trimensal de História e Geografia ou Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, segunda série, t. 5, n. 13, p. 120-136, 1849.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. Tomás Antônio Gonzaga. Aditamento. *Revista Trimensal de História e Geografia ou Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, segunda série, t. 13, p. 405, 1850.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. Tomás Antônio Gonzaga. 2º aditamento. *Revista Trimensal de História e Geografia ou Jornal do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil*, Rio de Janeiro, t. 30, parte segunda, p. 425-426, 1867.



## Uma introdução ao livro *Poemas*, de Ovídio Saraiva

### *An Introduction to Ovídio Saraiva's Poemas*

Adriano Lima Drumond

Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Bom Jesus, Piauí/Brasil

limadrummond@yahoo.ca

<http://orcid.org/0000-0002-0754-9763>

**Resumo:** Nascido no Piauí, o poeta neoclássico Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva (1787-1852) ainda é um nome pouco conhecido no Brasil. Desde meados do século XX, a historiografia literária piauiense e alguns estudos acadêmicos regionais têm se dedicado à sua obra, sobretudo ao livro *Poemas*, publicado em 1808. A abordagem desses trabalhos, geralmente, desconsidera informações importantes sobre o contexto das relações socioculturais entre o Brasil-colônia e sua Metrópole, Portugal, e sobre as codificações e convenções da poética neoclássica. Este artigo se propõe a compreender o livro *Poemas* à luz dessas duas dimensões – histórica e estética – conforme o entendimento hoje dominante acerca da poesia luso-brasileira no Setecentos e no início do Oitocentos.

**Palavras-chave:** Ovídio Saraiva; *Poemas*; Neoclassicismo; Literatura colonial lusófona.

**Abstract:** Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva (1787-1852), neoclassical poet born in the Captaincy of Piauí (today state of Piauí), is a relatively unknown author in Brazil. Since the mid-20th century, literary critics, scholars and researchers in Piauí have devoted their time to studying his poetic works, especially the book *Poemas*, published in 1808. Most of these studies, however, disregard important information about either the context of sociocultural relations between colonial Brazil and Portugal, or neoclassicism's normative and prescriptive doctrine. This essay seeks to understand *Poemas* in light of the historical and esthetic dimensions, based on current perspectives about the Luso-Brazilian poetry in 17th and early 18th century.

**Keywords:** Ovídio Saraiva; *Poemas*; Neoclassicism; Lusophone Colonial Literature.

Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva não é um árcade propriamente conhecido. Perante um Cláudio Manuel da Costa, um Tomás Antônio Gonzaga, um Basílio da Gama, pode-se dizer que a historiografia literária e a crítica de alcance nacional o têm, de fato, ignorado. Nascido em 1787,

na Vila de São João da Parnaíba, território pertencente hoje ao município de Parnaíba, Estado (outrora Capitania) do Piauí, o poeta só despertaria maior atenção, ainda assim regional, graças ao processo de construção da história da literatura piauiense.

Nos primórdios desse processo, que se iniciou na segunda metade do século XX, os estudiosos tendiam a atribuir a Ovídio Saraiva a condição de “o primeiro poeta piauiense” (MORAES, 1982, p. 9), por ter publicado o livro *Poemas*, em 1808.<sup>1</sup> A contestação de sua primazia não tardou, contudo, alegadas razões cronológicas (uma obra do piauiense João do Rego Castelo Branco teria aparecido 29 anos antes) e razões temáticas e biográficas, assim pontuadas, por exemplo: “Ovídio Saraiva vivia em Portugal, pensava, escrevia e agia como português” (NETO, 1996, p. 16); “[...] seu sentimento de piauiensidade era totalmente nulo, [e] nunca cantou a sua terra” (NETO, 1996, p. 16-17).

Realmente, ainda criança, o poeta se mudou com a família para Portugal, onde chegou a se formar em Leis pela Universidade de Coimbra. Retornaria definitivamente ao Brasil, mas não à terra natal, em 1811.<sup>2</sup> Brasileiro ou português, justa sua inclusão ou necessária sua exclusão da literatura piauiense, o fato é que a obra poética de Ovídio Saraiva vem sendo lida, na maioria das vezes, sob uma ótica anacrônica, de moldura romântica e nacionalista – inapropriada para um autor neoclássico.

Tendo surgido como oposição ao neoclassicismo, a mentalidade romântica, da qual a propósito advieram as histórias das literaturas nacionais, instauraria uma perspectiva de recepção um tanto quanto hostil à poesia dos neoclássicos. E isso com repercussões na crítica mais moderna e contemporânea.

É o caso em torno de uma adjetivação corriqueira não somente na poesia do neoclassicismo, mas também na do barroco, e frequente inclusive em versos clássico-renascentistas, que procurava antes enfatizar o significado do substantivo do que realizar um efetivo acréscimo semântico.

---

<sup>1</sup> Todas as citações em língua portuguesa sofreram alterações, no intuito de uniformizá-las de acordo com as normas ortográficas vigentes no Brasil. No caso dos poemas de Ovídio Saraiva, julguei pertinentes – para fins de padronização e melhor compreensão – algumas modificações no tocante a maiúsculas/minúsculas e, sobretudo, acentuação, desde que não interferissem em outros aspectos textuais.

<sup>2</sup> Por questões de espaço e de concepção de abordagem, reduzi as informações biográficas à medida do que conveio à linha de exposição deste artigo.

São exemplos extraídos de *Poemas* de Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva: “nevoso inverno” (SILVA, 1808, p. 28), “fouce cortadora” (SILVA, 1808, p. 50), “escura noite” (SILVA, 1808, p. 113). Todavia, António José Saraiva e Óscar Lopes (1966, p. 658), a respeito de Bocage, consideram o resultado desse procedimento como “epítetos inúteis”.

Acusações de defeitos de ordem lexical podem se somar a outras de desajustes de ordem temporal. Pois decerto a maioria de nós há de achar estranho que Bocage (poeta muito admirado e imitado por Ovídio Saraiva) enalteça o voo do Capitão Lunardi a bordo do primeiro balão aerostático, nascimento do transporte aéreo, em termos que evocam menos a modernidade tecnológica do que personagens da história greco-romana e da mitologia clássica, como as ninfas do rio Tejo, embasbacadas com o grande feito de 1794.<sup>3</sup>

Mais notórias são as acusações de desajustes de ordem geográfico-nacional. Exemplo muito conhecido é o comentário de Almeida Garrett (1963, p. 503) sobre os árcades brasileiros: “[...] a educação europeia apagou-lhes o espírito nacional: parece que receiam de se mostrar americanos [...]”. Particularmente a respeito de Tomás António Gonzaga, Garrett (1963, p. 504) escreve: “[...] quisera eu que em vez de nos debuxar no Brasil cenas da Arcádia, quadros inteiramente europeus, pintasse os seus painéis com as cores do país onde os situou.”

Como se vê, a cobrança extemporânea do escritor romântico português se repetiria, mais de um século depois, entre estudiosos que discutiram a obra do piauiense...? do português...? Ovídio Saraiva.

Mais recentemente, ainda dentro das fronteiras críticas e universitárias do Piauí, vem-se procurando salientar certos valores da poesia ovidiana. No entanto, a índole romântica não deixa de marcar também grande parcela desses trabalhos, uma vez que neles se objetiva revelar o que haveria de *piaiensidade*, de *individualidade expressiva* nos versos em estudo. Desse modo, favorável ou desfavorável ao poeta, a compreensão de sua obra, produzida de acordo com as convenções neoclássicas, e em conformidade com as condições socioculturais luso-brasileiras daquele tempo, permanece sendo problemática.

---

<sup>3</sup> Devo o exemplo à página 270 do excelente texto “Bocage e o legado clássico”, de Maria Helena da Rocha Pereira, cujas referências completas constam ao fim deste artigo (PEREIRA, 1967-1968, p. 270).



E aqui me proponho comentar e introduzir o mais importante título do poeta parnaibano, o livro *Poemas*, tomando por referência os códigos da poesia neoclássica praticada pelos autores inseridos no mundo luso-brasileiro da época. Não me interessará, portanto, definir qualquer identidade nacional ou regional de um autor que nasceu não em um país chamado Brasil, mas numa colônia de Portugal, para a qual se transportariam a família real portuguesa e sua corte no mesmo ano em que Ovídio Saraiva, então estudante da Universidade de Coimbra, publicaria o seu livro.

Do mesmo modo não me interessará aqui falar de *piaiuinsidade*, *brasilidade* e tampouco *portugalidade*, em relação a uma poesia que se pautou pelo primado da *imitatio*, “princípio normativo [...] admitido [...] não como um processo inferior, mas como uma disciplina formadora” (COUTINHO, 1968, p. 85-86), segundo a qual “havia toda uma gama de tons, desde a simples inspiração até a glosa, até mesmo a tradução” (COUTINHO, 1968, p. 86).

Em sua “Dissertação terceira”, pronunciada a 7 de novembro de 1757 na Arcádia Lusitana, o poeta neoclássico português Correia Garção (1778, p. 328) ecoava o velho ensinamento: “Entre as sólidas máximas com que Horácio pretende formar um bom poeta, não é, como vós sabeis, menos importante a imitação. Não falo da imitação da Natureza, mas da imitação dos bons autores [...]” Por *bons autores*, está claro, Garção referia-se especialmente aos “Gregos e [a]os Latinos, que dia e noite não devemos largar das mãos, estes soberbos originais, [que] são a única fonte de que manam boas odes, boas tragédias e excelentes epopeias” (GARÇÃO, 1778, p. 328).

E se os poetas do século XVIII deveriam imitar os poetas da Antiguidade, algo similar sucedia com os próprios tratadistas dos Setecentos, que se baseavam, inescapavelmente, na autoridade dos antigos, sobretudo Platão, Aristóteles e Horácio.

Sim: aos olhos de hoje, quando o escritor e o artista gozam de quase total liberdade criativa, e muitos ainda se lançam a uma busca sôfrega da inovação, a poesia neoclássica parecerá pertencer à cultura de um outro planeta, daqueles imaginados por Jorge Luis Borges<sup>4</sup>. No neoclassicismo, a criação se submetia a convenções, a uma normatividade que se impunha em circunstâncias específicas, como a da Academia dos Seletos (por exemplo), evento ocorrido em 1753, assim regulamentada:

---

<sup>4</sup> Aludo aqui, evidentemente, a um conto de Borges como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, do livro *Ficcões* (Cf. BORGES, 2003, p. 31-51).

Leis que se devem observar nas poesias:

Na língua latina se discorrerão os assuntos em epigramas ou hexâmetros.

Na portuguesa ou espanhola em sonetos, oitavas e romances hendecassílabos.

Roga-se muito aos Senhores Acadêmicos que se afastem o menos que puderem dos assuntos propostos; pois neles têm amplo e fértil campo, por onde espaçar-se, escolhendo e colhendo as flores que mais lhes agradarem para a composição do seu favo. (*apud* CANDIDO; CASTELLO, 1968, p. 92)

E também muito se impunha para uma concepção geral de poesia, conforme se lê em um dos tratados mais importantes do neoclassicismo ibérico, *La poética* (1737), de Don Ignacio de Luzán (1737, p. 161), que advertia a respeito dos “maus Poetas[, que] entregando-se totalmente ao arbítrio de sua desordenada imaginação, e correndo desencaminhados à rédea solta sem Arte, nem guia, facilmente caem em [...] precipícios”. Os poetas prestavam rigorosa obediência às normas e convenções, e os tratadistas as apregoavam, em nome do consórcio de três valores fundamentais para a mentalidade da época, três valores que já não encontram o mesmo acolhimento cultural nos tempos atuais: a verdade (em que tendemos a não crer), a virtude (da qual tendemos a duvidar) e a beleza (que tendemos a rechaçar). Acerca desses três valores – verdade, virtude e beleza –, toda sabedoria emanava dos antigos, fossem autores helênicos e latinos, fossem autores cristãos, donde a força advinda do princípio da *imitatio*.

O que não quer dizer inexistir margem no século XVIII (assim como nos séculos XVI e XVII) para alguma renovação ou inovação poética. Antes de tudo porque se diferenciava uma imitação *necessária* de uma imitação *plagiária*. Correia Garção (1778, p. 331) esclarecia, em sua “Dissertação terceira”: “Devemos imitar e seguir os Antigos: assim no-lo ensina Horácio, no-lo dita a razão, e o confessa todo o mundo literário. Mas esta doutrina, este bom conselho, devem abraçá-lo e segui-lo de modo que mais pareça que o rejeitamos, isto é, imitando e não traduzindo.”

Segundo porque se tinha a imitação dos antigos não por um fim em si mesmo, mas por um meio de se alcançar a beleza poética. Afinal, continuemos nas lições de Correia Garção (1778, p. 333): “Feliz aquele, que não só imita, mas excede ao seu original. Virgílio não poucas vezes cortou esta palma, excedendo na concepção e energia, a abundância do Poeta

[Homero] que imitava.” De modo que a *imitatio* poderia abrir caminho para a *aemulatio* (a emulação) – da qual, contudo, poucos poetas (um Camões, um Sá de Miranda, um Góngora) seriam capazes.

Também norteava os poetas neoclássicos certa noção de universalidade, menos no sentido de pretenciosa significação essencial humana, para além do tempo e do espaço, do que no sentido de persistente atualização das tradições poéticas greco-romanas. Nessa perspectiva, fosse o amor ou a natureza, fosse uma invenção tecnológica ou a descoberta de uma rota marítima para as Índias, a subjetividade, a particularidade, a contemporaneidade e a nacionalidade se submeteriam a convenções temáticas, imagéticas, lexicais e retóricas, e a enquadramentos em estruturas e gêneros poéticos previstos.

Dedicada a Manuel Paes de Aragão Trigoso, então vice-reitor da Universidade de Coimbra, e publicada quando Ovídio Saraiva contava 21 anos de idade e era aluno do quarto ano de Leis, sua obra *Poemas* se constitui de uma sequência de 66 sonetos<sup>5</sup>, aos quais se seguem textos de outras e diversas formas: odes, odes anacreônticas, odes pindáricas, quadras, improvisos, glosas, epigramas etc.

Essa organização corresponde à hierarquia das formas consagrada pela tradição clássica desde, pelo menos, o Renascimento: em matéria de poesia lírica, atribuíam-se nobreza e prestígio maior ao soneto, forma que “raras vezes serve, ou deve servir para assuntos ridículos”, pregava Cândido Lusitano<sup>6</sup> (FREIRE, 1759, p. 281-282), outro tratadista neoclássico influente.

Em *Obras*, de Cláudio Manuel da Costa, temos algo semelhante a *Poemas*, de Ovídio Saraiva: são 100 sonetos seguidos de epicédios, églogas, fábulas etc. O *Cancioneiro*, de Petrarca, modelo fundamental de toda a lírica moderna (isto é, não greco-romana), inicia-se com um grupo de 21 sonetos, depois do qual outras formas poéticas se alternam.

No que se refere aos temas, o livro de 1808 apresenta variedade não muito distinta de uma obra lírica de sua espécie. Assim, o amor e a beleza feminina constituem um dos motivos principais, ao qual se associam a

<sup>5</sup> Na edição consultada, de 1808, a numeração apresenta um problema: há dois sonetos identificados como “XLIV”. Por isso, ao referir-me aqui ao, de fato, quadragésimo quarto soneto, escreverei “XLIV(a)”; e “XLIV(b)”, quando se tratar do soneto seguinte. Quanto à numeração dos demais, será mantida na referência, sem qualquer alteração ou acréscimo, conforme a edição consultada.

<sup>6</sup> Pseudônimo de Francisco José Freire.

natureza campesina, as mudanças provocadas pelo tempo, o infortúnio, o sofrimento, a morte e o desejo de morrer, o ideal da simplicidade, a virtude, entre outras tópicas.

Em atendimento às convenções, a lírica amorosa de *Poemas* retrata a amada necessariamente dotada de uma beleza superior, capaz de competir com a mais bela das deusas:

Bela Marília, o teu rosto  
 É ao de Vênus igual;  
 No dela há porém torpeza,  
 No teu pudor virginal.  
 (SILVA, 1808, p. 186)

Marília não é a única que desperta a apaixonada devoção do pastor de *Poemas*. Aí nos deparamos com quase um *harém onomástico*: Célia, Anália, Lília, Alcina, Sendália, Ritália, Idália, Fanor, Francina, Marcina, Nise... Tal diversidade não cabe interpretar como inconstância poligâmica do eu-lírico, que resulte em descrédito de todas as suas juras de amor. O leitor há de ter em mente que, em geral, a lírica amorosa neoclássica não objetivava alcançar um efeito de expressão sincera, de confissões sentimentais, como no romantismo, e sim o manejo competente das convenções e normas retórico-poéticas. Por conseguinte, cada poema pode encerrar um universo semântico-sentimental específico, fechado em si mesmo, independente dos outros textos integrantes da obra.

Acresce que, a rigor, os nomes femininos listados acima não querem identificar nenhuma mulher; funcionam como se fossem um *significante puro*; são empregados por serem considerados de sabor *árcade*. Não só Ovídio Saraiva e Tomás Antônio Gonzaga cantaram as belezas de uma Marília, mas também Bocage e Correia Garção. E tanto o autor de *Poemas* e Cláudio Manuel da Costa quanto Paulino Cabral, Bocage e Correia Garção e até mesmo Gonzaga cantaram as de uma Nise.

Relativo ao tema do amor, gesto recorrente da mulher amada no arcadismo é a ingratidão ou a indiferença aos sentimentos do eu-lírico. O “Soneto XXIII” de *Poemas*, construído com base na ideia cara aos

neoclássicos de *ut pictura poesis*<sup>7</sup>, diz:

No sombrio painel da noite escura  
Fiel te debuxei, Sendália bela;  
Pintei-te as faces, que minha alma anela,  
Com suco de jasmims, de rosa pura.

Teus olhos divinais em que fulgura  
O mágico esplendor da cípria estrela  
Quis também debuxar, mas oh! que a tela  
Indigna se julgou de tal pintura.

Teus lábios virginais dos Céus retrato,  
Da papoula pintei co'as rubras cores,  
Teus dentes, tuas mãos pintei sensato.

Quis teu peito pintar... porém, ó dores!  
Nem tintas encontrei, nem pincel grato,  
Próprio ao desenho desse horror d'horrores.  
(SILVA, 1808, p. 27)

Ovídio Saraiva também explorou o tema do amor sofrido por outras figuras que não o eu-lírico. O “Soneto IX” conta o episódio mítico do afogamento de Leandro, cujas últimas palavras – uma delas cortada, o que provoca um efeito digno de reparo – se destinam à amada:

Do dia foge a luz, e a noite o mundo  
Cobre c'o manto seu pardo, e trevoso;  
Ferve nas rochas o Helesponto undoso,  
E d'Hero o torreão pugna iracundo.

Leandro esse infeliz, terno, e jucundo  
Às ondas se lançou do pego iroso;  
Recresce entanto o vento furioso,  
E o Helesponto revolve o seio fundo.

---

<sup>7</sup> Essa célebre expressão consta na *Carta aos Pisões*, também denominada *Arte poética*, do poeta latino Horácio, obra de larga ressonância na tradição poética clássica (Cf. HORÁCIO, 2013, p. 65). Aí se disseminou a interpretação de que *ut pictura poesis* (“a poesia é como a pintura”), tomado por um preceito, destaca a capacidade da poesia de imitar a pintura, ao descrever paisagens, cenas, gestos, personagens etc.

Ei-lo perdendo a força arrebatada...  
Co'as ondas luta em vão com voz sumida:  
Estas vozes soltou da boca honrada:

Ó Hero, ó Hero... amada enternecida,  
Oh! que as ondas me sorv... adeus, amada...  
No Elísio te verei... adeus, querida.  
(SILVA, 1808, p. 13)

Em alguns textos, Ovídio Saraiva concede o canto de amor a vozes femininas. Gostaria de destacar dois. No “Soneto XLIV(a)”, o poeta se serviu de uma das histórias passionais mais famosas de Portugal, relatada em não menos famosas estrofes d’*Os Lusíadas*, de Camões, e também convertida em peças teatrais, como *A Castro* (1587), de António Ferreira, e *Pedro, o cru* (1918), de António Patrício. O episódio envolve o apaixonado e proibido relacionamento entre Inês de Castro, uma nobre da Galícia, e Pedro, príncipe herdeiro do trono português, e o assassinato dela a mando do rei D. Afonso IV, que não aprovava o enlace por razões políticas. É a própria Inês quem fala nos versos transcritos abaixo:

Lá ouço ao longe, e não m’engana a mente,  
Hórridas vozes d’hórridos tambores;  
(Falava Castro assim, murchas as flores  
Das níveas faces, céu d’amor fulgente.)

Talvez Afonso, o rei da lusa gente,  
Já saiba dos meus tácitos amores;  
Talvez, ah! não m’engano; eis os traidores.  
Ó Céu tem dó de mim... sou inocente...  
Ah! lá vejo a cruel, a morte dura  
Erguer o ferro deste esquerdo lado.  
Em breve serei mane, e sombra escura:

Vinga-me um dia, ó Príncipe adorado,  
Que vás comigo, e vão à sepultura  
“Amor, a mágoa, desprazer, cuidado”.  
(SILVA, 1808, p. 48)

O outro poema, de forma livre, composto de decassílabos brancos (sem rima), é “Queixas de Anália”, que inverte os papéis pastora-ingrata-traidora e pastor-traído-ressentido. Uma passagem, em especial, me chama

a atenção por Anália parecer ironizar a estrutura comparativa típica dos elogios à beleza feminina enunciados pelo eu-lírico principal, masculino, de *Poemas*:

Mas tu, férreo traidor, d'essência bronze,  
[...]  
Preferiste-me, ingrato, indigna dama  
Desse teu coração, já meu n'outrora.  
[...]  
“Que é formosa (dirás), que é sem segunda,  
Que loura trança tem, que são seus olhos  
Da cor da noite tenebrosa, e escura,  
Que são de cravo seus cheirosos lábios,  
Que são seus dentes do marfim mais claro,  
Que em suas faces a papoula; a neve,  
Dos virentes jardins da páfia Deusa,  
Pousam sem susto, com amor se casam,  
Que a Ericina invejar faz o seu rosto,  
Que é toda singular nos dons do corpo,  
E que os corpóreos dons os d'alma ofuscam.”  
Ah! bárbaro, ah! traidor, os sentimentos  
De senhora qualquer são os tesouros.  
Eis as desculpas, que darás sem tino,  
Às crebras repre'nsões, que der-te o peito;  
Os acintes ao amor de qualquer dama  
Impunes, creio, que jamais ficaram.  
(SILVA, 1808, p. 115)

Ainda relacionado à temática amorosa, há um recurso interessante de que o autor de *Poemas* dispõe. Fora da ambiência pastoril e pagã, temos o “Soneto III”, de concepção cristã, no qual se enaltece a beleza de quatro mulheres em jeito de uma galante prova da existência de Deus:

Mais a mais reconheço, Onipotente,  
Teu poder sobre os Céus, e sobre a terra;  
À tua voz, que a natureza aterra,  
É ente o mesmo nada, é nada o ente.

Debalde ateu sacrílego, e demente,  
Contra o teu sumo Ser declara guerra;  
Se diz que não existes, ah! quanto erra!  
Se diz que não imperas, mente, e mente.

Fita os olhos, ingrato, malfadado,  
Nas vastas obras da natura vasta,  
Reconhece um autor do que é criado.

E se tanta grandeza não te arrasta  
A confessar um Deus, vê a meu lado  
Quatro Graças gentis, vê se te basta.  
(SILVA, 1808, p. 7)

Via de regra, a historiografia literária piauiense assinala que *Poemas* deriva de uma “formação lusitana de nítidas influências [...] de Bocage” (LIMA, 2003, p. 20). Tão nítidas nesse livro, não se duvidará de que Ovídio Saraiva admirasse imensamente o poeta português. Afinal, dois textos lamentam a morte de Elmano Sadino (pseudônimo árcade de Bocage), ocorrida três anos antes da publicação de *Poemas*. O “Soneto XLV” diz:

Triste Ulisseia, já na campã fria  
O teu Elmano jaz, que foi n’outrora  
Do teu grande fulgor robusta escora,  
Teu prazer, teu amor, tua alegria.

Negras vestes, e vestes d’agonia  
Cubram os templos teus, que um Deus namora;  
Da torva morte a fouce cortadora  
Cerre os teus olhos ao brilhante dia.

Nuvens pejudas de pavor medonho  
Denigram os teus céus, nem Sol nem luz  
Sejam patentes a teu mal tristonho.

Terremoto fatal te torne nua:  
Sejam teus gostos um fantasma, um sonho:  
Bocage é nada, ao nada tu recua.  
(SILVA, 1808, p. 50)

A ênfase desesperada, hiperbólica desses termos se repetirá na nênia que tem por dedicatória “à nunca assaz pranteada morte de M. M. B. du Bocage”. Nesse poema, diferentemente do anterior, é a própria capital portuguesa, personificada, quem chora a morte do poeta:



Que (diz consternada, pálida Lisboa)  
 Hórrida causa minha paz perturba?  
 Que vejo entorno a mim? que horrendas cores  
 Meus amarelos horizontes tingem?  
 Nuvens, e nuvens pavorosas, feias,  
 Meu polo assombram como nunca triste!  
 Dias há três, que o Sol não mostra as luzes!  
 Meus caros cortesãos pávidos tremem!  
 [...]  
 (SILVA, 1808, p. 126)

Mas esses dois poemas constituem apenas uma parte, talvez mais superficial, da relação poética de Ovídio Saraiva com Bocage. Pois a obra de Elmano Sadino, fundamentada na obediência a preceitos e a modelos, e no princípio da *imitatio*, torna-se ela mesma uma opção de modelo lírico a ser imitado. E o foi bastante, a ponto de a historiografia literária distinguir uma *escola elmanista*, ou o *elmanismo*.

Teófilo Braga (2005, p. 360), um dos primeiros historiadores da literatura portuguesa, noticia que o *elmanismo* chegou a disputar o gosto poético do Portugal – entre fins do século XVIII e princípio do XIX – com o *flintismo*<sup>8</sup>, termo este que deriva do pseudônimo árcade do padre Francisco Manuel do Nascimento – Filinto Elísio. A caracterização que Braga (2005, p. 360) nos fornece dos poetas que “admiravam cegamente *Elmano*” enfoca o âmbito retórico da poesia. Segundo o crítico, os elmanistas

[...] reproduziam a pompa enfática dos seus versos [de Bocage], nos quais sacrificava a ideia à cadência perfeita, às figuras de retórica *anáfora*, *simploca* e *epanadiplosis*, combinando as repetições das palavras no princípio e fim dos versos, que facilitavam a *improvisação* e lisonjeavam o ouvido. (BRAGA, 2005, p. 360-361)

À parte a depreciação, Ovídio Saraiva investiu, sim, nesses procedimentos que marcam, de fato, os versos de Bocage. Já no primeiro soneto de *Poemas*, consta o recurso à anáfora: “**Antes**, antes, ó Campa,

<sup>8</sup> José Cândido Martins (2000, p. 92) diferencia as duas escolas árcades portuguesas nestes termos: “O seu estilo [de Filinto Elísio] vernáculo e purista é tido como um tanto agreste e pouco melodioso, contrastando assim com a poesia musical e veemente de Bocage – oposição entre *flintismo/elmanismo*.”

o teu abrigo; / **Antes** a noite sempiterna, escura.”<sup>9</sup> (SILVA, 1808, p. 5, grifo nosso). Porém, contam-se pouco mais de 10% dos sonetos do livro em que o poeta empregou a anáfora. Quanto às outras duas figuras de retórica mencionadas por Teófilo Braga (simploca e epanadiplosis), a porcentagem em *Poemas* diminui bastante.

A título de comparação, em *Obras*, de Cláudio Manuel da Costa, a anáfora aparece na mesma proporção constatada em *Poemas*. Portanto, se há um lastro bocagiano no poeta nascido no Piauí, vamos encontrá-lo com maior evidência em outros aspectos de sua poesia.

De Bocage, a crítica tem destacado os poemas, sobretudo sonetos, nos quais Elmano confessa sua torturante angústia de existir, seu anseio desesperado pela morte e sua simpatia masoquista por paisagens noturnas, sombrias e funestas (o *locus horrendus*). É o que se vê neste terceto: “Consola-me este horror, esta tristeza; / Porque a meus olhos se afigura a morte / No silêncio total da Natureza.” (BOCAGE, 1994, p. 11) Ou neste soneto:

O céu, de opacas sombras abafado,  
Tornando mais medonha a noite feia,  
Mugindo sobre as rochas, que salteia,  
O mar, em crespos montes levantado;

Desfeito em furacões o vento irado;  
Pelos ares zunindo a solta areia;  
O pássaro noturno, que vozeia  
No agoireiro cipreste além pousado;

Formam quadro terrível, mas aceito,  
Mas grato aos olhos meus, grato à fereza  
Do ciúme, e saudade, a que ando afeito.

Quer no horror igualar-me a Natureza;  
Porém cansa-se em vão, que no meu peito  
Há mais escuridade, há mais tristeza.  
(BOCAGE, 1994, p. 58)

<sup>9</sup> Em todas as citações deste artigo, os negritos são meus. Os itálicos das citações são destaques dos autores.

Nos versos em que se valeu de tais elementos, Bocage teria se desviado dos caminhos mais caracteristicamente árcades, onde nem o eu-lírico nem a natureza costumam se apresentar com tal extremismo e coloração. Teria ainda desbravado outros trajetos literários – os do pré-romantismo. O trânsito por esses mesmos territórios é, sim, uma patente manifestação elmanista de Ovídio Saraiva. Leia-se o “Soneto LV” de *Poemas*:

Que asilo, tão propício aos desditosos!  
Uma, d’um lado, solitária fonte;  
Um calvo, d’outro lado, imenso monte,  
Em que se asilam mil dragões raivosos.

Rochedos, e rochedos cavernosos  
Um formam feio, tétrico horizonte;<sup>10</sup>  
Piam aves, imigas de Flegonte,  
Nestes medonhos ermos horrorosos,

Funéreos teixos sobre quem pranteiam  
Aves de luto, de fatais clamores,  
Que sócios deste horror o horror afeiam.

Oh! eis a estância própria às minhas dores:  
Viv’rei c’os vultos, que por qui vagueiam,  
D’horrores viverei nestes horrores.  
(SILVA, 1808, p. 60)

Salta aos olhos nos versos acima a repetição *ad nauseam* da palavra *horror* e seus derivados (*horrores*, *horrorosos*), uma das predileções lexicais ditas pré-românticas de Bocage.

Um chamativo sestro vocabular desse poeta português que também se incorporou à poesia ovidiana é o da hipérbole-numeral “mil”.<sup>11</sup> São

<sup>10</sup> O verso está assim mesmo na edição consultada. Trata-se de uma das inversões usuais (e não poucas na obra de Ovídio Saraiva), mediante as quais os poetas de língua portuguesa procuravam mimetizar a sintaxe latina e/ou ordenar as palavras sem prejuízo do ritmo. Entenda-se: “formam um feio, tétrico horizonte”.

<sup>11</sup> Alguns exemplos em Bocage (1998, grifos nossos): “E se entre versos **mil** de sentimento” (p. 9); “Fizeste, ingrata Nise, em **mil** pedaços” (p. 11); “**Mil** vezes, por sinal trazia ao lado” (p. 13); “**Mil** vistas cegam, **mil** vontades prendem;” (p. 14); “Dou **mil** gemidos a Marília ausente;” (p. 18); “As vagas borboletas de **mil** cores!” (p. 21); “E **mil** vezes ditoso o que merece” (p. 23); “Que noutros campos **mil** prazeres cria;” (p. 33); ““Antes **mil** mortes, **mil** infernos antes!”” (p. 37); “Onde eu dum beijo passaria a **mil**.”” (p. 38); “Por ti **mil** vezes sem morrer tolero;” (p. 41); “Que para os ferrolhar **mil** bens deseja,” (p. 43); “**Mil** simples, maviosas cantilenas.” (p. 46).

dezesseis sonetos (quase 25% do total) com a ocorrência; em alguns dos quais encontramos o termo mais de uma vez, como no “Soneto XXXI”:

Soltam **mil** frechas rábidos ciúmes  
[...]  
Deslumbram vezes **mil** gentis perfumes.  
(SILVA, 1808, p. 35, grifo nosso)

No “Soneto XLIII”:

Sobre **mil** corações, já sem alentos,  
[...]  
De sangue rios **mil** cortam o Templo,  
(SILVA, 1808, p. 47, grifo nosso)

E nesta sequência de “Improvisos” dedicados a Marília:

3º  
Marília, embora o monarca  
Reja **mil** feros soldados:  
Ele não, nós possuímos  
Instantes afortunados.

4º  
No seu tugúrio o colono  
Goza **mil** dias dourados;  
Bebe por mãos da inocência  
Instantes afortunados.

5º  
Ao cidadão lá na corte  
O brinco de **mil** cuidados  
Em sonhos nem aparecem  
Instantes afortunados.  
(SILVA, 1808, p. 176-177, grifo nosso)

A recorrência desse numeral configura um traço estilístico, mas não propriamente autoral, idiossincrático, de Ovídio Saraiva. Na sua poesia, a palavra “mil” não só carrega o significado de exagero, mas também constitui uma marca de imitação – uma imitação, alguém dirá, canhestra, que talvez beirasse o que Correia Garção (1778, p. 329) recomendava evitar: “Querem ser imitadores e não passam de uns humildes plagiários.”

Em contrapartida, Ovídio Saraiva inseriu no seu livro três poemas de uma temática, de uma ambiência um tanto inusitadas dentro do universo pastoril árcade e mesmo do pré-romantismo bocagiano. Trata-se dos sonetos “IV”, “XXXII” e “XXXV”, denominados “farmaceutrio”. A palavra, neológica, se formou do grego *pharmakeia*, que originalmente designava atividades de feitiçaria, de magia. É nesse sentido que o poeta emprega o termo que caracteriza o *trio* de sonetos. Convém conhecermos os três. Primeiro, o “Soneto IV”:

A branca Cíntia transmontara o cume  
D’abóbada, que rege uma das Musas;  
Vulcões, e nuvens, pelo céu confusas,  
O mundo assombram d’hórrido negrume.

Move o etéreo fuzil potente o Nume,  
E as vozes dos trovões, pelo ar difusas,  
Mundo aterram; e tu, ó morte, cruzas  
Os turvos ares com o buído gume:

Lá cai o raio com fragor, violência  
No pobre albergue do pastor choroso,  
Lá cai dos torreões na preeminência.

Oh! quanto um mago val! vejo com gozo  
Efeitos que produz minha alta ciência,  
À sombra horrenda deste cedro umbroso.  
(SILVA, 1808, p. 8)

Observe-se que o poema preserva certos elementos daquela tópica pré-romântica bocagiana do tormento emocional espelhado nas manifestações *horrendas*, *hórridas* da natureza. A ambientação noturna (o aparecimento da Lua, a “branca Cíntia”), a convulsão catastrófica da natureza, com erupções vulcânicas, tempestades, que matam e destroem. É “com gozo” que o pastor assiste a tudo isso.

A variação que Ovídio Saraiva parece propor ao bocagiano *horror da natureza* reside em indicá-lo como “efeitos que produz minha alta ciência”, isto é, como resultado da força *mágica* das emoções do eu-lírico, como se este fosse um “mago”.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Há menções a magos, a magias em outros sonetos de *Poemas* não agrupados no “farmaceutrio”. Decerto o tema *encantava* o poeta parnaibano.

O “Soneto XXXII” assemelha-se muito ao “IV”:

Aponta a horrenda noite no horizonte,  
(Louvor aos altos Céus, aos Céus nublados!)  
Vou fazer passear meus roucos brados,  
Pelos sinuosos oucos deste monte.

Naquela furna, que ali está, defronte  
Manes repousam para mim sagrados;  
Girarei vezes três pelos seus lados,  
A mão esquerda meterei na fonte.

Ao corvo esquerdo, que adivinha o dano,  
Os miolos tirei naquela mata,  
Frigi-os ao depois c’um sopro ufano.

Treme ingrata sem par, Fanor ingrata,  
De quem ciência estudou do mago Ilano,  
“Ciência ao mundo horrenda, às Fúrias grata.”  
(SILVA, 1808, p. 36)

Reagindo agora ao sofrimento amoroso, à ingratidão de Fanor, o eu-lírico no “soneto XXXII” apela à magia, à “ciência ao mundo horrenda”, que lhe ensinou o “mago Ilano”. Não há catástrofes provocadas por uma natureza enfeitiçada, mas toda a ambiência não deixa de ser tétrica: a “horrenda noite”, o louvor “aos Céus nublados”, o culto dos manes que habitam uma furna, o pavoroso ritual do abate de um corvo cujos “miolos” são frigidados ao mero sopro, a insistência – por assim dizer – sinistra na menção ao lado esquerdo (a “mão esquerda”, o “corvo esquerdo”)... Não posso me furtar à oportunidade de salientar o (feliz?) efeito de eco na rima interna “**roucos brados**” / “**oucos** deste monte” (SILVA, 1808, p.36, grifo nosso).

Como no “Soneto IV”, a bruxaria, a magia parecem incrementar, no “Soneto XXXII”, a tópica bocagiana tão bem sintetizada no verso do poeta português: “Quero faltar meu coração de horrores” (BOCAGE, 1994, p. 27). Atentemos para a similitude da ideia expressa em “Ciência ao mundo horrenda, às Fúrias grata”, de Ovídio Saraiva, com o “quadro terrível, mas aceito, / Mas grato aos olhos meus, grato à fereza / Do ciúme, e saudade, a que ando afeito”, de Bocage (1994, p. 58).

A seguir, o “Soneto XXXV”:

Que meiga perspectiva! a noite escura  
(Bradava Oliva) surge horrenda e feia:  
Eu solto, Hecate, a refervente veia  
Ao som das relas da cacimba impura.

Este osso, que arranquei da sepultura  
D'umbro famoso, torna em ferro a areia;  
Este anel, que me deu velha sereia,  
Enfanos<sup>13</sup>, cancros, outros morbos cura:

Tenho uma agulha feita de seis dentes  
De seis bravos dragões, adoça os mares,  
As recifosas costas inclementes.

Illêo<sup>14</sup>, de mais a mais sou maga, os ares  
Ao tetro bafo meu se tornam quentes;  
Céus, terra abalarei se me adoraes.  
(SILVA, 1808, p. 39)

Diferentemente dos dois sonetos anteriores, a voz poética dos versos transcritos logo acima pertence a uma maga, de nome Oliva. Note-se o certo gosto de Ovídio Saraiva pelo eu-lírico feminino. Oliva apresenta seus poderes e objetos mágicos: um osso que “arranquei da sepultura” (confissão de ter cometido o gravíssimo pecado/crime de violação de sepulcro); um anel que lhe “deu velha sereia” e uma “agulha feita de seis dentes de seis dragões”. Munida de tudo isso, a bruxa se gaba de conseguir modificar a materialidade das coisas, curar doenças, comandar os mares, os ares, os céus e a terra. Ao fim, faz a herética oferta de todas essas possibilidades em retribuição de ser adorada.

---

<sup>13</sup> “Enfanos” – tal como consta na edição consultada. Suponho tratar-se de erro tipográfico, pois não encontrei registro de uma palavra assim. O verso dá a entender que ela se refere a uma doença ou a algo ruim. Na hipótese de erro tipográfico, seria “Insanos”? Seria “Enganos”?

<sup>14</sup> “Illêo” – tal como consta na edição consultada. Outra *palavra* problemática, de que não pude, com essa grafia ou outras próximas, apurar o significado. Poderia ser um vocativo; um nome formado a partir de *Ilo*, na mitologia grega “um dos quatro filhos de Dárdano, da família real de Troia” (KURY, 1990, p. 172). Outra hipótese, penso, é que se trata de uma espécie de palavra cabalística, ou de grito ritualístico, à semelhança do “abracadabra”, do “Evoé”, das bacantes em saudação a Baco/Dioniso, e do “Pape Satàn, pape Satàn aleppe”, que Pluto diz na *Divina comédia*, de Dante Alighieri (2000, p. 61). Ovídio Saraiva teria inventado a que emprega, ou a suposta palavra faria parte mesmo de algum ritual de magia na época?

O lúgubre e o fantástico também marcam a ambiência e as referências do “Soneto XXXV”, que principia pela observação irônica “Que meiga perspectiva!” a respeito da noite, que “surge horrenda e feia” (equivalente ao “louvor aos Céus nublados”, do “Soneto XXXII”). Hécate,<sup>15</sup> a quem a maga não tarda a se comparar, é na mitologia grega “a protetora das feiticeiras”, “associada ao mundo dos mortos e às trevas da noite”. (KURY, 1990, p. 172) Relas (animais asquerosos; da família dos sapos, das rãs), dragões e sereias (seres fabulosos) reforçam a atmosfera irracional e repulsiva em torno da bruxa. O “Umbro famoso” é provável referência a São Francisco de Assis, italiano da região da Úmbria – poucas heresias seriam tão graves quanto *arrancar* um osso do sepulcro de um santo...

Nos sonetos “IV” e “XXXII”, ao dar vasão ao próprio estado emocional na prática da bruxaria – descritos tanto o estado emocional quanto a prática de bruxaria como sombrios, lúgubres, repulsivos –, o eu-lírico não parece escapar à órbita das temáticas bocagianas. Mas o “Soneto XXXV” nos apresenta uma suposta bruxa em pessoa, sem as mesmas aparentes intenções metafóricas, sem a mesma estrutura de imagens. Como, então, interpretar esse poema em face da racionalidade, substrato da poesia neoclássica?

Algumas informações sobre o contexto português e europeu da segunda metade do século XVIII podem nos ajudar a compreender o significado do “farmaceutrio”. De início, importa saber que, nessa época, o assunto bruxaria, magia instigou enorme interesse em toda a Europa. A propósito, o italiano Ludovico Muratori, autor do tratado neoclássico de ampla repercussão *Della perfetta poesia italiana*, publicado em 1706, também publicaria em 1745 *Della forza della fantasia umana*, livro em que discutia questões como feitiçaria, bruxaria, possessões demoníacas sob a ótica da racionalidade. Cabe ressaltar que, segundo Claudio DeNipoti e Magnus Roberto Pereira (2014, p. 52):

Em suma, o século XVIII representou um período muito complexo para aqueles que acreditavam e se envolviam com o universo da magia e da bruxaria. A literatura tendeu a tratá-los como crédulos ou como exploradores da credence alheia. Todavia, repentinamente uma denúncia de sortilégio poderia descambar em processos que

<sup>15</sup> Há a ocorrência proparoxítona (mais comum) e paroxítona do nome. O verso de Ovídio Saraiva requer a pronúncia/grafia paroxítona, pois se trata de um decassílabo sáfico (acentos na quarta, oitava e décima sílabas).



levariam os acusados à tortura e à fogueira. O debate teórico então travado não se tratava de mera especulação acadêmica sobre a existência, ou não, do diabo ou sobre sua capacidade de operar através de seus representantes no mundo. Mesmo em alguns países católicos, como Itália, Espanha e Portugal, onde não se afirmara a perseguição sistemática a bruxas e feiticeiros, pessoas continuavam a ser queimadas vivas em função de suas crenças e práticas.

Diante desse contexto cultural-jurídico-religioso, no qual acusações de práticas demoníacas poderiam fundamentar uma condenação judicial, autores envolvidos com o pensamento iluminista (inclusive com a poesia neoclássica, caso de Ludovico Muratori) se empenharam de forma veemente no debate contra crenças no sobrenatural e contra quem se aproveitasse da ignorância e da ingenuidade dos supersticiosos. Naturalmente, a Igreja Católica se tornou um dos alvos prediletos dessa campanha.

Entre as décadas de 1750 e 1770, o secretário do reino português Marquês de Pombal pretendeu, como se sabe, instaurar uma orientação iluminista, o que significou a tentativa de aniquilar a influência e a presença históricas da Companhia de Jesus em Portugal e suas colônias. Vale aqui destacar que Ovídio Saraiva estudou numa instituição – a Universidade de Coimbra – reformada, mais de 30 anos antes, pela política pombalina. A respeito disso, DeNipoti e Pereira (2014, p. 59) noticiam que

[...] foram elaborados os Estatutos de 1772, apresentados na forma de três livros: o primeiro referia-se ao Curso Teológico, o segundo aos Cursos Jurídicos das Faculdades de Cânones e Leis e o terceiro aos Cursos das Ciências Naturais e Filosóficas. Foram compilados com o expresse objetivo de “restauração das sciencias, e artes liberaes”, contra aquilo que foi qualificado de “notório Systema de ignorancia artificial”, ou seja, a educação jesuítica.

É em consonância com o ideário político pombalino que Basílio da Gama escreve *O Uruguai* (1769), poema épico dedicado ao estadista português. A cena em que a feiticeira indígena Tanajura ampara Lindoia pode nos auxiliar a compreender melhor o “Soneto XXXV” de Ovídio Saraiva:

Mas a **enrugada** Tanajura, que era  
Prudente e experimentada [...]  
[...]  
E lia pela história do futuro,  
Visionária, **supersticiosa**,  
**Que de abertos sepulcros recolhia**  
**Nuas caveiras e esburgados ossos,**  
**A uma medonha gruta**, onde ardem sempre  
Verdes candeias, conduziu chorando  
Lindoia, a quem amava como filha;  
E em ferrugento vaso licor puro  
De viva fonte recolheu. **Três vezes**  
**Girou em roda, e murmurou três vezes**  
**Co'a carcomida boca ímpias palavras,**  
E as águas assoprou: depois com o dedo  
Lhe impõe silêncio e faz que as águas note.  
(GAMA, 1998, p. 65-66, grifo nosso)

Repare-se na caracterização de Tanajura: ela é “enrugada”, “supersticiosa”, sua boca é “carcomida”, ela mora numa “medonha gruta” e pronuncia “ímpias palavras” – termos todos de sentido negativo, que delinham uma personagem repugnante e ridícula, na perspectiva de um leitor ilustrado e cristão.

Nessa perspectiva é que Ovídio Saraiva deve ter escrito o “Soneto XXXV”: Oliva se mostra igualmente repugnante e ridícula, ao se rodear de animais repulsivos (as “relas da cacimba impura”), violar túmulos (como Tanajura, que “de abertos sepulcros recolhia / Nuas caveiras e esburgados ossos”), preferir ambientes tenebrosos (a noite “horrenda e feia”), blasfemar (“Céus, terra abalarei se me adorares”) e querer iludir os ingênuos e ignorantes, ao dizer possuir poderes mágicos e existirem animais fabulosos (sereias, dragões).

Aproveito o excerto de *O Uruguai*, para observar que Tanajura “gira em roda três vezes e murmura três vezes palavras ímpias”. No “Soneto XXXII” de *Poemas*, o eu-lírico afirma que “girárá três vezes pelos lados da furna”. E Hécate, entidade mitológica mencionada no “Soneto XXXV”, segundo Mário da Gama Kury (1990, p. 172), “[e]m suas imagens, ela aparecia com três corpos ou três cabeças olhando em três direções”. É muito provável que Ovídio Saraiva tenha definido a formação numérica do “farmaceutrio” – três sonetos –, com base nessa numerologia, satirizada tanto na sua obra quanto na de Basílio da Gama.

Passemos a tratar de outro aspecto de *Poemas*. Grande desagrado em parte da crítica e da historiografia literária piauiense têm provocado os versos encomiásticos e os temas portugueses desse livro de Ovídio Saraiva. Mas um melhor conhecimento da produção poética luso-brasileira nos séculos XVII, XVIII e no princípio do XIX indica que o encômio está disseminado entre os poetas de todo esse período, na mesma proporção, aliás, que se disseminou a partir do século XIX o incômodo relativo a esse gênero. Em seu vigoroso estudo *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*, Ivan Teixeira (1999, p. 408) pontua:

De modo geral, a crítica brasileira vê com má vontade o encômio. Dentre os críticos de prestígio, José Veríssimo talvez seja o exemplo mais expressivo dessa má vontade, pois interpretava a poesia encomiástica como simples bajulação indigna, sem considerar, de modo relevante, o discurso social em que tais falas se inscreviam.

Sendo assim, Ovídio Saraiva é apenas um dos alvos dessa *má vontade* da crítica brasileira em relação ao encômio. Dela também foi (ou é ainda) notório alvo Basílio da Gama, poeta sobre o qual Ivan Teixeira se debruça no mencionado estudo.

Dentro das fronteiras luso-brasileiras, a poesia encomiástica neoclássica consistiu em uma manifestação do vínculo, característico da época, entre as artes em geral e uma sociedade estruturada conforme os paradigmas do Antigo Regime. Estamos falando aqui de tempos em que os desdobramentos da Revolução Francesa (1789) provocavam mais temor do que louvor. Tempos em que, nas mais diversas esferas (cultural, doméstica, familiar, política, religiosa, pública), qualquer questionamento do poder estabelecido e qualquer enfrentamento dos poderosos justificavam punições rigorosas. Acresce que as raras opções profissionais de melhor rendimento estavam sob a influência decisiva de políticos, nobres e homens da Igreja.

Por tudo isso, creio que a ode pindárica dedicada ao “nascimento do filho de um comendador da Ordem de Cristo (Nuno Freire de Andrada)”, a dedicada “ao reitor (bispo) da Universidade de Coimbra, por ocasião de sua chegada à cidade”, o “Soneto XLIX” dedicado a D. João VI e os outros textos encomiásticos de *Poemas* (SILVA, 1808) merecem mais nossa compreensão histórica do que nossa antipatia.

Ademais, admiração e gratidão sinceras, não desconfiemos, podem ter ditado a dedicatória do livro a Manuel Paes de Aragão Trigoso, cônego arcediogo da Sé de Viseu e vice-reitor da Universidade de Coimbra. E veremos que vários textos do livro de Ovídio Saraiva reagem à violência, às ameaças, aos sofrimentos e às lutas em um continente conflagrado.

O exército napoleônico invadiu Portugal pela primeira vez em dezembro de 1807, pouco antes da publicação de *Poemas*. A princípio sem encontrar maiores resistências, e ausentes o príncipe regente (D. João VI), a família real e a corte, os franceses se estabeleceram na administração do reino, impondo algumas medidas que parcela da população portuguesa consideraria abusivas, além de cometerem desrespeitos e agressões contra os habitantes. Como em outros locais, em Coimbra logo se organizou um movimento de resistência com importante participação do corpo docente e discente da universidade. Nessas circunstâncias, segundo Eugênio Francisco dos Santos (2008, p. 303), “[t]odos se uniram entregando o governo militar da cidade nas mãos do vice-reitor Manuel Paes de Aragão Trigoso, pessoa muito estimada e consensual”.

Um dos maiores nomes da política portuguesa do século XIX, Rodrigo da Fonseca Magalhães era àquela altura aluno da Universidade de Coimbra e se alistou (Ovídio Saraiva também o fez) no chamado Corpo dos Voluntários Acadêmicos (cf. ABRANTES, 1908, p. 146, nota 3). A vitoriosa campanha de restauração e o reconhecimento dos méritos da liderança de Aragão Trigoso impeliram Fonseca Magalhães a escrever uma ode pindárica dedicada ao vice-reitor, texto publicado no mesmo ano de *Poemas*. Outros muitos alunos da instituição fizeram o mesmo.

Precisamente por ter lutado nesse confronto e comemorado em versos a vitória portuguesa contra a ocupação francesa, já se afirmou que o “sentimento de piauiensidade [de Ovídio Saraiva] era totalmente nulo, pois enquanto oferecia o sangue e a própria vida em prol da causa dos colonizadores e ressaltava os feitos lusitanos, nunca cantou a sua terra” (NETO, 1996, p. 16-17).

Diante dessa repreensão, nós nos surpreenderemos, ao tomar conhecimento de que ninguém menos do que José Bonifácio de Andrada e Silva era, naquela época, lente de Metalurgia e Filosofia Natural na Universidade de Coimbra, e de que também pegou em armas contra as forças napoleônicas em solo português. Aliás, os caminhos dos dois brasileiros

voltarão a se cruzar de uma maneira especialmente simbólica, quando, de volta ambos ao Brasil, José Bonifácio atuará na articulação de nossa Independência e Ovídio Saraiva escreverá nosso primeiro hino nacional.

Sobre o questionamento de *não ter cantado a sua terra* dirigido ao poeta parnaibano, José Veríssimo (2005, p.145) se redime do que pensava acerca da poesia encomiástica, ao ensinar o exposto abaixo:

No que em [Tomás Antônio] Gonzaga se revê o português, como aliás em Cláudio Manuel da Costa, brasileiro nato, é nos afeites portugueses de sua poesia, os fingimentos pastoris, imagens e tropos de ambos derivados. Isso mesmo, porém, não é mais essencialmente português do que italiano ou espanhol, se não puramente arcádico.

Também Machado de Assis (1997, p. 17-18) demonstrou excelente compreensão da poética neoclássica, ao advertir contra o “instinto que leva a aplaudir principalmente as obras que trazem os toques nacionais” e a desdenhar dos poetas que “não souberam desligar-se da Arcádia nem dos preceitos do tempo. Admira-se-lhes o talento, mas não se lhes perdoa o cajado e a pastora, e nisto há mais erro que acerto”.

Aspecto que auxilia no esclarecimento da condição histórica de um poeta como Ovídio Saraiva refere-se ao público ao qual sua obra se dirigia, na sua própria época. É de se acreditar que um autor neoclássico, conquanto nascido no Piauí e educado desde a infância em Portugal, não pretendesse falar nem aos piauienses, nem aos portugueses, entendidos estes e aqueles como uma identidade populacional totalizante, a abranger todas as classes e camadas sociais de todos os tempos (presente e futuro). Tampouco um autor neoclássico devia pretender falar à humanidade, conceito mais próximo ao século XIX romântico ou positivista.

Eduardo Lourenço (2010, p. 82) observa, a respeito da produção literária portuguesa, que

Em toda a nossa literatura anterior [ao romantismo] – mesmo naquela que sob inspiração humanista tematiza o *destino pátrio*, como é o caso ímpar de *Os Lusíadas* – a determinação literária procede de um horizonte intelectual, abstrato ou humanisticamente “universal”. O interlocutor ideal dos autores é *a cristandade* em geral, a sociedade universalmente concebida, ou, com mais medíocre alcance, **a confraria restrita dos letrados (humanistas, ou não)**.

Sem querer imprimir juízo de valor ao *alcance* do livro de Ovídio Saraiva, acredito que o público-alvo de *Poemas* tenha sido, sobretudo, *a confraria restrita dos letrados*, que – na condição de leitores-modelo – reconheceriam as indefectíveis referências mitológicas, históricas, geográficas, a apropriação dos temas previstos para versos líricos, o manejo do léxico e dos recursos técnicos da linguagem normatizada e, eventualmente, uma ou outra informação pessoal, autobiográfica, mas condicionada a uma estilização.

Portanto, os leitores de *Poemas*, os leitores da época da publicação da obra, não devem ter tido qualquer expectativa de se depararem com um *eu poético piauiense*, e sim com um *eu poético universal* resultado dos “bons usos” da linguagem regrados como imitação de modelos fornecidos pelas autoridades dos gêneros antigos” (HANSEN, 2005, p. 164).

Vejamos um dos textos mais conhecidos de *Poemas*; o “Soneto LXI”:

Passaram lustros três, e mais três anos,  
Que à estância dos mortais volvi do nada;  
Mas bem que inda não seja adiantada  
Minha idade, sofrido hei já mil danos.

Além dos torvos mares desumanos,  
Recebi de meus pais a vida ervada,  
E contando anos seis, à pátria amada  
Arrancaram-me os pais com vis enganos:

Desde então me arrepela a voz maldita,  
Da desgraça letal o braço forte,  
E sobre os tetos meus o mocho grita;

E, se não m’enganei, nos Céus... ó sorte!  
Esta sentença li, com sangue escrita,  
– “Em breve lutarás com a torva morte”.  
(SILVA, 1808, p. 66)

O teor autobiográfico desses versos é inegável. Três lustros mais três anos totalizam dezoito anos, idade que, de fato, o poeta contava ao começar a escrever os poemas dessa sua obra. Também consta como fato que Ovídio Saraiva tenha se mudado para Portugal aos seis anos. Estaríamos diante, então, de um eu-lírico individualizado, que, enfim, se liberta dos grilhões

das normas poéticas neoclássicas para expressar a vivência dolorosa do exílio e as saudades da pátria, numa prefiguração do mais célebre poema de Gonçalves Dias, outro aluno da Universidade de Coimbra?

Longe disso. À parte a menção à idade na qual se encontra o poeta quando escreve e à sua mudança na infância para a Metrópole, nada mais no poema, pode-se dizer, significa algo individual, particular, autobiográfico.

Já pontuei o convencionalismo, de extração bocagiana, que marca a recorrência da hipérbole numeral “mil” em Ovídio Saraiva. O trecho “mil danos” não implicaria, desse modo, sequer a representação de uma confissão de angústias, de reveses, de numerosos ou inumeráveis tormentos vividos pelo autor; “mil danos” simplesmente diz respeito a uma das possíveis *personae* da lírica neoclássica: a *persona* sofredora sem consolo.

Até mesmo na segunda estrofe, onde a passagem “à pátria amada / Arrancaram-me os pais com vis enganos” talvez induza o leitor contemporâneo a identificar aí um vestígio, ou pelo menos um farelo de nativismo, mas trata-se do convencionalismo, que se impõe, e prepondera. Reparemos na expressão “vis enganos”: o adjetivo cumpre aquela referida função de ênfase do significado do substantivo, e não de um efetivo acréscimo semântico ao termo principal.

Soneto atribuído a Camões (a certeza da autoria aqui pouco importa), de aparente teor autobiográfico, pode ter servido de modelo a Ovídio Saraiva:

No mundo poucos anos, e cansados,  
Vivi cheios de **vil** miséria dura:  
Foi-me tão cedo a luz do dia escura,  
Que não vi cinco **lustros** acabados.

Corri terras e **mares** apartados,  
Buscando à vida algum remédio ou cura;  
Mas aquilo que, enfim, não quer Ventura,  
Não o alcançam trabalhos arriscados.

Criou-me Portugal na verde e **cara**  
**Pátria minha** Alenquer; mas ar corruto,  
Que neste meu terreno vaso tinha,

Me fez arranjar de peixes em ti, bruto  
Mar, que bates na Abássia fera e avara,  
Tão longe da ditosa **Pátria minha!**  
(CAMÕES, 1998, p. 115, grifo nosso)

Não se trata apenas de coincidências e semelhanças vocabulares: respectivamente, “vil miséria dura”, “cinco lustros”, “mares apartados”, “cara Pátria minha” ou “ditosa Pátria minha”, no soneto atribuído a Camões, e “vis enganos”, “lustros três”, “mares desumanos”, “pátria amada”, em Ovídio Saraiva. Também nos versos de suposta autoria do renascentista português, o eu-lírico canta infortúnios precoces e irremediáveis, a dor do exílio e o carinho pela pátria (no sentido, tanto em um quanto no outro autor, de local de nascimento, e não de país e nacionalidade).

Se é provável que Ovídio Saraiva tenha escrito o “Soneto LXI” imitando o atribuído a Camões, não deve haver dúvida de que o de Bocage, transcrito abaixo, lhe motivou a mesma composição:

Apenas vi do dia a luz brilhante  
Lá em Túbal no empório celebrado,  
Em sanguíneo caráter foi marcado  
Pelos Destinos meu primeiro instante.

Aos dois lustros a morte doravante  
Me roubou, terna mãe, teu doce agrado;  
Segui Marte depois, e enfim meu fado  
Dos irmãos e do pai me pôs distante.

Vagando a curva terra, o mar profundo,  
Longe da pátria, longe da ventura,  
Minhas faces com lágrimas inundo.

E enquanto insana multidão procura  
Essas quimeras, esses bens do mundo,  
Suspiro pela paz da sepultura.  
(BOCAGE, 1994, p. 83)

As coincidências e semelhanças entre os três sonetos nos convencem de que a presença de elementos autobiográficos não se propõe, na poética clássica e neoclássica, a assumir o centro do significado do poema, de modo a estabelecer a prioridade de uma voz pessoal e individual (a do poeta nascido na Vila de São João da Parnaíba, a do poeta nascido em Alenquer e a do poeta nascido em Setúbal). A *persona* do sofredor precoce, desterrado e condenado a sofrer e ansiar pela morte, é que assume o centro da significação do poema. Em outras palavras: as especificidades autobiográficas valeriam apenas como parte da matéria-prima a partir da qual o poeta apresenta sua desenvoltura no tratamento dessa *tópica*.



A leitura conjunta dos sonetos dos três autores endossa a lição de José Veríssimo: não conseguimos enxergar uma *piauiensidade* nos versos de Ovídio Saraiva, e tampouco uma *portugalidade* nos versos de Camões e de Bocage. Parafraseando o crítico brasileiro, o tratamento em cada um deles da tópica da *persona* condenada ao eterno sofrimento e longe da pátria “não é mais essencialmente português do que italiano ou espanhol ou piauiense, se não puramente arcádico” (Veríssimo, 2005, p. 145).

Foi dito páginas atrás que vários textos de *Poemas* expressam uma reação à conjuntura da expansão napoleônica na Europa. O convívio da história presente, testemunhada e vivida pelo autor, com o presente sem história dos temas arcades, integra realmente a complexidade temática do neoclassicismo.

Assim, se no “Soneto LVI” o pastor nos fala de suas preocupações em resolver como se encontrará com a amada, depois de receber uma carta dela – “Mil e mil vezes tua carta leio, / E mil beijos lhe dou, com a boca ansiosa” (SILVA, 1808, p. 61) –, no soneto seguinte, ouvimos outra voz, de outro lugar, que repudia a execução do “infeliz Luís XVI” (SILVA, 1808, p. 62), decretada em nome da Revolução Francesa:

[...]  
Lá corre o sangue régio, as praças rega;  
Folga, ó França, já tens a liberdade.  
Por que preço, porém? por um reicídio.

Volta os ferros aos Céus, que a terra nega,  
Já campo ao teu furor, tua maldade;  
Faze tudo, ó cruel, faze um deicídio.  
(SILVA, 1808, p. 62)

Logo em seguida, a crueldade regicida dos revolucionários franceses cede a vez à crueldade da inconstante Lília, pranteada pelo pastor, que traz consigo de novo todo o ambiente de uma Arcádia estilizada.

E se Ovídio Saraiva insere em *Poemas* uma “Cantata a Ulisses”, o grande herói épico de Homero, também encontramos no livro uma ode “feita ao Mondego na cheia de 1804” (SILVA, 1808). Abaixo, algumas estrofes desse poema, em que o rio de Coimbra, ao transbordar,

Covardes troncos desdenhoso enjeita,  
Profundo vale não lhe basta à fúria;  
D'imenso monte o levantado cume  
Curvar bramindo anela.

Trepando as costas de empinadas serras,  
Anosos troncos com rancor arrasta:  
A torta cepa sitibundo arranca  
Da madre entranha, terra.

Com medonho estampido arrasa iroso  
Tosca choupana, rústica palhoça;  
Os pastores os lares desamparam  
De arrepiadores medos.  
(SILVA, 1808, p. 72)

A catástrofe natural, verídica, ingressa na ode envolvida pela mitologia romana, comunhão que as convenções neoclássicas incentivavam. E o transbordamento do Mondego torna-se, nos últimos versos do poema, equivalente ao dilúvio com que Júpiter/Jove teria punido a humanidade:

Como consentes, inclemente Jove,  
Que as águas rompam destinados diques?  
E que o cume vingando das montanhas,  
A terra, a terra alaguem?

Como consentes da promessa tua,  
Que em total desabono se renove  
O espantoso Dilúvio, em que pereça  
A tua raça humana?

Como consentes? oh! mortal, não sabes,  
Porção pequena do saber superno;  
Em vão forcejas indagar soberbo  
Insondáveis decretos.  
(SILVA, 1808, p. 73)

Um breve comentário sobre o “Soneto XLIV(b)” finalizará esta introdução ao livro *Poemas*, de Ovídio Saraiva. A referência de Teófilo Braga à disputa no gosto poético do Portugal neoclássico entre o *elmanismo* e o *flintismo* pode dar a entender, ainda mais nestes nossos tempos, que teria

havido uma polarização de rivalidades figadais. E isso não aconteceu. O próprio Filinto Elísio apreciava o talento de Bocage, e chegou a escrever alguns versos elmanistas de acento pré-romântico.

O “Soneto XLIV(b)” exemplifica o sentido inverso das boas relações entre as duas vertentes neoclássicas. São versos dedicados à morte de Filinto Elísio, que então se encontrava exilado na França. Uma curiosidade: Filinto Elísio só faleceria cerca de uma década (dois lustros...) depois da publicação de *Poemas*. Estaria Ovídio Saraiva semeando, dois séculos atrás, uma fake news? De jeito nenhum. O poeta parnaibano subintitula seu soneto de “Profético”, e rende uma homenagem ao português, não por desejá-lo morto o quanto antes, mas na certeza de sua imortalidade:

É esta (ah! não m’iludo) a sepultura,  
Em que descansam de Filinto os ossos;  
Sorte, invejosa dos triunfos nossos,  
Lusos, ó Lusos, deu-lhe a noite escura.

Mísero! inda na idade não madura,  
Ó Pátria, ela o roubou dos braços vossos;  
Nô Sena arreiou mais profundos fossos  
Fatal desgraça lhe cavava dura.

Mas chegou finalmente, ó sábio, ó vate,  
O momento feliz, em que te esquives  
Dos brônzeos fados ao cruel combate;

Morreste... azul fortuna! hoje revives:  
Tens dois seres, que o tempo não abate;  
Vives na tradição, ño Elísio vives.

Filinto Elísio morreu aos 85 anos de idade; não tão jovem quanto Ovídio Saraiva profetizou. Em contrapartida, morreu, sim, exilado na França, terra dos Campos Elísios, nome que designa a parte do mundo dos mortos, na mitologia clássica, destinada aos de boa alma. E não se negará que o poeta continue *vivendo na tradição* da literatura portuguesa.

O autor de *Poemas* bem que poderia viver na tradição da literatura piauiense, contribuindo para que esta se integre à corrente cosmopolita da literatura de língua portuguesa.

## Referências

- ABRANTES, Marquês de. Centenario de uma guerra peninsular (1808-1908). In: *O archeologo português*. Lisboa: Museu Etnográfico Português, 1908. p. 138-160. v. 13.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*: Inferno. Edição bilingue. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2000.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Crítica e variedade*. Rio de Janeiro: Globo, 1997.
- BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *Sonetos*. Belo Horizonte: Garnier, 1994. (Coleção dos autores célebres da literatura estrangeira, v. 1).
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. 3. ed. Tradução de Carlos Nejar. Rio de Janeiro: Globo, 2003.
- BRAGA, Teófilo. *História da literatura portuguesa*: os árcades. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005. v. 4.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Sonetos*. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*: das origens ao romantismo. 3. ed. rev. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968. v. 1.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1968.
- DENIPOTI, Claudio; PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. Feitiçaria e iluminismo: traduções e estratégias editoriais em Portugal no século XVIII. *Maracanan*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 10, p. 48-63, 2014.
- FREIRE, Francisco Joseph. *Arte poética*: ou regras da verdadeira poesia em geral, e de todas as suas especies principaes, tratadas com juizo crítico. 2. ed. Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759. t. 2.
- GAMA, Basílio da. *O Uruguai*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998. (Coleção Descobrendo os Clássicos).
- GARÇÃO, Pedro Antonio Correia. *Obras poéticas*. Lisboa: Régia Officina Typografica, 1778.

GARRETT, Almeida. Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa. In: GARRETT, Almeida. *Obras de Almeida Garrett*. Porto: Lello & Irmão, 1963. p. 477-517.

HANSEN, João Adolfo. A máquina do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 157-197.

HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 19ª ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2013. p. 53-68.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

LIMA, Luiz Romero. *Presença da literatura piauiense*. 3. ed. rev. e ampliada. Teresina: Halley, 2003.

LOURENÇO, Eduardo. Da literatura como interpretação de Portugal. In: LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. 7. ed. Lisboa: Gradiva, 2010. p. 80-117.

LUZÁN, Ignacio de. *La poética: o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*. Zaragoza: Francisco Revilla, 1737. Disponível em: <https://bit.ly/3GnL3Sm>. Acesso em: 25 maio 2022.

MARTINS, José Cândido. *Para uma leitura da poesia neoclássica e pré-romântica*. Lisboa: Presença, 2000.

MORAES, Herculano. *Visão histórica da literatura piauiense*. 2. ed. Teresina: Hércules/APL, 1982.

NETO, Adrião. *Literatura piauiense para estudantes*. Teresina: EDUFPI, 1996.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Bocage e o legado clássico. *Humanitas: Revista de Estudos Clássicos*, Coimbra, v. 19-20, p. 267-302, 1967-1968.

SANTOS, Eugénio Francisco dos. José Bonifácio revisitado: o universitário e o militar. *História: Revista da Faculdade de Letras*, Porto, v. 9, p.281-313, 2008.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 5. ed. Porto: Porto Editora, 1966.

SILVA, Ovídio Saraiva de Carvalho e. *Poemas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1808.

TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo: Edusp, 1999.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Porto Alegre: Edelbra, 2005.

**VARIA**



## O terror, a piedade e a verossimilhança: alinhamentos conceituais da tragédia grega e do fantástico

### *Horror, Piety and Verisimilitude: Conceptual Alignments of the Greek Tragedy and the Fantastic*

Leonardo Brandão de Oliveira Amaral

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Ibilce) – São José do Rio Preto/Brasil

leonardobrandaoa@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-4473-3236>

Edson Soares Martins

Universidade Regional do Cariri - URCA – Crato/Brasil

edson.soares@urca.br

<http://orcid.org/0000-0001-8375-960X>

**Resumo:** Para além de reconhecer a permanente relevância de uma das obras precursoras dos estudos voltados ao problema da criação literária, a *Arte Poética*, de Aristóteles (1993), este artigo dispõe-se a explorar pontos de interesse e aproximações conceituais entre as teorias do fantástico e o texto do filósofo grego. Propõe-se, a caminho de uma compreensão do quadro, um alinhamento comparativo de suas semelhanças, a fim de demonstrar a recorrência e a pertinência que alguns elementos críticos assumem nessas duas diferentes tradições da poética. Nota-se, nesse processo, três elementos recorrentes nas propostas teóricas e em seus objetos: o terror, como efeito a ser alcançado no receptor; a piedade, como relação desejada entre o interlocutor e a realidade das personagens representadas; e a verossimilhança, como elemento necessário para a realização dos dois efeitos anteriores.

**Palavras-chave:** fantástico; tragédia; trágico; teoria da literatura.

**Abstract:** In addition to recognizing the permanent relevance of one of the pioneering works of studies aimed at the problem of literary creation, Aristotle's *Arte Poética* (1993), this article sets out to explore points of interest and conceptual approaches between the theories of the fantastic and the Greek philosopher's text. On the way to an understanding of the picture, a comparative alignment of its similarities is proposed, in order to demonstrate the recurrence and pertinence that some critical elements assume in these two different poetic traditions. In this process, three recurrent elements can be noted in the theoretical proposals and in their objects: terror, as an effect to be achieved in the receiver; pity, as a desired relationship between the interlocutor and the reality of the characters represented; and verisimilitude, as a necessary element for the realization of the two previous effects.

**Keywords:** fantastic; tragedy; tragic; literary theory.



## 1. Considerações iniciais

As diversas tradições literárias, no tempo e ao redor do mundo, desenvolveram formas muito particulares de representar e imitar a realidade. Paralelamente, e às vezes pelos mesmos sujeitos da criação poética, muitas conceituações, tanto teóricas quanto críticas, tensionaram esses modelos e provocaram novos alinhamentos e discussões sobre a criação estética por meio da expressão verbal. Foi assim, mesmo com gêneros distantes, como aconteceu com a tragédia e com o fantástico.

Um dos mais antigos registros escritos dessas análises foi composto de anotações das aulas de Aristóteles, dando forma ao que hoje se conhece como a *Poética*. Até a atualidade, este é um dos principais textos dos estudos literários, pertencendo ao conteúdo programático de cursos de graduação e de pós-graduação, não somente das áreas afins à literatura. O estudo empreendido pelo filósofo sobre as formas artísticas da Grécia mobilizou gerações de comentadores. Novos autores e pensadores da literatura, ao longo das gerações, sempre tiveram em perspectiva as tradições gregas, configurando movimentos que até hoje repercutem em diversas áreas do conhecimento, como, por exemplo, a psicanálise, que, tomando aquelas como objeto, “[...] pôde detectar manifestações de dramas existenciais já representados nos mitos gregos.” (MONFARDINI, 2005, p. 53)<sup>1</sup>.

A constatação de Monfardini e dos estudos que envolvem o trabalho do filósofo nos remetem novamente ao texto seminal de Aristóteles. Exemplificando um desses mitos, Monfardini (2005) menciona o de Édipo e sua relação com o complexo de Édipo. *Édipo Rei* (2004 [430 a.C.]), de Sófocles, e outras tragédias ocupam um lugar central na obra do Estagirita. No decorrer das anotações, ele, repetidamente, conceitua e discute a tragédia, seus autores e sua forma. A tragédia, que seria, para Aristóteles (1993), superior à epopeia, alcançaria sua grandeza por diversas vantagens inerentes à sua complexidade cênica, entre as quais se destacam o fato de conter todos os elementos da epopeia, além da melopeia e do espetáculo em si; o fato de

---

<sup>1</sup> A título de exemplo, mencionemos outros estudos que dialogaram com a *Poética*: *Tempo e Narrativa*, de Paul Ricoeur; *A ameaça do fantástico*, de David Roas; *Aristóteles mimético*, de Claudio Veloso; *The aesthetics of mimesis: ancient texts and modern problems*, de Stephen Halliwell; *Aristotle's Poetics: the Argument*, de Gerald F. Else; *Mimese*, de Erich Auerbach; e *Anatomy of criticism*, de Northrop Frye.

possuir grande evidência representativa; de conseguir realizar perfeitamente a imitação em pequenos limites; de ser uma imitação mais unitária e, por fim, pelo fato de que alcança melhor o efeito desejado.

Qualidades assim também seriam atribuídas futuramente a outras formas poéticas. Pensemos, por exemplo, nas atribuições que Aristóteles faz sobre a unidade do *Mito*, a ordenação das fábulas e a elocução das personagens. Edgar Allan Poe, no seu *The Philosophy of Composition* (1846), remete a alguns desses conceitos. Sua primeira consideração sobre a extensão, por exemplo, afirma que “[...] se qualquer obra literária é longa demais para ser lida em uma sentada, devemos nos contentar em dispensar o imensuravelmente importante efeito derivado da unidade da impressão...” (POE, 1846 p. 163)<sup>2</sup>. Tal conceito de unidade ainda se assemelha, em alguns aspectos, ao de Aristóteles, como na assertiva de Poe, que afirma que um “[...] poema longo é, de fato, meramente a sucessão de poemas curtos – isto é, de breves efeitos poéticos.” (POE, 1846 p. 164)<sup>3</sup>, o que se assemelha às posições do filósofo grego sobre o arranjo dos mitos.

A recorrência de conceitos abordados na análise da tragédia é frequente, como a mimese, em Paul Ricœur e David Roas, ou as considerações sobre a natureza do herói, nos estudos do épico e do trágico. Isso sugere que há uma influência do pensamento aristotélico sobre as poéticas modernas, mesmo após tantos anos da sua elaboração. Não é por acaso, dado o privilégio conferido à tradição grega, da qual Aristóteles é um dos principais representantes, que muitos dos artistas e pensadores modernos continuam a repetir, assimilar ou discutir as ideias de tal tradição, embora leituras construídas em outras bases já existam desde o século XVIII. Nem é, tampouco, algo dissimulado: a influência e seu privilégio é declaradamente assumida, e, muitas vezes, defendida. Exemplo disso é o posicionamento de T.S. Eliot, em *Tradition and Individual Talent* (1919), ao afirmar que:

---

<sup>2</sup> Tradução nossa, como todas as traduções sem menção de tradutor: “[...] any literary work is too long to be read at one sitting, we must content to dispense with the immensely important effect derivable from unity of impression...” (POE, 1846, p. 163).

<sup>3</sup> “[...] long poem is, in fact, merely a succession of brief ones – that is to say, of brief poetical effects.” (POE, 1846, p. 164).

[...] o sentido histórico compele o homem a escrever não meramente com a sua própria geração em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura da Europa desde Homero e, nela incluída, toda a literatura do seu próprio país tem existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. (ELIOT, 1919, p. 1).<sup>4</sup>

Deixando de lado, por um momento, o caráter eurocêntrico das palavras de Eliot, a consideração sobre a importância de conhecer seus antecessores é reveladora da presença que a tradição europeia tem no pensamento ocidental. Essa influência, no entanto, não deveria ser vista como uma força superior que obriga à continuidade. O próprio Eliot pontua tal problema, desencorajando a valorização de uma tradicionalidade que siga, cega ou timidamente, as tradições próximas, e considera que o sentido histórico, ao mesmo tempo que faz um escritor tradicional, “[...] faz o escritor mais agudamente consciente do seu lugar no tempo, da sua contemporaneidade.”<sup>5</sup> (ELIOT, 1919, p. 1).

Como, portanto, seriam as revisitações e construções literárias influenciadas pela convenção greco-romana? Mencionemos, a princípio, alguns estudos que avaliam a permanência e relevância desses pensamentos na tradição ocidental. Erich Auerbach (2015) analisou a mimese da realidade no estilo homérico em contraposição à do Antigo Testamento; a psicanálise, como citado anteriormente, recorreu aos mitos para perceber questões existenciais presentes no pensamento grego e Northrop Frye (2014) se volta para a *Poética* na definição de suas classificações. Notar tal influência e seus desdobramentos não é, portanto, uma novidade. Tanto é que Monfardini (2005) já percebe a presença de alinhamentos na discussão, realizada por Todorov em *Introdução à literatura fantástica* (2017), a respeito dos temas do fantástico, quando o autor búlgaro estrutura seu pensamento entre os temas do *eu* e do *tu*, ambos relacionados por Monfardini à psicanálise e ao mitologismo.

<sup>4</sup> “[...] the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order.” (ELIOT, 1919, p. 1).

<sup>5</sup> “[...] makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity.” (ELIOT, 1919, p. 1)

Aproximações entre os textos trágicos e o fantástico, todavia, precisam ser cuidadosamente estabelecidas. A já mencionada, pertinente aos temas, é, talvez, a mais clara de todas, mas há outras que podem ser consideradas com proveito, desde que observadas certas perspectivas e ressalvas. Tratar de formas e pensamentos de épocas drasticamente separadas, além de heterogêneas mesmo entre seus representantes sincrônicos, torna-se uma tarefa difícil e que requereria mais tempo.

No entanto, felizmente, algumas dessas formas literárias são próximas e comparáveis. Duas delas são as que norteiam nossa discussão: o trágico, visto aqui, para propósito de análise e aporte crítico para nossa discussão, principalmente na tragédia grega; e o fantástico, compreendidos nas suas formas arquitetônicas, segundo a definição proposta por Mikhail Bakhtin (2014)<sup>6</sup>. Pretendemos compará-las para identificar possíveis alinhamentos conceituais dos seus processos de imitação e das suas intencionalidades, ensaiando uma aproximação dos dois modelos de representações.

## 2. Duas conceituações em perspectiva: a tragédia grega e o fantástico

O primeiro elemento que aparece em contraste entre a tragédia grega e o fantástico é a presença do insólito. Sem dúvida, em ambos há elementos que o pensamento contemporâneo associaria ao sobrenatural. No entanto, uma diferenciação assim se mostra ineficaz, pois, uma vez que se quer conceituar o *sobrenatural*, seria necessário, antes, conceituar o *natural*. Essa tarefa, embora pareça algo simples à primeira vista, demonstra-se mais complexa à luz dos períodos históricos e dos distanciamentos culturais entre as sociedades. O que é natural na sociedade grega de Sófocles e Ésquilo não é o mesmo nem na Grécia contemporânea. No caso da tragédia, a sua origem, relacionada aos cantos ditirâmicos e ao culto ao deus Dionísio, evidencia a diferente concepção de realidade tida pelos gregos do período.

---

<sup>6</sup> Para a diferenciação, compreendemos tanto o fantástico como o trágico como formas arquitetônicas. A respeito disso, a definição de Bakhtin (2014) já apontava tal caráter na forma trágica, considerando o drama/tragédia como a forma composicional, sendo o trágico a forma arquitetônica. Para a diferenciação das duas concepções de forma, parafraseamos o próprio autor (BAKHTIN, 2014), que vê na arquitetônica a individualização estética do objeto, seu caráter particular, autossuficiente e autossatisfatório. Por outro lado, a forma composicional tem caráter utilitário, técnico, assumindo a função de realizar adequadamente a tarefa arquitetônica.

Mesmo com o elemento “sobrenatural” aparecendo nas obras, em comparação à compreensão contemporânea, como o oráculo em *Édipo Rei* (SÓFOCLES, 2004), não seria produtivo o estabelecimento de um paradigma quanto a essa característica. O sobrenatural, no fantástico, é uma necessidade. Uma narrativa, para ter reconhecida a sua fantasticidade, independente da teoria imposta, precisa de eventos sobrenaturais que desafiem a realidade. O insólito, no pensamento grego da antiguidade clássica, não é obrigatoriamente uma ameaça à lógica estabelecida. A discussão do caráter ilógico e do maravilhoso chega a figurar entre as notas de Aristóteles, mas não se configura como uma regra. Recordemos que, sendo admissível a presença do impossível, ele deve, para Aristóteles, contudo, ser crível.

Reformulando a aproximação em termos de impossível e possível, surge um ponto de contato entre as formas: a verossimilhança. Do fantástico, é exigida a contraposição do real ao irreal. Para Tzvetan Todorov (2017), é condição do fantástico que o leitor hesite entre o sobrenatural e o natural; por sua vez, David Roas (2014, p. 32) conceitua que ele seria baseado na “[...] confrontação do sobrenatural e do real dentro de um mundo ordenado e estável como pretende ser o nosso...” e afirma ainda que se poderia pensar o fantástico como

[...] uma espécie de ‘hiper-realismo’, uma vez que, além de reproduzir as técnicas dos textos realistas, ele obriga o leitor a confrontar continuamente sua experiência da realidade com a dos personagens: sabemos que um texto é fantástico por sua relação (conflituosa) com a realidade empírica. (ROAS, 2014, p. 32).

Na tragédia, como já assinalamos, essa contraposição não é uma obrigação, mas Aristóteles (1993) aponta para a necessidade de a imitação trágica ter verossimilhança, sendo imposto ao poeta “[...] representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 1993, § 50, p. 53-54).

Assim, a construção verossímil das duas obras, com suas realidades, aproxima várias escolhas das suas formas composicionais. A mais evidente é a dissimulação de realidade que elas propõem. Um exemplo de narrativa fantástica que realiza isso, mais notadamente, é *Drácula* (2018), de Bram Stoker. Através de uma composição que utiliza registros textuais, como

cartas, telegramas e notícias jornalísticas, assim como outras escolhas, no plano do conteúdo – as configurações com referentes historicamente localizados –, *Drácula*, em sua arquitetônica, disputa a realidade do registro por meio de recursos que se ligariam antes, *à primeira vista*, à História do que à literatura, por disfarçar o *como se* tradicional da ficção. Aristóteles propõe um recurso parecido, com efeito retórico, ao sugerir que os poetas se referem (e deveriam continuar a se referir) a indivíduos particulares, pois: “[...] o que é possível é plausível; ora, enquanto as coisas não acontecem, não estamos dispostos a crer que elas sejam possíveis, mas é claro que são possíveis aquelas que aconteceram, pois não teriam acontecido se não fossem possíveis.” (ARISTÓTELES, 1993, § 52, p. 55). Caberia, portanto, ao poeta utilizar acontecimentos reais, adequando-os aos seus propósitos, mas sem desfigurá-los, uma vez que os mitos tradicionais não devem ser alterados. Recursos assim pretendem, como visto, demonstrar a possibilidade de os eventos mencionados ocorrerem na realidade. Para tanto, eles precisam criar verossimilhança, o que lhes confere coesão.

Tais processos miméticos passam, necessariamente, pela importância que assumem a atuação e a estetização dos personagens, representados pelas suas ações. A tragédia, para Aristóteles (1993), deveria imitar homens melhores, que agem e são apresentados de acordo com suas diferenças de caráter e pensamento, que devem condizer em conveniência (ele considera, por exemplo, que há um caráter de virilidade na mulher, mas não convém a ela ser viril ou terrível), semelhança e coerência. Essa obrigação de alinhamento das ações das personagens com seus caracteres e pensamentos novamente remetem à verossimilhança. No entanto, as personagens são passíveis de erros, uma vez que são humanos. Ainda, considerando o efeito trágico, é relevante que os homens bons não passem da boa à má fortuna e que os homens maus não passem da má à boa fortuna. A situação ideal seria a do homem que não se distingue muito

[...] pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres. (ARISTÓTELES, 1993, § 70, p. 69).

O herói deve, portanto, ser movido de uma situação de felicidade para infelicidade por força de algum erro, configurando a necessária *catástrofe*. Os efeitos trágicos se realizariam através dela, sendo impossível a existência de uma tragédia sem a *catástrofe*. Essa passagem precisa se concretizar por meio da conexão dos atos. Tais ações catastróficas ocorreriam entre amigos, uma vez que possibilitariam o compadecimento.

O fantástico também costuma se desenvolver numa construção aterrorizante e ameaçadora ao herói. Roas afirma que o conto fantástico “[...] se desenvolve em meio a um clima de medo, e seu desfecho (além de pôr em dúvida nossa concepção do real) costuma provocar a morte, a loucura ou a condenação do protagonista.” (ROAS, 2014, p. 61). Embora não seja uma regra, é predominante no fantástico o fim trágico da personagem. O destino de Édipo é trágico, assim como é o do protagonista de *O gato preto* (2008), de Poe, que, acidentalmente (ou como ele alega), mata sua esposa e é preso por isso. Mesmo em narrativas em que os protagonistas, ou a maior parte deles, sobrevivem ao sobrenatural, não passam por esses eventos sem perder algo de si no percurso: a segurança quanto às suas realidades.

Os heróis e suas tragédias assumem um lugar de primazia nas duas formas aqui discutidas. A tragédia grega, dado seu caráter cênico, é realizada pela representação de personagens que agem diante do público, que tomam para si mesmos a elocução, embora intercalados pelo coro. Uma priorização da voz da personagem também existe na narrativa fantástica. Todorov (2017), na sua compreensão do fantástico, considera preferencial o narrador representado ao não representado, uma vez que caberia duvidar de suas palavras, e, na sua postulação, o fantástico exigiria a dúvida sobre o sobrenatural. Além disso, o teórico búlgaro também considera que, uma vez que o fantástico exigiria a identificação do leitor com a personagem, tal narrador facilitaria a identificação. Para contribuir ainda mais com a identificação, Todorov (2017) postula que o “[...] narrador será um ‘homem médio’, em que todo (ou quase todo) leitor pode se reconhecer.” (TODOROV, 2017, p. 92). Obviamente, as posições de Todorov não se aplicam a toda a tradição fantástica, mas, sem dúvida, a fórmula é recorrente mesmo nas obras que aparecem nas classificações de outros teóricos, como Roas e Jaime Alazraki.

A identificação com as personagens, pertencente às duas formas, são fundamentais para os efeitos desejados. Uma vez que o espectador da tragédia deve se compadecer e temer diante dos acontecimentos pelos quais

os heróis passam, é importante que ele tenha empatia por aqueles heróis e que entenda a conexão que aqueles eventos podem ter com ele mesmo. O mesmo ocorre no fantástico: é necessário ver espelhada sua realidade para que se possa associar a possibilidade sobrenatural à sua própria vida, sentir tremer a sua realidade.

Esse caráter inerente às duas formas exige um alinhamento da moral e da realidade com o que é contado. Sem dúvida, muitos dos conflitos éticos dos gregos assumem outras significações na atualidade, assim como ocorre nas narrativas fantásticas. Para o herói moderno, são importantes qualidades diferentes das do herói da epopeia. Ainda, não raro, anti-heróis e vilões alcançam mais favor do público do que os heróis tradicionais. Mesmo em cortes sincrônicos, a diferença entre as culturas impacta a significação. O incesto, tão abominável na tragédia de Édipo, ocorre deliberadamente em algumas comunidades, mesmo em países “modernos”. Outrossim, as religiões e os códigos penais compreendem a culpabilidade de formas diferentes. Teria a ignorância das reais circunstâncias de suas ações isentado a culpa de Édipo, seja jurídica ou internamente, caso a narrativa fosse contextualizada na nossa atualidade?

Um último elemento de efeito relevante para a análise da estrutura do relato trágico e do fantástico é a diferença entre a forma do *lendário* e do *histórico*. Auerbach (2015), no já mencionado ensaio sobre o estilo homérico e o Eloísta, considera que a lenda se desenvolve de maneira “excessivamente linear”. Em contraposição, ainda para Auerbach (2015, p. 16), “[...] a história transcorre de maneira muito menos uniforme, mais cheia de contradições e confusão...”. O caráter de autenticidade, que configura o relato histórico, falta em parte à estrutura da tragédia, mas não se pode completamente destituir seu caráter histórico, uma vez que ela faz uso de mitos tradicionais e os adequa à unidade da obra. Isso torna visível uma tentativa de autenticidade, embora com uma pretensão muito menor que a do *Antigo Testamento*, que exige a conformação com a realidade ali definida. Evidentemente, o meio caminho entre lenda e história é problemático na tragédia.

Auerbach também atribui à lenda uma ordenação do

[...] assunto de modo unívoco e decidido, [a lenda] destaca-o da sua restante conexão com o mundo, de modo que este não pode intervir de maneira perturbadora; ela só conhece homens univocamente fixados, determinados por poucos e simples motivos cuja integridade de sentimentos e ações não pode ser prejudicada. (AUERBACH, 2015, p. 16).



Embora, por um lado, o relato trágico figure homens como os mencionados no trecho, não destaca nem a trama nem as personagens do mundo. Eles permanecem conectados, são *o que poderia acontecer ou ter acontecido*, o já mencionado *como se* da mimese poética, ponto ao qual retornaremos posteriormente.

Também o relato fantástico assume dubiedade. No entanto, aproxima-se ainda mais do histórico, pela sua já mencionada necessidade *hiper-realista*. Suas personagens podem apresentar-se dotadas de segundos planos, as contradições se multiplicam e a confusão se instaura não só como consequência da realidade, mas como intenção.

### **3. Intencionalidades e efeitos: o terror, a piedade e a verossimilhança**

Quanto às causas da imitação e, sobretudo, da imitação poética, Aristóteles (1993) considera a naturalidade da imitação ao homem e o prazer que sente com o imitado. A razão desse prazer com o imitado, segundo o grego, é a aprendizagem e o reconhecimento da imitação. Como exemplo disso, afirma que “[...] nós contemplamos com prazer as imagens daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância [...]” (ARISTÓTELES, 1993, § 14, p. 27), com as quais aprendemos. A tragédia faz bom uso das sensações de repugnância. A desventura e a queda experienciadas através da *catástrofe* e do sofrimento do herói provocariam o terror e a piedade, realizando a purgação das emoções, a *catarse*.

Assim, a tragédia teria uma finalidade educadora, mas, como afirma Izabela Bocayuva (2008, p. 46), isso “[...] tem muito mais a ver simplesmente com aprender a viver, vivendo.”. Pela experiência com a imitação, o interlocutor se identifica, por meio das técnicas já mencionadas, com o herói e sua realidade. Apiedado com o destino do herói e distanciado pelo caráter da imitação, “[...] é possível a sensação de alívio; daí o prazer da *catarse*.” (BOCAYUVA, 2008, p. 47). Há um prazer inerente à imitação, uma experiência da vida realizada da apreciação da identificação.

Pela experiência, aprende-se a lidar com a condição humana. Mesmo diante da inevitável força do tempo e do destino, e das terríveis eventualidades que perpassam a vida, seria possível aprender e preparar-se contemplando a imitação. Com recurso à paradoxalidade, as tramas se constituiriam para efetuar tais sensações nos interlocutores. Para Aristóteles (1993), o mito, como composição dos atos por caráter e por pensamento,

é a parte mais importante da imitação, a alma da tragédia, devendo ser extraído do seu arranjo o efeito próprio da tragédia, e não obrigatoriamente do espetáculo cênico.

Também ao fantástico são caros elementos assim. Como já notado por Monfardini (2005), Todorov (2017) recorre a temas *tabu* para caracterizar a temática fantástica. Vários deles, como o incesto e a crueldade, são associáveis à repugnância mencionada por Aristóteles (1993). A identificação, como discutido na seção anterior, também ocorreria no fantástico, em processos análogos ao da tragédia: o terror e a piedade. A finalidade deles, por outro lado, seria ameaçar a realidade. Construindo um simulacro da realidade externa, o fantástico a destitui de verossimilhança pela transgressão insólita. O efeito desejado é o medo pela realidade, o temor da destituição do mundo lógico. Os eventos sobrenaturais quase sempre provocam a ruína do herói, levando-o à loucura ou à morte, como nota Roas (2014). Pensemos, por exemplo, no desespero de Mauro, em *Las puertas del cielo*, de Julio Cortázar (2004), ao enxergar sua falecida esposa dançando no salão; ou no choque que o vampiro provocou em Jonathan Harker, em *Drácula*, de Bram Stoker (2018), ou mesmo na agonia de Gregor Samsa, em *A metamorfose*, de Franz Kafka (1985), ao ver-se preso a uma forma insectoide. O herói, nesses casos, é o duplo da sua realidade: rui junto a ela.

O sobrenatural, por vezes, também se propõe a discutir outros temas associados à possibilidade insólita. Uma das frequentes ocasiões em que sua forma é eficientemente utilizada, para alcançar uma intencionalidade social, educativa, ou apenas transgressora, é o recurso ao impossível para abordar temas que normalmente seriam vistos com preconceito ou censura. Localiza-se aí um caráter combativo do fantástico “[...] contra uma e outra censura: os desmandos sexuais serão melhor aceitos por qualquer espécie de censura se forem inscritos por conta do diabo.” (TODOROV, 2017, p. 167). Assim como na tragédia, seguindo a formulação aristotélica, o fantástico ensaia, por vezes, o caráter exegético, mesmo quando disfarçadamente. A loucura, tema duradouro de romances oitocentistas até os contistas da segunda metade do XX, é multifacetada nos contos fantásticos: seria o louco um *ser fora do mundo* ou um *ser mais próximo da realidade*? A disjunção fantástica da visão unívoca, contestada pela ambiguidade do narrador de *Aurélia*, de Gérard de Nerval, e pela paixão das personagens de *Uma história de Borboletas*, de Caio Fernando Abreu, encontra um dos seus inimigos na política manicomial que segrega e tortura os ditos *loucos* por séculos.

Retornando às consonâncias dos efeitos das duas formas, o prazer e a provocação de sensações próprias ao fantástico e à tragédia não surgiriam, assim, do “espetáculo”, aqui tomado em sentido figurado. Não é a grandeza do sobrenatural que causa o medo, mas sua possibilidade, assim como não é o grau de atrocidade do sofrimento do herói que causa o trágico. Os efeitos são alcançados pela composição da intriga, estabelecendo identificações e verossimilhança para, uma vez realizado o desenvolvimento do enredo e da criação verossímil, desenlaçá-lo em direção ao efeito desejado. Um exemplo da desnecessidade do espetáculo é a pouca frequência com que as criaturas aparecem na narrativa de H. P. Lovecraft, como em *The Transition of Juan Romero* ([1919] s.d.), na qual em nenhum momento se evidencia visualmente o sobrenatural e o efeito aterrorizante é, ainda assim, inegável. Aristóteles (1993) também constatou isso na tragédia, considerando que as sensações devem surgir da conexão dos atos, antes que do espetáculo, ainda alegando que o efeito monstruoso do espetáculo não produz o trágico.

Tal conexão dos atos é imprescindível para construção dos efeitos. Todorov (2017), discutindo sobre os temas do fantástico, alega que o pandeterminismo é a causalidade recorrente. Essa característica também é relevante na construção do mito trágico, uma vez que, mesmo diante do acaso, Aristóteles afirma:

[...] mais maravilhosos parecem os que nos afiguram acontecidos de propósito – tal é, por exemplo, o caso da estátua de Mítis em Argos, que matou, caindo-lhe em cima, o próprio causador da morte de Mítis, no momento que a olhava –, pois fatos semelhantes não parecem devidos ao mero acaso), daqui se segue serem indubitavelmente os melhores mitos assim concebidos. (ARISTÓTELES, 1993, § 56).

No trecho, o evento narrado, que, numa narrativa contemporânea, seria indubitavelmente fantástico, não é descreditado pela impossibilidade realista do acontecimento. Seu caráter maravilhoso, no sentido de espetacular ou de sobrenatural, é menos importante que a causalidade implícita, presente e verossímil para a intriga.

Construções semelhantes à mencionada pelo grego são abundantes no fantástico. Os eventos mórbidos de *O gato preto* (2008), de Poe, seguem-se após o cruel assassinato do gato, que teria voltado do mundo dos mortos para atormentar seu carrasco. Em *Cartas de mamá*, de Cortázar (2004), o retorno da figura do irmão morto para atormentar os heróis pode ser relacionado à

injustiça realizada por seu irmão e por sua antiga amante, agora esposa deste. Os elementos dessas tramas, e de tantas outras, se conectam para destituir a ocasionalidade do sobrenatural, atribuindo-lhe sentido, conforme uma verossimilhança que, estando em todos seus momentos dialogando com os mundos externos, permite a significação da obra.

Diversos são, portanto, os alinhamentos de intenções e efeitos realizados pelo fantástico e pela tragédia. Assemelhados por configurações que intencionam provocar o terror e a identificação, associadas à forma verossímil e que dissimula realidade, as categorias se aproximam quanto à formalização estética e aos objetivos almejados.

#### **4. Considerações finais: funções das formas e suas diferenças**

Realçamos o fato de que a importância que construções míticas, como as utilizadas e recriadas pela tragédia, assume no pensamento ocidental. A construção de histórias como a de Édipo, Antígona, Ulisses, David e Salomão são revisitadas e estudadas. O caráter mítico, que almeja a realidade, desempenhava e desempenha funções sociais. Assim, entendemos porque José de Alencar (1865), Oduvaldo Viana Filho (1972) e Chico Buarque e Paulo Pontes (1975) revisitam a figura trágica de Medéia, situando-a nas matas do Ceará ou nas favelas do Rio de Janeiro. Na vizinha Colômbia, Gabriel García Márquez (1955) retoma a estrutura do mito de Antígona em seu *La hojarasca*. O irlandês James Joyce (1922) faz Ulisses percorrer as ruas frias de uma cidade europeia no século XX.

O caráter sacro dessas histórias é presente até a atualidade. Muitas delas são utilizadas até hoje como referência histórica, permanecendo como bússola moral. O limite entre *mythos*, *logos* e *história*, utilizando os conceitos abordados por Monfardini (2005), assim, confunde-se em algumas das obras.

A tragédia e o fantástico configuram muitas obras que realizam tais processos. A primeira, com seu forte caráter educativo e ético, provê experiências provocadoras da catarse, assim como, dissimulando por vezes a realidade, alcança outros planos e desempenha uma função social. O fantástico, ameaçando a realidade, desafia as concepções positivistas e serve-se da criação artística para contestar o mundo em que está inserido, com suas crenças e convicções.

Apesar das suas claras diferenças, as quais esperamos ter delineado ao longo deste texto, o número de semelhanças avoluma-se. Algumas das

hipóteses que explicam esse fenômeno já foram expostas ao longo do texto: há uma revisitação contínua da tradição clássica que provoca respostas constantes nos estudos e nas artes e algumas das suas narrativas podem ser consideradas protótipos do fantástico, concebendo o fantástico tradicional como uma continuação de correntes já estabelecidas que se transformam na conhecida forma do século XIX como resposta ao positivismo vigente e depois sofre novas transformações ao longo do século XX, agora com uma atitude mais conformada com a indeterminação da realidade. Sem negar a possibilidade de uma relação genética entre as tradições, esperamos ter sinalizado uma proposição adicional que reforça a atividade do fazer artístico, como ato, e a relevância do arcabouço artístico, como repositório constantemente redefinido de obras, tradições e interpretações. Essa hipótese é, e exploraremos com mais profundidade agora, a relação *relativamente análoga* que a tragédia e o fantástico têm entre as intencionalidades discursivas e a forma como um todo configurado.

Antes, quando anunciamos os critérios de referência ao *trágico* e ao *fantástico*, distinguimos forma arquitetônica e forma composicional. Ainda seguindo as postulações de Bakhtin (2014), vemos a necessidade de retomar esse ponto para esclarecer a anunciada relação formal entre as duas tradições. Os dois tipos de formas mencionados realizam-se em um processo de codependência: a arquitetônica determina a escolha da composicional e a composicional realiza a arquitetônica. A primeira, como todo definido, embora possa ser compreendida intuitivamente, presume uma série de operações formais que lhe conferem unicidade. Estas são axiologicamente determinadas em direção a esse todo. A escolha na tragédia, por exemplo, da forma dramática, que privilegia a fala das personagens, não é ocasional, mas utilitária, em razão das ditas intencionalidades da obra trágica, como a necessária empatia e a piedade *pelas* personagens. Ao dirigirem-se diretamente, as falas das personagens diminuem a mediação do autor e a distância entre nós e elas. Algo semelhante ocorre quando o narrador é homodiegético e/ou protagonista da narrativa. Nessa direção, Todorov (2017) aponta, que a possibilidade de identificação, realizada pela narração em primeira pessoa, facilita o efeito fantástico. Outro que compartilha tal preferência é Cortázar (2008), na sua poética do conto muito cara a uma compreensão surrealista do fantástico, segundo a qual o conto deve ter um narrador que é/poderia ter sido uma personagem, conferindo vida à obra.

A formalização depende do conteúdo do discurso, ainda com Bakhtin (2017). A forma artística sempre se refere a algo além do material, seja este considerado como a palavra ou como a realidade. Tanto a honesta tentativa realista quanto a montagem vanguardista menos cognoscível constroem significados próprios unificados e organizados pela forma. Mas, novamente, a relação entre os dois elementos, aqui forma e conteúdo, não é ocasional: a forma envolve todos os momentos da obra, permitindo o contato do autor/leitor com o conteúdo, e o conteúdo dá significado necessário e indispensável à forma, uma vez passa a ser relacionável com outros pontos de vistas criadores. Na tragédia, a presença do conteúdo pode ser contemplada com intensidade na *catástrofe*, como uma formalização que intenciona o medo. No fantástico, analogamente, o medo provocado pela desestabilização da realidade, por vezes junto à ruína do herói, é um momento sensível do conteúdo. Ambos os efeitos só são concretizáveis pela formalização que permite um posicionamento do interlocutor em relação ao mundo unificado do ato estético.

Em ambas as tradições representativas recorre-se, para alcançar as intencionalidades desejadas, a procedimentos análogos. Isso é decorrente de uma similaridade de intenções. Na procura de caminhos para provocar ou explicar determinados efeitos, os autores e os estudiosos caminham por trilhas já percorridas. As duas formas, a fantástica e a trágica, coincidem em suas configurações miméticas e discursivas pois almejam efeitos semelhantes e, por vezes, intercambiáveis. Se compreendermos o efeito trágico como o provocado pela catarse operada pela depuração da piedade e do medo, podemos dizer que as obras fantásticas são capazes de realizá-lo, mesmo quando por meio de formas composicionais diferentes das tradicionalmente utilizadas na tragédia.

Em outros termos, agora recorrendo a Ricœur (2010)<sup>7</sup>, a forma trágica e a forma fantástica coincidem em pontos interdependentes da mimese. Presumem, e aqui nos referimos apenas às partes essenciais das mencionadas conceituações dessas formas, na *mimesis I*, na qual determinadas compreensões simbólicas permitem uma relação axiológica empática do leitor para com o texto e com o autor (personagens com os quais

---

<sup>7</sup> A interlocução com Paul Ricœur é especialmente produtiva pela afinidade do seu estudo com o de Aristóteles. Sua concepção de narrativa e sua teorização sobre a mimese parte de uma cuidadosa releitura da *Poética*.

possa identificar-se e em contextos/realidades semelhantes à em que vive). Suas obras também devem ser capazes de configurar intrigas que provoquem transgressões. Na tragédia estas são peripécias na direção de uma *catástrofe*. Já no fantástico, tal dissonância é realizada por uma desestabilização do real. Por fim, na *mimesis III*, momento de interseção do mundo do texto com o mundo do leitor, este é capaz de acompanhar e interagir ativamente com as personagens e seus destinos, experienciando seus sofrimentos, temendo e refletindo sobre e por si mesmo. Esses momentos da mimese em Ricœur (2010), assim como a relação entre forma e conteúdo em Bakhtin (2014), não são independentes. Um presume a existência do outro e, portanto, determinam-se.

Recorrendo à representação do verossímil e a sentimentos severos, o fantástico e o trágico confrontam a conformação da vida. Suas intenções são semelhantes: o medo e a identificação com as personagens conectam seus interlocutores com o intradieético. É através do enredo que somos levados a conhecer e nos confrontar com histórias que provocam o medo e nos ameaçam. As sensações, no entanto, vêm associadas ao prazer e à leveza, tanto pelo distanciamento quanto pela composição da história. As composições organizam as ações com a intenção de realizar os efeitos desejados e permitir a identificação do interlocutor. A incerteza do marido em *O gato preto* (2008) poder ser compartilhada pelo leitor, incapaz de atribuir com segurança a culpa dos eventos a ele ou a uma força sobrenatural. O espectador de *Édipo rei*, de Sófocles (2004), é colocado no mesmo paradoxo de culpa enfrentado por Édipo, uma vez que, embora ele tenha agido contra o pai, tomado seu trono, desposado a mãe e tido filhos com ela, o fez em ignorância, tentando escapar da maldição que o perseguia, além de ter sofrido ao reconhecer a realidade dos seus atos.

Evidentemente, essas formas não são análogas, apesar de semelhantes nos aspectos analisados. O fantástico ambienta-se em um mundo cotidiano, com personagens que fogem da representação tradicional dos mitos gregos, os quais figuram personagens da classe senhorial. O sobrenatural é disruptivo no fantástico, adquirindo outra significação na tragédia. Os efeitos almejados, embora semelhantes, não se configuram da mesma forma e não exigem as mesmas construções. É de se notar, todavia, como a literatura faz-se da revisitação e ressignificação de tradições e temas, adequando-os aos seus propósitos concretos.

Reflexões sobre a tradicionalidade, considerada, segundo Ricœur (2010), como jogo entre inovação e sedimentação, e comparações entre formas estéticas permitem notar fenômenos estéticos relevantes para a interpretação e o estudo da cultura. As obras e as formas não existem independentemente, tanto na compreensão de Bakhtin (2017) quanto na de Ricœur (2010), pois configuram-se em contextos saturados de mediações. Daí a produtividade dos estudos comparativos, para os quais as obras podem ser mais bem compreendidas quando interseccionadas.

## Referências

- ARISTOTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: AUERBACH, Erich *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2015. p.1-20.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BOCAYUVA, Izabela. Sobre a catarse na tragédia grega. *Anais de Filosofia Clássica*, Rio de Janeiro, 2008. v. 2. no. 3. p. 46-52.
- CORTÁZAR, Julio. Las puertas del cielo. In: CORTÁZAR, Julio. *Bestiario*. Madrid: Santillana, 2004. p.119-139.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ELIOT, Thomas. Tradition and the Individual Talent. In: ELIOT, Thomas. *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. 7. ed. Londres: Methuen & Co. Ltd., 1950.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Trad. Robson Soares de Medeiro. Rio de Janeiro: Anima. 1985
- LOVECRAFT, Howard. *The transition of Juan Romero*. Donavan K. Loucks, 2009. Disponível em: <http://www.hplovecraft.com/writings/texts/fiction/tjr.aspx>. Acessado pela última vez no dia 05 de maio de 2020.



MONFARDINI, Adriana. O mito e a literatura. *Revista Terra roxa e Outras Terras*. Londrina, v. 5 p. 50-61, 2005.

POE, Edgar Allan. O gato preto. In: *O gato preto e outros contos*. Trad. Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Hedra, 2008. p. 41-55.

POE, Edgar Allan. The Philosophy of Composition. Philadelphia, Pennsylvania: *Graham's Magazine*, 1846. vol. XXVIII, n. 4, p. 163-167. Disponível em: <https://jerrywbrown.com/wp-content/uploads/2015/01/Edgar-Allan-Poe-The-Philosophy-of-Composition.pdf>. Acessado pela última vez no dia 5 de maio de 2020.

RICŒUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SANTOS, Adilson. A tragédia grega: um estudo teórico. *Revista Investigações*, Recife. V.18. n. 1. p. 41-67, 2005.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução por Donaldo Schüler. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

STOKER, Bram. *Drácula*. Trad. Doris Goettems. São Paulo: Editora Landmark, 2015.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.



## **Monstros e fronteiras: manifestações do gótico em *Úrsula* e *Uma história de quilombolas***

### ***Monsters and Borders: Gothic Manifestations in *Úrsula* and *Uma história de quilombolas****

Laísa Marra

Universidade Estadual do Ceará (UECE), Fortaleza, Ceará / Brasil

[laisamarra@gmail.com](mailto:laisamarra@gmail.com)

<http://orcid.org/0000-0001-8609-3401>

**Resumo:** O artigo compara o romance *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, e a novela *Uma história de quilombolas* (1871), de Bernardo Guimarães no que diz respeito ao diálogo que ambos estabelecem com as convenções do romance gótico inglês. O objetivo é examinar como Reis e Guimarães se apropriam, atualizam ou subvertem o componente étnico-racial da representação do monstro dentro do contexto escravocrata de suas narrativas. Examina-se a hipótese de que, em cada uma delas, a construção do medo se dá por meio da figuração do monstruoso, sendo que essa figuração se relaciona intimamente com a identificação racial da voz narrativa. Nesse sentido, pretende-se também contribuir com a teoria sobre o gótico literário perscrutando o seu inconsciente não em suas narrativas modelo, em ascensão durante o período imperialista ocidental, mas nos desvios, em narrativas provenientes de uma ex-colônia. Como resultado, observa-se que o aspecto do medo do cruzamento de fronteiras étnico-raciais é um fator central para que se compreenda melhor esse gênero.

**Palavras-chave:** Maria Firmina dos Reis; Bernardo Guimarães; gótico.

**Abstract:** The article compares the novel *Úrsula* (1859), by Maria Firmina dos Reis, and the novel *Uma história de quilombolas* (1871), by Bernardo Guimarães in terms of the dialogue that both establish with the conventions of the English Gothic novel. The objective is to examine how Reis and Guimarães appropriate, update or subvert the ethnic-racial component of the monster representation within the slave context of their narratives. The hypothesis is that, in each of them, the construction of fear takes place through the figuration of the monstrous, which is closely related with the racial identification of the narrative voice. In this sense, it is also intended to contribute to the theory of literary gothic, peering into its unconscious not in its model narratives, rising during the Western imperialist period, but in its deviations, in narratives from a former colony. As a result, it is observed that the fear aspect of crossing ethnic-racial borders is a central factor for a better understanding of this genre.

**Keywords:** Maria Firmina dos Reis; Bernardo Guimarães, gothic.

Este texto operará com uma comparação entre o romance *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis (2004), e a novela *Uma história de quilombolas*, publicada em 1871 no livro *Lendas e romances*, pelo escritor branco brasileiro Bernardo Guimarães (1900). Objetiva-se aqui examinar as apropriações que os autores fazem do gótico em suas respectivas narrativas, ambas marcadas por conflitos étnico-raciais. Examina-se a hipótese de que, em cada uma delas, a construção do medo se dá por meio da figuração do monstruoso, sendo que essa figuração dialoga intimamente com a identificação racial da voz narrativa.

### **1 Monstros e fronteiras étnico-raciais: o gótico e a colonialidade**

Falamos em *gótico* na literatura, e, no entanto, não há um acordo consensual da crítica sobre o que seria essa categoria, uma vez que o termo é utilizado para designar formas muito heterogêneas e que não necessariamente se circunscrevem num só momento histórico. David Punter (1996), por exemplo, analisa pesquisas focadas no aspecto histórico, psicológico, temático, e, em menor medida, formal do gênero, reiterando que a Grã-Bretanha e *O castelo de Otranto*, livro publicado pelo inglês Horace Walpole em 1764, estão fortemente associados às origens do gótico literário. Conforme destacam os críticos, esse contexto remete imediatamente às origens do romance, como pesquisadas por Ian Watt (2010); por sua vez, tais relações do gótico com o romance, *lato sensu*, e a popularização do livro via imprensa implicariam uma íntima associação dessa categoria narrativa com a Primeira Revolução Industrial e a urbanização na Inglaterra (PUNTER, 1996).

Ademais, como se sabe, esse momento está relacionado à ascensão de discursos racionalistas e cientificistas que realocam outros discursos, como o religioso, lendário, e folclórico em uma esfera da *crença*, em oposição à dos  *fatos*. De acordo com Punter (1996), o período medieval, que se considerava ultrapassado enquanto modelo de sociedade pelas revoluções burguesas e pela industrialização, é matéria que o gótico atualiza, inscrevendo-o no tempo do/a autor/a (setecentista e oitocentista). Em termos gerais, tal ambientação tende a enfatizar o contraste entre o tempo do leitor e um tempo que lhe é remoto e que se julgava plenamente desmistificado pelas explicações racionais oferecidas pelas ciências (PUNTER, 1996). Essa continuidade do gótico, apesar das variações, deve-se ao fato de que,

nas palavras de Ellen Moers (1976, p. 90, tradução nossa): “[...] o que eu designo – ou o que qualquer um designa – como ‘gótico’ não é tão facilmente determinado, exceto que tem a ver com medo.”

Para que a narrativa cause o efeito estético esperado no leitor, invocam-se imagens que pertencem ao imaginário do sublime (as montanhas, o mar, a noite, a mulher) (VASCONCELOS, 2002) e ao do sublime terrível da “tradição burkeana” (FRANÇA, 2017, p. 24), associadas àquilo que se considera indomesticado e/ou inclassificado. Nesse sentido, o monstro, literal ou metafórico, é especialmente relevante para que se examine o inconsciente do gótico.

Questionando “O que são os monstros?”, Ellen Moers (1976, p. 101, tradução nossa) responde que são “criaturas que assustam porque parecem diferentes, erradas, não-humanas”. No entanto, considerando que animais, mesmo os mais exóticos, produzem no observador um medo bastante distinto daquele provocado pelas *criaturas monstruosas* a que nos referimos, é preciso compreender de que matéria elas são feitas e como se singularizam. Como leva a concluir Freud (2010) em *O inquietante*, o aspecto mais perturbador de uma *criatura* reside em sua similaridade com os seres humanos: “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p. 331). A análise etimológica com que Freud (2010) abre sua famosa discussão sobre o efeito estético de *unheimlich* (inquietante) demonstra que, ambigualmente, *heimlich* – no geral traduzível como o que é doméstico e familiar – também pode significar o seu antônimo (*unheimlich*), no sentido do que é oculto; levando a crer que: “*Umheimlich* seria tudo que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (2010, p. 338); assim: “*Umheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*” (2010, p. 339). Nesse sentido, deveríamos voltar o foco do medo provocado pelo gótico para a perspectiva do observador que encontra algo que lhe parece sobrenatural, mas ao mesmo tempo sub-repticiamente familiar.

O monstro – seja ele uma criatura sobre-humana, como os vampiros, os fantasmas ou um homem metaforicamente inumano – é alguém que divide com a humanidade características físicas (ele é humano ou humanoide) e psicológicas (tem linguagem, memória), sem que por isso possa considerado um humano completo. Ao contrário do que formula Moers (1976), o medo reside, portanto, nem tanto na animalidade do monstro, mas em sua inesperada

humanidade. Para Sérgio Bellei (2000, p. 11): “[...] monstros e fronteiras aparecem, via de regra, em íntima associação: o monstro é aquela criatura que se encontra na ou além da fronteira, mas está sempre e paradoxalmente próximo e distante do humano, que tem por função delimitar e legitimar”.

Corroborando essa perspectiva, um trecho muito conhecido de *Heart of Darkness*, publicado em 1902 por Joseph Conrad (2006), é especialmente representativo. Narrando seu distanciamento da *civilização* britânica e seu conseqüente encontro com um território “no coração da escuridão” (CONRAD, 2006, p. 63, tradução nossa) e seus sujeitos (para o narrador) *selvagens* – na realidade, ambos, terra e povos da hoje República Democrática do Congo, naquele momento em processo de colonização pelos britânicos –, Marlow descreve o espaço e os nativos não brancos:

Nós estamos acostumados a olhar a forma agrilhoada de um monstro conquistado, mas lá – lá você poderia observar uma coisa monstruosa e livre. Era estranho, e os homens eram – não, eles não eram inumanos. Bem, você sabe, isso era o pior de tudo – essa suspeita de que eles não eram inumanos. [...] O que lhe arrepiava era justamente a percepção de seu remoto parentesco com esse caos selvagem e passional. Horrível. (CONRAD, 2006, p. 63, tradução nossa).

Esse fragmento está em diálogo com algumas reflexões desenvolvidas por Freud (2010) em *O inquietante*, pois para Marlow o aspecto mais “arrepiaante” do contato com os “selvagens” é a percepção de que “eles não eram inumanos”. Para a personagem, isso não quer dizer que sejam humanos completos, no sentido civilizacional atribuído à palavra desde, pelo menos, o Humanismo, e nem que estejam no mesmo estágio da evolução que ele, que se considera superior; entretanto, é suficiente para sua aflição constatar que há “parentesco remoto” que o liga aos seres que ele observa com aflição. Assim, o que angustia o espectador não é a visão da alteridade pura, e sim a sensação de familiaridade do outro com o eu e, conseqüentemente, do eu-colonizador com o outro-colonizado/escravizado.

Sob esse viés, diferentemente dos exemplos colhidos por Freud (2010) na literatura de Hoffmann, o trecho citado de Conrad (2006) introduz bem nossa discussão porque a situa historicamente ao explicitar o ângulo da diferença racial na sensação de estranhamento suscitada no *sujeito-branco* do período imperialista-colonialista quando sua singularidade de ser humano parece ser confrontada quando se cruzam fronteiras que levam ao

contato com os *negros*. Assim, a questão racial, enquanto realidade material e discursiva com a qual o gótico dialoga, é especialmente relevante dadas as coincidências temporais que unem, no século XVIII, o romance gótico inglês e a expansão imperialista-colonialista britânica, com destaque para o seu protagonismo mundial no tráfico de africanos nessa época<sup>1</sup>. Além disso, durante o século XVIII, e mais notoriamente a partir de 1800, a campanha contra o chamado tráfico negreiro se acentua na Inglaterra e traz para o debate justamente a humanidade dos negros (ou igualdade perante Deus) como principal motivo pelo qual a escravidão deveria ser um crime (ou um pecado). Resumindo o debate filosófico, a questão era entender se através da escravidão o negro estaria sendo civilizado (e, portanto, retirado de sua condição sub-humana) ou se, pelo contrário, era a escravidão que o relegava à sub-humandade. De qualquer modo, o problema filosófico, geográfico, histórico, cultural e literário das *fronteiras do humano e do não humano* não parece ser desconectado do racismo e do tráfico transatlântico.

É preciso advertir, contudo, que o elemento racial confrontando a singularidade do homem branco frente ao *inumano*, ou melhor, ao *híbrido* entre humano e inumano, não costuma aparecer de maneira explícita no romance inglês setecentista e oitocentista, e talvez por isso *raça* tenha sido um aspecto relativamente pouco enfatizado pela crítica mais canônica do gótico, que, não obstante, trata do medo do cruzamento de fronteiras, do híbrido, do desconhecido, do que está fora do Ocidente. Num texto central para os estudos da literatura gótica como o de Botting (2005), por exemplo, *raça* é uma categoria praticamente ignorada para se discutir o contexto histórico e social da ascensão do gótico na Modernidade.

Levando em consideração esse contexto, nossa questão é: se a ideia de arcaico é de suma importância para o gótico inglês (PUNTER, 1996 VASCONCELOS, 2002), como essa imagem poderia ser *traduzida* no “Novo Mundo”? Um caminho possível para responder a essa pergunta está em narrativas não canônicas e não britânicas que incorporaram em si a tradição do gótico, narrativas produzidas em ex-colônias cujas personagens,

---

<sup>1</sup> Para que se tenha uma ideia mais panorâmica, observe-se que, segundo informações disponibilizadas pelo Banco de Dados do Tráfico de Escravos Transatlântico, 78% de todo o tráfico de africanos liderado pela Grã-Bretanha ocorreu entre 1701 e 1800, período em que o Império Britânico chega a ultrapassar Portugal na liderança desse tipo de negócio. Disponível em: <<https://slavevoyages.org/>>. Acesso em: 15 ago. 2021.

ao contrário das personagens europeias, convivem com a escravidão cotidianamente dentro do território nacional, e, mais importante, dentro do lar. Basicamente o que se pretende aqui é perscrutar o inconsciente do gótico não em suas narrativas modelo, mas nos desvios, em narrativas que buscaram diálogos com o gótico e que, apesar de serem bem particulares de cada realidade histórica e social, continuam sendo reconhecíveis de alguma maneira dentro do espectro de convenções desse gênero.

## 2 O gótico em *Úrsula*

Antes de começarmos nossa análise da apropriação que faz Reis (2004) do gótico, vale elucidar alguns pontos. Operamos com a hipótese de que *Úrsula* é construído na combinação entre dois paradigmas diferentes de romance: o nacionalista e o gótico (MARRA, 2020), sendo que este prevalece na segunda metade da narrativa, motivo pelo qual passaremos ao largo dos primeiros capítulos do livro. Em consequência disso, espera-se do/a leitor/a conhecimento prévio do enredo do romance (o triângulo amoroso entre os protagonistas brancos Tancredo e Úrsula, e o antagonista Fernando; e a composição das personagens secundárias, especialmente Susana, africana escravizada, e Túlio – que começa a narrativa também pertencendo à mãe de Úrsula, mas é logo alforriado por Tancredo como gesto de agradecimento por ter sua vida salva pelo jovem negro).

Dito isso, a caracterização e a análise que fazem Ana Araújo Santos e Júlio França (2017) do romance de Reis são relevantes porque demonstram a importância do gótico para a estruturação de *Úrsula*, esclarecendo as peculiaridades da construção do antagonista Fernando e do *locus horribilis*. Percorreremos esse caminho, salientando o que *Úrsula* tem de tributário ao gótico, considerando que a introdução do antagonista Fernando à ação, quando a jovem Úrsula se depara com o tio na mata escura, é o momento em que se pode notar a mudança de paradigma que aproxima o livro do gênero gótico.

Essa cena acontece no décimo capítulo (*A mata*) e corresponde exatamente à metade da narrativa (composta de 20 capítulos e um epílogo). Para César Menon (2007), cuja tese trata das figurações do gótico na literatura brasileira, Fernando é “talvez o mais radclifeano de todos os vilões aqui [na tese] apresentados”, tendo como característica “a aristocracia, a tirania, a perseguição a parentes, a crueldade, e a esperteza da personalidade”, além de que, “diversas vezes ao longo do romance, as reações esboçadas pelo

vilão são violentas e assemelham-se à irracionalidade de um animal, pronto a despedaçar a sua presa” (2007, p. 133).

De fato, “tigre” é o adjetivo mais utilizado para descrever Fernando, sendo utilizado nesse sentido por Susana, Luísa (mãe de Úrsula, irmã de Fernando) e pela voz narrativa. Intimamente associado a esse aspecto animalesco está um traço entre o demoníaco e o enlouquecido que define Fernando. Na véspera de sua vingança contra Tancredo (par romântico da protagonista), Fernando espregueira Úrsula, “sua presa”, que está no convento esperando pelo noivo:

A Fernando, porém, tardava por demais a hora da vingança; vigiava de parte a sua presa, seguia-lhe os passos, e nutria de infernal esperança o coração ávido de sangue e vingança. Na hediondez de seu ódio e de seu ciúme arranca os cabelos, dilacerava o rosto, e blasfemava contra Deus e contra os homens. (REIS, 2004, p. 197).

É importante lembrar que na estrutura da narrativa Fernando está alinhado a Paulo (pai de Úrsula, falecido) e ao pai de Tancredo, sendo todos eles descritos como sujeitos extremamente sádicos e libidinosos; assim, conquanto esses adjetivos valham para definir o vilão gótico, eles não se limitam a essa figura, podendo também definir social e racialmente todos os senhores escravagistas do enredo. Isso faz com que não seja imprescindível criar situações sobrenaturais para dar conta das ações desses homens. Em outras palavras, eles se *assemelham* a um demônio, a um tigre, a um louco em suas ações; mas o poder que lhes permite dominar as outras personagens é social e econômico, e não sobrenatural – o que não diminui o fato de que eles têm *poder*.

O diálogo com o gótico é, nesse caso, acionado para aprofundar alguns aspectos que, pontualmente, se deseja reforçar quanto às características das personagens más, ou quanto ao medo e à vulnerabilidade das personagens boas, sem que se chegue, porém, a confundir o caráter realista da escrita. Desse modo, além das metáforas sombrias empreendidas para caracterizar personagens e cenários, observamos que os sonhos (ou alucinações) são narrados de modo a possibilitar explorar mais a fundo o diálogo com o gótico, conforme demonstra a seguinte passagem, ocorrida logo depois do referido encontro na mata entre a protagonista e o antagonista:



Apareceu a noite rebuçada no seu manto de escuridão, e a donzela [Úrsula] supôs encontrar o sossego nas trevas e no sono; mas trêmula e agitada em seu leito, invocava em balde o sono, que **o fantasma se erguia mudo e impassível, e a sua mente alucinada dava-lhe movimento e voz, e ele blasfemava, e ameaçava, e sorria-se com sarcasmo. Os olhos chispavam fogo, os lábios agitavam-se convulsos e os membros e o tronco pareciam cobertos de sangue.** E ela revolvia-se no leito, e o corpo tremia-lhe e o suor corria-lhe, e o peito oprimido ofegava: era um pesadelo insuportável!! (REIS, 2004, p. 136-137, grifo nosso).

Conforme observaram Santos e França (2017, p. 96), a propósito desse mesmo trecho: “[...] embora as ações de Fernando nada tenham de sobrenaturais, ele assume um caráter fantasmagórico por conta do horror que suscita na protagonista”. Esse horror suscitado em Úrsula, convém sublinhar, é justificado pelo fato de que sua orfandade próxima e a falta de um casamento a obrigariam social e legalmente à tutela do tio (Fernando). Nesse sentido argumenta Kilgour (1997) sobre a narrativa gótica escrita por mulheres e em que se representam ameaças, obstáculos e armadilhas cuja verossimilhança se ampara na posição da mulher na sociedade – algo que ela (e também outras autoras, como Anne Williams [1995] e Ellen Moers [1976]) denomina “gótico feminino”:

O gótico feminino não é uma ratificação, mas uma exposição da domesticidade e da família, através da técnica do estranhamento ou da *desfamiliarização* romântica: disfarçando imagens familiares da domesticidade em formas góticas, permite ver que o lar é uma prisão, na qual uma mulher desamparada está à mercê de sinistras autoridades patriarcais” (KILGOUR, 1997, p. 9, tradução nossa).

Logo, a leitora ou o leitor está diante de uma realidade – de dependência e vulnerabilidade femininas – que só evidencia seu aspecto socialmente aterrorizante porque narrada segundo imagens e vocabulário que, conforme a tradição do gótico comprova, pertencem ao campo do medo, sendo utilizados para criar um efeito empático entre quem lê e a protagonista.

Além dessas personagens, devemos lembrar que a referência ao gótico em *Úrsula* passa também pela ambientação de alguns cenários: a mata escura, o cemitério, as prisões, as ruínas do convento, e a senzala. Depois do encontro de Fernando com Úrsula na mata (antes do amanhecer) e da morte

de Luísa – como consequência de sua doença, e especialmente da visita de Fernando, cuja influência maléfica teria um efeito fatal –, Úrsula segue o enterro da mãe até o Cemitério de Santa Cruz, nomeado em referência à propriedade de Fernando.

Em *O regresso*, capítulo XIV, conta-se a trajetória de Tancredo e Túlio, que haviam sido estrategicamente tirados de cena (desde a despedida entre Susana e Túlio, no capítulo IX, até o XIII) para que as ações de Fernando contra Úrsula e Luísa pudessem se desenvolver sem nenhum impedimento. A casa está habitada exclusivamente por essas mulheres – que, além de serem mulheres (gênero *desempoderado*), estão, cada uma a seu modo, socialmente paralisadas (uma senhora acamada, uma jovem solteira, e uma mulher escravizada) –, o que possibilita que Fernando, por sua posição e por seus laços de sangue, possa transitar livremente, caçar, expor seus desejos, impor sua presença, ameaçar. Nos quadros de solidão que são pintados, vemos essas mulheres em sua vulnerabilidade social – como indica a cena em que Fernando mata uma perdiz e a encontra junto de Úrsula, manchando de sangue o vestido branco da moça: as mulheres são presas fáceis. Nesse ponto, a metáfora do vestido branco que se suja de sangue por uma ação violenta de um caçador leva-nos ao território da sexualidade e, mais especificamente, ao estupro. De fato, Fernando expõe seu desejo sexual e sugere que poderia estuprar a sobrinha se quisesse.

Em *O regresso*, então, Tancredo e Túlio retornam à narrativa e ao local onde se passam as ações depois que o conflito já foi amplamente apresentado. Cabe aos leitores observar se os jovens serão capazes de se impor contra Fernando e, assim, salvar Úrsula – que teria no casamento com Tancredo o último recurso contra o tio. Contudo, o referido capítulo afrouxa a tensão do enredo ao mesmo tempo em que aprofunda na descrição do conflito representado pela escravidão ao centrar a perspectiva da narrativa na vida de Túlio, sua família, memória, trauma. Para tanto, ganha espaço a descrição gótica de uma senzala, o que também serve para que se reafirme a vilania de Fernando enquanto escravocrata. Observe-se:

Entretanto o **rico sítio de Santa Cruz oferecia aos jovens viajantes o mais belo panorama**, que se pode imaginar. Era sobre uma colina donde se gozava a poética perspectiva do campo, que a tinham colocado; **a sua formosura era portanto natural**; porque os renques de coqueiros, que se alinhavam, fazendo um semicírculo em frente

da casa do comendador e dos ranchos dos negros, a mão do tempo e do abandono do proprietário tinham reduzido a um **penoso estado de morbidez** que causava dó.

[...] Já arruinadas [as casas dos escravizados], desmoronavam-se aqui, e ali; porque os desgraçados escravos do comendador, **espectros ambulantes**, não dispunham de uma só hora do dia que pudessem dedicar em benefício de suas moradas; à noite trabalhavam ordinariamente até ao primeiro cantar do galo. **Esfaimados, seminus, espancados cruelmente, suspiravam pelas duas ou três horas desse sono fatigado**, que lhes concedia a dureza do seu senhor. (REIS, 2004, p. 166, grifo nosso).

O trecho acima é representativo da forma narrativa de Reis em *Úrsula*, pois a descrição da paisagem tropical brasileira (da qual a fazenda de Santa Cruz é metonímia, inclusive indicada por um dos primeiros nomes com que se batizou o Brasil) é eclipsada por uma descrição da escravidão feita com base num vocabulário que desperta horror ao construir para aquele espaço a ideia de pesadelo e/ou inferno (“espectros ambulantes”, “penoso estado de morbidez”, “esfaimados”, “seminus”, “espancados cruelmente” etc.); opondo, assim, natureza (tropical) e sociedade (escravocrata).

Avistando a fazenda de Santa Cruz, Tancredo “admirava a beleza natural” enquanto “Túlio tinha recaído em suas profundas meditações”, pois se lembrava do destino da mãe que, há anos, lá morrera “à força de tratos os mais bárbaros” (2004, p. 167). É importante frisar que, como em outros momentos da história, a justificativa da morte de uma pessoa negra está imbricada na possibilidade de livre satisfação dos desejos sexuais e sádicos do proprietário branco, que atua livremente sobre corpos negros e de mulheres porque tem poder para dispor-se deles como se fossem objetos, já que estão na esfera da *propriedade* – aspecto esse enfatizado pela voz narrativa, ao destacar as palavras “daquilo” e “coisa” como sendo a perspectiva de Fernando sobre a mãe de Túlio: “minha desgraçada mãe fez parte *daquilo* que ele comprou aos credores, e talvez fosse ela mesma a *coisa* que mais o interessava [...]. Minha mãe previa a sorte, que a aguardava; abraçou-me sufocada em pranto, e saiu correndo como uma louca”. (REIS, 2004, p. 168, grifo no original).

Depois de Túlio contar a história de sua violenta separação da mãe, e das consequências disso para ela, isto é, loucura e morte; os jovens chegam à casa de Úrsula e são atualizados por Susana dos últimos acontecimentos:

a morte de Luísa, as ameaças de Fernando, e a ida de Úrsula, sozinha, ao cemitério. Assim, o próximo capítulo retoma a ação com a fuga de Túlio, Tancredo e Úrsula noite adentro até chegarem a um convento onde Úrsula esperaria em segurança pelo momento do casamento com Tancredo. Conforme pontuou Muzart (1999; 2008), a descrição do convento em ruínas retoma muito claramente o diálogo com a literatura gótica; observe-se: “Meia légua fora da cidade erguiam-se denegridas pelo tempo as velhas paredes de antigo convento, com suas gelosias também esfumaçadas pelo tempo, e que escondiam zelosas às vistas indiscretas as puras virgens dedicadas ao Senhor.” (REIS, 2004, p. 174).

É válido ponderar, todavia, que não se encerra aí, na descrição exterior, o elemento gótico do convento. Mais adiante a leitura mostrará que esse será o lugar do assassinato de Tancredo e da conseqüente loucura de Úrsula; inclusive o final triste reservado à protagonista, uma espécie de *noiva viúva*, já vinha sendo sugerido pela narrativa – na noite do casamento ela “[t]rajava simples vestido de seda preta, e mimosas pérolas ornavam-lhe o colo de neve” (REIS, 2004, p. 199). De fato, num *flashback*, a voz narrativa conta que horas antes da cerimônia Túlio havia sido capturado a mando de Fernando, que lhe confessa os planos de matar Tancredo associando imagens nupciais e fúnebres: “Oh! juro-lhe pelo inferno [...]. Tancredo! hoje mesmo o anjo pálido da morte te dará o beijo da idolatrada esposa; e a terra úmida do sepulcro cerrará sobre ti as brancas cortinas do leito nupcial” (2004, p. 201).

Dada a importância estrutural e ideológica de Fernando em *Úrsula* – e concordando com David Punter, para quem:

O vilão sempre foi o personagem mais complexo e interessante da ficção gótica, mesmo quando desenhado com uma mão desajeitada: inspirador, incessantemente engenhoso na busca de seus fins muitas vezes opacamente maus, e ainda possuidor de uma atratividade misteriosa, ele persegue, das páginas de um romance gótico para outro, manipulando a desgraça dos outros enquanto o conhecimento de seu eventual destino o encobre como o capuz de hábitos monásticos que ele tão frequentemente vestia.” (PUNTER, 1996, p. 9-10, tradução nossa).

– resta-nos aprofundar o exame de como Reis (2004) conclui o enredo em torno de seu vilão. Fernando, delirante, será atormentado por “fantasmas”

(2004, p. 219, 224) representativos de suas ações passadas, não só aquelas referentes aos protagonistas, como também às pessoas escravizadas.

Reforçando essa associação entre o vilão gótico do romance europeu e o escravocrata está também a cena do diálogo entre Fernando e Túlio (quando ele está preso). Ao exigir em vão a ajuda de Túlio para cumprir seu plano de vingança, Fernando avança contra o jovem “rugindo como uma onça”, com os punhos cerrados e os lábios gotejando sangue; porém na hora de agir, algo acontece: “Túlio, aliás, aguardava imóvel esse último esforço da desesperação, mas a Fernando caíram os braços inertes, e por um segundo ficou absorto e contemplativo, **como se ante si estivesse um espectro [...]**” (2004, p. 2014, grifo nosso). O “espectro” que petrifica Fernando e o faz arrefecer é sugerido pela narrativa como sendo o da mãe de Túlio; isto é, a antiga vítima *vista* (literal ou metaforicamente) no rosto da nova vítima. Começa a despontar aí a perda de força de Fernando – motivada, como se vê, pela perseguição metafórica ou/e psicológica que sofre por parte dos *fantasmas* do passado, dos escravizados.

Passando para a narração de perseguição, prisão e assassinato, Susana não é mais mencionada desde que foi deixada presa, até que no último capítulo antes do epílogo chega o corpo dela para assombrar a consciência atormentada de Fernando. É quando ficamos sabendo que Susana morrera vítima da tortura de Fernando, que ordenara: «[...] ponha-se-lhe correntes aos pés, e à cintura, e a comida seja-lhe permitida quanto baste para que eu a encontre viva» (REIS, 2004, p. 192). Acusando-o do assassinato de Susana, o padre questiona: “por que a encerrastes nessa escura e úmida prisão, e aí a deixastes entregue aos vermes, à fome e ao desespero?!?” (REIS, 2004, p. 225).

Como alternativa ao inferno com o qual Fernando seria castigado por suas ações, o padre lhe instrui o caminho cristão do arrependimento. Para tanto, ele acrescenta: “**Indenizai os vossos escravos do mal, que lhes hei feito, dando-lhes a liberdade.** Esse ato de abnegação e de caridade cristãs agradará a Deus, e então talvez na sua misericórdia infinita ele abra para vós os tesouros da sua inefável graça.” (REIS, 2004, p. 227). Por esse artifício, do julgamento moral, Reis ao mesmo tempo a) disciplina seu antagonista e b) dissimula o argumento abolicionista de seu romance.

Envelhecido, decadente, mergulhado numa atmosfera de loucura, Fernando aparece-nos ao final “aguilhado pelos remorsos, só via hórridos

fantasmas, que o cercavam.” (REIS, 2004, p. 224). E mais: “[...] nunca seu sono fora atribulado. Entretanto agora, **cada sombra era um espectro pavoroso e ameaçador**, que lhe erguia os **braços descarnados**, e acenava-lhe para as **feridas gotejantes**; e ele fechava os olhos e via-o ainda, e sempre, e por toda parte.” (REIS, 2004, p. 218, grifo nosso). O epílogo, em que a personagem aparece-nos não mais como senhor escravocrata e sim como frei Luís de Santa Úrsula, sinal de seu processo de transformação pela via da penitência, é também o momento em que a ambientação gótica se torna mais abertamente manifesta; transcrevo abaixo um trecho longo para demonstrar esse aspecto:

A noite ia já alta. Era uma destas noites invernosas, em que o céu se tolda de nimbos espessos e negros. Nem uma estrela se pintava no céu, nem a Via Láctea esclarecia um ponto sequer do firmamento. Era tudo trevas. O vento zunia com estampido e a chuva caía em torrentes com fragor imenso, como sói acontecer nas regiões equatoriais.

Então o sino, lugubrememente tangido, anunciou aos irmãos carmelitas, que um dos seus tocava as portas da eternidade. E logo no convento agitou-se um longo e lúgubre murmúrio.

Era o salmo, que recorda ao pecador que é pó, e encaminha-o no transe derradeiro.

E o cântico misterioso e solene ecoou nas abóbadas do santuário.

O irmão, que gemia a derradeira dor, era o noviço frei Luís de Santa Úrsula, a quem chamavam – o louco. (REIS, 2004, p. 232-233).

Essa cena se passa depois de dois anos dos assassinatos. Em um dos últimos parágrafos do romance, Fernando/frei Luís de Santa Úrsula exclama: “– Perdoai-me, Senhor! Porque na hora derradeira sufoca-me a enormidade das minhas culpas.” (REIS, 2004, p. 236). Essa “enormidade das culpas” é figurada, cabe reafirmar, pela metáfora dos fantasmas de ex-escravos. O argumento político é claro e se coloca com relação aos leitores da época, um público letrado equacionado à elite branca escravocrata. Para essa elite, receosa da vingança, da revolta, do caráter dos negros, Reis representa os escravizados exclusivamente como vítimas da estrutura (colonialista) da escravidão – mesmo se pertencerem a *bondosas* senhoras brancas (Luísa e Úrsula, no caso). Ironicamente, trata-se de uma conversão de quem já era católico e que agora entrará para o corpo de uma instituição que, durante o enredo e na personificação do padre, esteve informada e ao mesmo tempo impassível quanto aos crimes de Fernando.

Essa questão nos permite concluir que, ao combinar o paradigma nacionalista ao gótico, o resultado de *Úrsula* é o de uma narrativa que parece capitular as imagens nacionalistas presentes da primeira metade do romance, mas que politicamente se distancia da celebração nacional ao adotar – com base na apropriação do gótico – uma estratégia de sensibilização quanto aos perigos a) representados pelo senhor de escravos e b) pela *perseguição* que os *fantasmas* (os atos criminosos do passado) buscam junto à consciência do escravagista. Em comparação com essa categoria social do senhor de escravos, as personagens negras – que o imaginário ocidental relegou à monstrosidade – são, no livro de Reis (2004), pacíficas, obedientes, bondosas.

Essa caracterização que Reis (2004) faz dos escravizados pode parecer insatisfatória para um público contemporâneo ansioso por modelos de agência. Adiantamos, porém, que ela é absolutamente inovadora para a época, conforme assinala Eduardo de Assis Duarte (2004; 2017).

Para demonstrar esse aspecto singular da escrita de Maria Firmina dos Reis, passaremos, a seguir, à análise de uma novela de Bernardo Guimarães (1900) que nos servirá de ponto de comparação acerca da apropriação do gótico para tratar de escravagismo, e como base para aprofundarmos nossas conclusões sobre o papel do medo na ficcionalização do conflito branco/negro, considerando-se o perfil racial e social do público leitor brasileiro da segunda metade do século XIX. Através do contraponto entre essas duas narrativas, poderemos verificar o pioneirismo de Reis na representação das personagens negras e a representação estereotipada desses mesmos sujeitos na escrita de Guimarães.

### **3 *Uma história de quilombolas***

O enredo de *Uma história de quilombolas* se passa no período colonial, entre 1814 e 1821, em Vila Rica e arredores, região de origem autor, e está centrado no sequestro de Florinda, jovem *cativa*, levada contra sua vontade a um quilombo por Matheus, em fuga, e nas conseqüentes tentativas de salvação da moça por Anselmo (um “mulato” livre, alforriado na pia de batismo, cuja mãe tinha “sangue africano”). Não nos deteremos nos pormenores e nas peripécias do enredo, dividido em quinze capítulos (incluindo a conclusão), mas no seu sentido geral e nos detalhes de composição que nos possibilitam refletir sobre as particularidades da apropriação que faz Bernardo Guimarães (1900) do gótico.

A novela de Guimarães (1900) é povoada de elementos que supostamente retratariam aspectos do cotidiano dos negros escravizados e da cultura afro-brasileira da época, mas que são narrados de maneira pejorativa. Assim, desde o começo da narrativa, a cultura e a religião de matriz africana são matérias exploradas com um tom macabro, em termos de “feitiçaria africana” (GUIMARÃES, 1900, p. 9) para dominar o branco; de vingança e violência – “Branco diz que raiva de cativo morre no coração. Mas é mentira, pai Simão, eu hei de mostrar que raiva de Matheus fica na ponta da faca, e vai morrer no coração deles” (GUIMARÃES, 1900, p. 2); e de barbárie, no geral. Encapsulando tudo isso está a representação do quilombo onde se passa a maior parte dos acontecimentos – “[...] em vasto grotão sombrio e profundo, coberto de espessíssima floresta, era o quilombo do famoso Zumbi<sup>2</sup> Cassange”, sendo que a topografia mineira, com “rochedos”, “lapas” e “abismos”, favoreceria “tenebrosos esconderijos, tocas de caitatus e covis de boiciningas e jararacas” (GUIMARÃES, 1900, p. 6-7). Vale acrescentar que, mais à frente, a narrativa menciona outro quilombo, aliado do principal e com características geográficas similares: “Nas faldas do Itacolomi, em uma quebrada profunda e quase inacessível, tinha nessa época o seu quilombo o famoso chefe João Cara-seca.” (GUIMARÃES, 1900, p. 76). Diferentemente da disciplina e austeridade do quilombo de Cassange, o de Cara-seca remete ao luxo que na maioria das vezes circunda o vilão gótico:

Cara-seca [estava] reclinado no seu girão sobre uma pele de onça, com um gorro de seda bordado de ouro na cabeça, chinelos de marroquim vermelho nos pés [...]. Suas odaliscas trajavam com igual luxo, vestiam cambraia e seda, e no pescoço e nas orelhas o ouro e o diamante cintilavam com profusão. (GUIMARÃES, 1900, p. 78).

Já o chefe quilombola Zambi Cassange, que primeiro surge na narrativa próximo a um fogo fumando “pango” (maconha) num cachimbo de barro, é representado da seguinte maneira:

Era o Zambi um negro colossal e vigoroso, cuja figura sinistra e hedionda se refletia ao clarão do fogo, com as faces retalhadas, beiços

---

<sup>2</sup> Na edição consultada, publicada pela Livraria Garnier em 1900, o nome/título do vilão é inicialmente grafado como *Zumbi*, conforme citação. Além disso, em outro momento a personagem é nomeada pela voz narrativa como “Joaquim Cassange” (1900, p. 48).



vermelhos, e dentes alvos e agudos como os da onça; mas o nariz acentuado e curvo, e a vasta testa inclinada para trás revelavam um espírito dotado de muito tino e perspicácia, e de extraordinária energia e resolução. (GUIMARÃES, 1900, p. 8)<sup>3</sup>.

É notável nessa caracterização do vilão a mistura de dois aspectos aparentemente antagonísticos, isto é, a aparência animalésca («sinistra», «hedionda» etc.) em um espírito «dotado de muito tino e perspicácia», os quais se harmonizam no arquétipo do vilão gótico<sup>4</sup> e na caracterização do monstro, conforme mencionado anteriormente. Desse modo, “tino” e “perspicácia” são enfatizados para aprofundar o sentido da ameaça representada por Zambí, e não para contestar sua monstruosidade. Nesse sentido, não só pelo nome/título, mas também pelo “tino” e pela posição de liderança entre escravizados contra o sistema colonial escravocrata traça-se uma clara aproximação entre a personagem de Guimarães (1900) e a figura histórica de Zumbi dos Palmares.

Sobre esse aspecto é importante frisar que a história se passa durante o período colonial, logo os antagonistas de Zambí Cassange não seriam os *brasileiros*, e sim os representantes dos interesses de Portugal frente aos assuntos locais. A ficcionalização do governador-geral da província, o português D. Manoel Portugal e Castro, à frente do cargo entre 1814 e 1821, corrobora essa perspectiva ao ser retratado como bondoso apesar de “instrumento, que era, do absolutismo de então, [...] avezado a atos de despotismo e tirania” (GUIMARÃES, 1900, p. 118). No nível histórico, portanto, a novela de Guimarães dá um sentido simbólico a um terror muito real dos brancos: “Naqueles tempos, na província de Minas, desde a serra de Mantiqueira até os confins dos terrenos diamantinos, era uma série de quilombos, que eram o flagelo dos tropeiros e dos caminhantes, e o terror dos fazendeiros”. (GUIMARÃES, 1900, p. 6).

O enredo de *Uma história de quilombolas* (como dito anteriormente, estruturado na dinâmica do rapto e da salvação de Florinda) permite narrar

<sup>3</sup> Por ser antiga a edição consultada, de 1900, optou-se por atualizar a grafia das palavras nesta e nas demais citações do livro de Guimarães (1900).

<sup>4</sup> Entretanto, observe-se que aquilo que *a priori* revela a racionalidade de Zambí é o formato de sua testa, em uma possível alusão às teorias raciais que naquele final de século (a partir de 1870), quando Guimarães (1900) publica sua novela (em 1871), estão sendo difundidas no Brasil junto com o cientificismo positivista (SCHWARCZ, 1993).

a organização social de um quilombo e singularizar algumas personagens negras conforme seu grau de aproximação aos valores ocidentais. Florinda e Anselmo são ocidentalizados, cristãos e, portanto, mais honrados – ele demonstra sua honra pelo valor dado à palavra; e ela pela sua virgindade. Essas características estão na obra associadas à aparência de ambos que, não sendo branca, estaria dentro de um processo de embranquecimento. Sobre Florinda lemos que: “As feições, a não serem os lábios carnosos e as narinas móveis, que se contraíam e dilatavam ao arquejo violento de seu coração, eram **quase de pureza caucasiana**” (1900, p. 22, grifo nosso). Sobre Anselmo: “Posto que de **tez clara**, todavia pela aspereza de seus cabelos negros e crespos, se conhecia claramente que tinha nas veias sangue africano” (1900, p. 11, grifo nosso).

Já as personagens Pai Simão e principalmente Matheus seriam exemplares do perigo da escravidão no âmbito doméstico, daquilo que José de Alencar (2009) representou como “o demônio familiar” em sua peça homônima, seja pela intromissão interesseira na paz da família branca; seja pela afronta que representam à religião e aos valores cristãos – “Então feitiço não serve de nada?... Quando filha de branco mesmo a gente bota mandinga nela [...]” (1900, p. 4-5) –; seja pelo sempre presente desejo de vingança ligado à insubordinação frente aos “castigos”. Sobre esse último aspecto, vale a pena transcrever a fala de Matheus, que explica para Pai Simão o porquê de sua fuga depois de ter tentado, em vão, atralhar os planos de Anselmo de alforriar Florinda e se casar com ela ao insultar o primeiro e bater na última:

– **Tive de aguentar uma surra de bacalhau, eu, que nunca apanhei nem um coque de meu senhor...** Depois de tudo isso ele me jurou que se eu continuasse, me havia de vender para longe. Oh! A cousa é assim, banzei eu cá comigo, pois vou-me embora; não falta quilombo por esses matos. Arrumei minha trouxa, e aqui estou, pai Simão, às suas ordens para beber sangue de quanto branco há nesse mundo. (GUIMARÃES, 1900, p. 4, grifo nosso).

No diálogo fica evidente a ideia de que a pessoa escravizada *não reconheceria as violências contra si como um «castigo necessário» (perspectiva branca e da narrativa) e, portanto, seu instinto, como resposta aparentemente desproporcional, seria a vingança. Nesse sentido é de extrema relevância a cena que representa o ritual de iniciação de Matheus*

ao quilombo de Zambi Cassange, uma vez que combina a representação simbólica daquilo que é africano a forças demoníacas, e o viés histórico do medo do branco frente à vingança do negro:

Seguiu-se a cerimônia, a que o cabra se sujeitou pacientemente, lançando todavia olhares desconfiados em redor de si. Pai Simão abriu-lhe com a ponta da faca uma leve incisão no peito esquerdo, tirou algumas **gotas de sangue**, que recolheu em um pequeno saquitol de couro envolto com outros objetos de **feiticharia africana**, e depois de bem cosido, o dito saquitol ou caborje foi pendurado por um cordão ao pescoço do cabra. O juramento consistia em **horríveis palavras cabalísticas em língua africana**, e do qual a tradição não nos deixou a fórmula. Os dois ajudantes do Zambi assistiram de pé e com religiosa atenção àquela sinistra cerimônia, que introduzia um neófito no grêmio dos quilombolas do Zambi Cassange. (GUIMARÃES, 1900, p. 9-10, grifo nosso).

Por esse trecho podemos vislumbrar melhor aquilo que Bellei (2000) formula sobre o monstro como figuração das ansiedades envolvidas no cruzamento de fronteiras. Num primeiro momento, o que se destaca na cena do rito é a permanência da cultura africana (religião, língua, organização social) atuando no subterrâneo da sociedade brasileira, sendo que o *subterrâneo* é tanto referencial – o quilombo está localizado num “grotão” –, quanto metafórico, pois, da perspectiva da branquitude, é aquilo que existe fora do foco de visão. Ademais, essa atuação subterrânea, e sub-reptícia, se constitui numa ameaça ao Estado, à Igreja e à sempre frágil unidade da sociedade dominante porque estaria firmada num *pacto de sangue* – o *sangue africano* –, isto é, numa aliança étnico-racial forjada entre africanos e descendentes e que colocava em perigo tanto as fronteiras político-geográficas quanto as de *sangue* – ou seja, o projeto de embranquecimento.

Em síntese, o pacto de sangue entre pretos e pardos representa a resistência à dominação e à mestiçagem via embranquecimento. É importante enfatizar que as personagens são descritas pela voz narrativa como mais ou menos negras – e, portanto, mais ou menos perigosas – conforme sua aproximação ao quilombo ou à vida na província. Anselmo e Florinda são o modelo de casal *quase branco*. Já Matheus, por ser um “cabra” (GUIMARÃES, 1900, p. 6), um mestiço destituído na narrativa de qualquer traço de branquitude, não é assimilado ao mundo dos *embranquecíveis* e, por

outro lado, provoca desconfiança em Zambi Cassange – “Não tenho muita fé em gente dessa cor” (GUIMARÃES, 1900, p. 9). De fato, Matheus e Zambi acabam se desentendendo por causa de Florinda, uma vez que Zambi, ao conhecê-la, passa a também desejá-la: “[...] lhe acendera o sangue africano em apetites libidinosos” (GUIMARÃES, 1900, p. 34).

No espectro da *africanidade pura*, que parece caracterizar de maneira gótica o quilombo, as comparações com monstros são recorrentes. Além de Zambi, também na descrição de sua companheira, sua “okaia favorita”, podemos observar esse elemento estrutural: Maria Conga era “[...] uma preta curta e gorda [...], já não muito nova, de olhos graúdos e esbugalhados, e por entre cujos beijos trombudos e revirados, sempre entreabertos, alvejavam dentes agudos e salientes como o do cão” (GUIMARÃES, 1900, p. 25-26).

Ainda sobre o *pacto de sangue*, vale analisar uma cena importante para o desenrolar do conflito e em que é feito outro, dessa vez entre Anselmo e Zambi Cassange. Enquanto o pacto descrito acima contava a iniciação de um “cabra” (Matheus) na sociedade quilombola, o de Anselmo e Zambi se caracteriza por ser um pacto baseado num código de honra que, não obstante, resulta também perigoso para a ordem colonial. Depois de fracassar em seu plano de salvar sozinho Florinda, Anselmo pede ajuda do governador da província, D. Manoel, que lhe concede alguns homens para capturar os quilombolas (e, conseqüentemente, socorrer Florinda, objetivo do protagonista).

A ação contra os quilombolas havia sido bem sucedida e eles estavam quase todos presos, prontos para levados ao governador; contudo, Cassange inesperadamente captura Florinda (das mãos do traçoeiro Matheus) e com isso é capaz de barganhar com Anselmo a liberdade de seus companheiros em troca da moça. Anselmo imediatamente aceita o acordo, jura “cumprir fielmente [sua] palavra” (GUIMARÃES, 1900, p. 107) e até mesmo oferece a Zambi Cassange um crucifixo como prova, ao que este responde: “– E eu também te juro por este colar, que já andou no pescoço de meu pai, que se você nos põe em liberdade e nos deixa em paz Florinda vai com você. Mais ainda falta uma coisa; falta juramento de sangue. [...] **quero uma gota do seu sangue.**” (1900, p. 107, grifo nosso). As respostas do português D. Manoel a Anselmo, que volta a Vila Rica trazendo tão somente Florinda, deixam explícito o que argumentamos acerca do sentido político desses *pactos de sangue* enquanto pactos raciais que põem em risco a ordem étnico-nacional:

– Então, Sr. Anselmo, que é do Cassange?... pois nem ao menos a cabeça dele me traz?...

[...] então tudo que foi buscar e que comprometeu-se a trazer a custa de sua cabeça, só nos trouxe, pelo que vejo, a tal Florinda, que não conhecemos, e com quem nada nos importamos!...

[...] – Então, confessa que armou-me um laço, que **me atraíçoo**?... (GUIMARÃES, 1900, p. 115-117, grifo nosso).

A *traição* que D. Manuel repreende não tem só a ver com o fato de Anselmo não ter trazido os quilombolas, como prometido, mas especialmente porque isso deflagra sua situação ambígua de *mestiço* na sociedade racializada, escravocrata e colonial. Por que trazer uma *escrava* “com quem nada nos importamos” seria uma ação aceitável de alguém que contou com a confiança de um governador de província? Mais claramente, o que D. Manuel deseja de Anselmo é um atestado de fidelidade étnico-racial com relação aos brancos, algo que a atitude do jovem parece contradizer. Nas palavras de D. Manuel, em resposta à notícia do pacto feito por Anselmo com Cassange e ao boato da traição deliberada: “[...] um desgraçado liberto atrever-se a fazer galhofa de um governador [...]” (1900, p. 124). Como se pode ver, a cor e a situação de alforriado do protagonista suscitam constantes desconfianças.

De fato, ao consentir no pacto de sangue com Zambi Cassange, Anselmo trai D. Manuel, mas o que o governador perceberá depois, e o que a narrativa procura acentuar, é que esse pacto não seria de raça e sim de honra. O desfecho feliz da narrativa depende, inclusive, dessa mudança de sentido do pacto, a qual enraizará as atitudes honrosas de Zambi. Até então um empecilho para a união dos protagonistas, pois descrito como despudorado e manipulador, o líder quilombola confirma a relação de fraternidade sugerida pelo pacto e salva Anselmo ao desmentir as acusações contra ele. Trata-se de um desfecho ambivalente, na medida em que Cassange passa de *selvagem* (no sentido puramente animalesco) para *bom-selvagem* (ao gosto romântico), sem que a narrativa dê conta dessa transformação. A cena que envolve o último pacto de sangue, a que nos referimos, ganha então maior importância, pois é depositada nela a carga transformadora de Cassange, o qual abre mão de uma questão individual (e, enfatize-se, *sexual*) – o desejo por Florinda – em nome da liberdade de seus pares quilombolas e, conseqüentemente, se liga ao protagonista através de um compromisso de honra que ele, Zambi, cumprirá.

De todo modo, o código de honra que a narrativa, ao final, associa à situação do pacto de sangue não anula o sentido político e racial sobre o qual se argumentou aqui, pois através dessa ação o objetivo principal de D. Manuel (a captura ou assassinato dos quilombolas) é, a princípio, preterido pela deliberação conjunta de dois homens negros, a qual leva à liberdade de outros sujeitos negros (os quilombolas e Florinda). Com essa perspectiva o que se deseja acentuar é que a orquestração final da narrativa pune homens e mulheres que resistem à ocidentalização e ao branqueamento (são presos e/ou enforcados), ao mesmo tempo em que recompensa com o casamento e a liberdade os protagonistas *embranqueáveis* por suas lealdades ao poder colonial. Conclui-se que o perigo que os quilombolas representam para os brancos não deixa de assombrar o enredo, sendo aliás esse medo estruturante da narrativa, isto é, da composição do cenário, das personagens e do conflito.

#### **4 Medo e raça: considerações finais**

À luz das análises acima, voltemos agora à questão norteadora deste artigo: se o gótico inglês mantém uma relação ambivalente com seu passado – projetando nele não somente os mistérios do mundo sobrenatural que derivam de perspectivas pagãs e em tensão com a perspectiva cientificista da Modernidade, como também os sentimentos de honra e linhagem associados às aristocracias feudais (BOTTING, 2005; KILGOUR, 1997; PUNTER, 1996) –, como pensar a relação com o passado estabelecida por narrativas brasileiras escrita em diálogo com o gótico?

Esse é um ponto crucial para se compreender os sentidos da apropriação do gótico fora da Europa. O drama do pacto de sangue entre negros (africanos e descendentes) e o medo do enegrecimento e da resistência negra na novela de Guimarães (1900) exemplificaram de maneira contundente meu argumento, pois sua narrativa trata não só da ansiedade quanto ao que vem do passado para assombrar o presente (isto é, a história da escravidão); mas principalmente do que se organiza subterraneamente para *prejudicar* o futuro dos limites territoriais e étnicos do país.

Por esse viés, o que pesquisas como a de Clóvis Moura (2014), Luiz Mott (1982) e Marco Morel (2017) nos permitem afirmar é que as diversas insurgências protagonizadas por agentes negros nas Américas tiveram uma enorme penetração no tecido social brasileiro. Mott (1982) demonstra que a Revolução do Haiti teve repercussão imediata no Brasil não só entre

membros da elite, mas também entre sujeitos negros. Conforme corrobora um documento do Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa citado por Mott (1982), há evidência de que logo em 1805 circulavam pelo Rio de Janeiro retratos do imperador negro do Haiti, Jean Jacques Dessalines (coroadado em setembro de 1804). O autor cita também outros documentos em que se afirma que negros “falavam abertamente de suas revoltas, comentando os acontecimentos do Haiti” (MOTT, 1982, p. 58).

A recepção favorável entre negros brasileiros das notícias (e boatos) de vingança dos ex-escravos de São Domingos contra os brancos suscitava, é óbvio, medo na elite do Brasil, que desde o século XVI lidava com diversas formas de resistência de africanos e descendentes, sendo paradigmáticas a experiência dos quilombos de Palmares (Angola Janga) no século XVII (MOURA, 2014) e a consequente imortalização da memória de Zumbi dos Palmares. No entanto, se é verdade que a resistência à escravidão é anterior à Revolução do Haiti, é também verdade que com a manutenção da escravidão no contexto de rupturas com a metrópole, na Independência do Brasil, os escravizados tinham mais motivos para pensarem em sua situação política em termos de um terceiro partido – nem liberal, nem conservador: negro. É nessa perspectiva, do medo do *pacto de sangue africano*, que podemos compreender o que afirma um agente francês em documento enviado a D. João VI entre 1823 e 1824:

Deve-se demonstrar as desgraças a que certamente se expõem as pessoas brancas, principalmente os brasileiros brancos, não se opondo à perseguição e aos massacres que sofrem os portugueses europeus, pois embora havendo aparentemente no Brasil só dois partidos (o liberal e o conservador), existe também um terceiro: **o partido dos negros e das pessoas de cor, que é o mais perigoso pois trata-se do mais forte numericamente falando**. Tal partido vê com prazer e com esperanças criminosas as dissensões existentes entre os brancos, os quais dia a dia têm seu número reduzido. Todos os brasileiros, e sobretudo os brancos, não percebem suficientemente, que é tempo de se fechar a porta aos debates políticos, às discussões constitucionais? Se se continua a falar dos direitos dos homens de igualdade, terminar-se-á por pronunciar a palavra fatal: liberdade, palavra terrível e que tem muito mais força num país de escravos do que em qualquer outra parte. Então, toda a revolução acabará no Brasil com o levante dos escravos, que quebrando suas algemas, incendiarão as cidades, os campos e as plantações, massacrando os brancos, e fazendo deste

magnífico império do Brasil uma deplorável réplica da brilhante colônia de São Domingos. Coisa alguma é exagerada no que acaba de expor. Tudo infelizmente é muito verdadeiro. (apud MOTT, 1982, p. 59, grifo nosso).

Outro aspecto que leva a esse diálogo com a história das revoltas se dá pela menção direta que faz a obra de Guimarães (1900) a uma “sangrenta” revolta de escravos ocorrida no âmbito da Sedição de Carrancas (MG), em 1833. A voz narrativa de *Uma história de quilombolas* conta dos perigos enfrentados por Anselmo quando passava “pelo arraial de Boa-Vista, que depois se tornou célebre por um sangrento combate que ali se deu por ocasião de uma sedição em 1833” (GUIMARÃES, 1900, p. 62).

Conforme Marcos Ferreira de Andrade (2017), essa revolta ficou bastante conhecida na época por conta de sua violência e porque resultou na morte de nove membros da família de Gabriel Francisco Junqueira, deputado-geral pela província de Minas Gerais. O autor, inclusive, conta os detalhes dessa revolta num tópico que tem como título “1830: a década do medo”, e resume algo que nos é relevante:

Os discursos políticos, as correspondências entre as autoridades judiciárias, a documentação camarária e a imprensa periódica estão repletos de passagens que reforçam o **fantasma do “haitianismo” no Brasil e o temor de uma insurreição escrava de grandes proporções** que escapasse ao controle das autoridades e dos agentes de repressão. (ANDRADE, 2017, p. 266, grifo nosso).

Com tais referências às revoltas não se pretende fundamentar uma leitura dos textos literários como representação automática da realidade; mas historicizar o medo racial com o qual os ficcionistas trabalharam em suas obras, ao se apropriar de elementos do gótico, considerando-se o horizonte de expectativa dos leitores da época com relação ao tema (*o negro seria o monstro do branco*), e considerando-se a própria corporeidade dos autores – Maria Firmina dos Reis era negra, filha de uma mulher alforriada, e Bernardo Guimarães era branco –, algo que, nas obras examinadas, parece contribuir para a construção da voz narrativa em termos de identificação racial.

Nesse sentido, é possível afirmar que não era apenas o gótico inglês que sugeria no público leitor local as imagens sombrias de perseguições, assassinatos, monstros e fantasmas. A sociedade brasileira também operava



com esses termos, por exemplo nos jornais, ao enfatizar um discurso de medo que se apreende claramente pela expressão “fantasma do haitianismo” a que Andrade (2017) se refere. Neste texto abordamos esse aspecto, do medo racial, em *Úrsula e Uma história de quilombolas* observando-se algumas escolhas disponíveis para os autores na época, e enfatizando a peculiaridade de suas escolhas narrativas.

Verificamos que apesar de Reis (2004) acionar elementos da literatura nacionalista (MARRA, 2020), sua narrativa vai dialogando progressivamente com o repertório do gótico na medida em que se concentra numa pedagogia da masculinidade e da expiação da culpa escravocrata (em termos cristãos) ao caracterizar o senhor de escravos como uma espécie de monstro todo poderoso, punido não com a lei, mas com a perseguição mental e moral dos *fantasmas* de seu passado. Isso nos permite afirmar que o gótico é incorporado em *Úrsula* na figuração do conflito racial em termos daquilo que não se superou com a Independência – ou seja, o modo de produção colonial-escravocrata acoplado ao patriarcado –, e que, portanto, persiste como um fantasma que assombra o nacional.

Já em *Uma história de quilombolas*, nota-se que o monstro é figurado nas personagens quilombolas, africanas ou afro-brasileiras, as quais são tão mais amedrontadoras quanto mais próximas de subverter a hegemônica ordem racial e territorial através de seus pactos de sangue, isto é, da resistência ao embranquecimento e à unidade nacional.

Como dito anteriormente, essas conclusões, ao invés de demonstrar uma simples peculiaridade do gótico no Brasil, podem nos fazer refletir sobre um aspecto que está no cerne da ascensão do gótico literário: os medos raciais e territoriais suscitados pelo Imperialismo e pelo Colonialismo.

Nesse sentido, no lugar de uma conclusão definitiva, gostaria de finalizar este texto com uma provocação exemplificada por um interessante trecho de *Frankenstein*, quando o doutor Victor Frankenstein, para deixar de ser perseguido pela criatura, concordara em fazer-lhe uma companheira com a condição, sugerida pelo monstro, de que o casal fosse viver nas “vastas selvas sul-americanas” (SHELLEY, 2011, p. 153). O pacto se rompe quando Victor Frankenstein se dá conta de que “mesmo que eles fossem deixar a Europa e viver nas regiões selvagens do Novo Mundo, ainda assim um dos primeiros resultados dessa comunhão pela qual o demônio ansiava seriam filhos, e uma raça de demônios seria propagada sobre a

Terra e poderia fazer da própria existência humana uma condição precária e cheia de terror” (SHELLEY, 2011, p. 174). Esse trecho ilustra alguns dos argumentos discutidos ao longo do texto na medida em que desnuda a perspectiva (eurocêntrica) segundo a qual a localização geográfica do monstro é, por excelência, “além da fronteira” (BELLEI, 2000), o que explica o medo representado pela reprodução física e cultural do monstro, bem como o medo do cruzamento dessas fronteiras.

## Referências

- ALENCAR, José de. *O demônio familiar*. Goiânia: Kelps, 2009.
- ANDRADE, Marcos Ferreira de. A pena de morte e a revolta dos escravos de Carrancas: a origem da “lei nefanda” (10 de junho de 1833). *Revista Tempo, Niterói*, v. 23, n. 2, p. 264-289, maio/ago. 2017.
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Monstros, índios e canibais: ensaios de crítica literária e cultural*. Florianópolis: Insular, 2000.
- BOTTING, Fred. *Gothic: The new critical idiom*. London; New York: Routledge, 2005.
- CONRAD, Joseph. *Heart of darkness*. London: Collector’s Library, 2006
- DUARTE, Eduardo de Assis. Posfácio. Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira (posfácio). In: REIS, Maria Firmina dos Reis. *Úrsula; A escrava*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Úrsula e a desconstrução da razão negra ocidental*. Posfácio. In: REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula: romance; A escrava: conto*. 6 ed. Belo Horizonte: Ed. PUC MINAS, 2017.
- FRANÇA, Júlio (Org.). *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.
- FREUD, Sigmund. O inquietante (1919). In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*, v. 14: História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. Org. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GUIMARÃES, Bernardo. Uma história de quilombolas. In: GUIMARÃES, Bernardo. *Lendas e romances*. Rio de Janeiro: Garnier, 1900.

KILGOUR, Maggie. *The rise of the gothic novel*. London; New York: Routledge, 1997.

MARRA, Laísa. *A narrativa de Maria Firmina dos Reis: nação e colonialidade*. 2020. 191f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

MENON, Maurício Cesar. *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932*. 2007. 257f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

MOERS, Ellen. *Female Gothic*. In: MOERS, Ellen. *Literary women*. London: Women's Press, 1986.

MOREL, Marco. *A Revolução do Haiti e o Brasil escravista: o que não deve ser dito*. Jundiá: Paco Editorial, 2017.

MOTT, Luiz. A revolução dos negros do Haiti e o Brasil. *História: questões e debates, Curitiba*, v. 3, n. 4, p. 55-63, jun. 1982.

MOURA, Clóvis. *Rebeliões da senzala: quilombos, insurreições, guerrilhas*. São Paulo: Anita Garibaldi; Fundação Maurício Grabois, 2014.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Maria Firmina dos Reis. In: MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras Brasileiras do Século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999. v. 1.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Sob o signo do gótico: o romance feminino no Brasil, século XIX. *Revista Veredas*, Santiago de Compostela, v. 10, p. 295-308, dez. 2008

PUNTER, David. *The literature of terror: the gothic tradition*. 2. ed. London: Routledge, 1996. v. 1.

SANTOS, Ana Paula Araujo dos; FRANÇA, Júlio. O páter-famílias como vilão gótico em *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis. *Revista Soletas*, Rio de Janeiro, Dossiê n. 34, p. 87-100, 2. sem. 2017.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu moderno*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula; A escrava*. Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e a questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Romance gótico: persistência do romanesco. In: VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo, Boitempo, 2002.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.



## Luís Gama e a “pretidão de amor”: erotismo e “pervivência”<sup>1</sup> camoniana

### *Luís Gama and the “Pretitude of Love”: Eroticism and Camonian Survival*

Vagner Camilo

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo/Brasil

vcamilo@usp.br

<http://orcid.org/0000-0003-2528-5850>

**Resumo:** O ensaio examina um poema erótico-amoroso de Luís Gama não incluído no único livro que ele chegou a publicar em vida. A análise se ocupa do intertexto camoniano, buscando demonstrar como Gama subverte de forma ainda mais radical a convenção petrarquista em comparação com as “Endechas a Bárbara escrava”, do renomado poeta português, com as quais dialoga de perto.

**Palavras-chave:** Luís Gama; Luís de Camões; endechas; Pretidão de amor; antipetrarquismo; *effictio*.

**Abstract:** This essay examines an erotic love poem by Luís Gama, not included in the only book published in his lifetime. The analysis focuses on the Camonian intertext to show how Luís Gama subverts even more radically the Petrarchist convention in comparison with the “Endechas the captive Bárbara,” of the renowned Portuguese poet, with which he dialogues closely.

**Keywords:** Luís Gama; Luís de Camões; endechas; Pretitude of love; Antipetrarchism; *effictio*

A presente abordagem detém-se em um momento excepcional da recepção poética do legado camoniano no Brasil. Trata-se, talvez, de caso único de “desleitura” (BLOOM, 2003, p.23) das “Endechas a Bárbara escrava” por Luís Gama (1830-1862).

---

<sup>1</sup> O conceito benjaminiano de “pervivência” (*Fortleben*), como transformação e renovação do legado, é tomado à tradução proposta por Haroldo de Campos (1989. p. 59).

A reabilitação, em décadas mais recentes, da obra deste que foi elevado à posição de “primeiro poeta afro-brasileiro” (FERREIRA, 2011, p. 37), tem dado destaque a seus discursos abolicionistas, ao lado da poesia empenhada na denúncia do horror da condição escrava e da sátira mordente dos vícios ou corrupção dos costumes, das agruras sociais e dos preconceitos raciais que marcavam o país. Permaneceu um pouco à sombra o poema mais abertamente erótico-amoroso aqui considerado: “Meus amores”, que traz por epígrafe uma conhecida estrofe do referido poema camoniano.

Antes de examinar o diálogo intertextual promovido por Gama, é preciso contextualizar o poema, publicado em 1865, no jornal paulistano *Diabo Coxo*. Os versos vêm assinados por Getulino, dado fundamental na caracterização da voz poética. Como não integrou o único volume de poesias de Gama, as *Primeiras trovas burlescas de Getulino* ([GAMA], 1861), importa constar esse registro “autoral”, para conferir identidade étnica à voz enunciativa. O leitor mais inteirado da produção literária da época podia até conhecer o nome que assinava os versos, pelo livro publicado anos antes ou por outros pronunciamentos de seu autor, e reconhecer, assim, tratar-se de um negro celebrando a beleza sem par de sua “formosa crioula”, diferença fundamental em relação ao eu lírico das “Endechas” camonianas. Portanto, não seria preciso depender só da biografia para a caracterização da voz enunciativa: pela *persona* poética de Getulino (derivado de Getúlia, antiga região da África do Norte, a noroeste da Líbia), a identidade étnica ganha estatuto literário, valendo por si e articulando-se com demais elementos recorrentes na obra. Não há dúvida de que essa identidade se afina com a do poeta, mas é como construção poética que ela precisa ser considerada para lhe garantir autossuficiência literária. Pode-se até falar em “referência desdobrada” (COMBE, 2010, p. 113-128), inscrita na convergência entre o ficcional e o biográfico, porém o peso deve recair mais sobre o primeiro.

Passando a “Meus amores”, é curioso indagar sobre alguma vinculação do poema ao veículo em que circulou originalmente. O periódico, cujo título coincidia com o de vários jornais satíricos oitocentistas pelo mundo afora (CAGNIN, 1994, p. 29), era redigido por Luís Gama e Nabuco de Araújo, além de ilustrado por Ângelo Agostini. Marco inaugural da imprensa ilustrada paulistana, o *Diabo Coxo* (1864-1865) valia-se da caricatura como “arma educativa” mais inclusiva, porque acessível a iletrados, que também podiam se inteirar, desse modo, das mazelas político-

sociais do tempo, mesmo que circunscritas à realidade local. O riso tinha por alvo primordial, é certo, a persistência anacrônica do sistema monárquico e escravista (CZYZEWSKI; PERIOTTO, 2015, p. 32-41).

Tendo em vista o tom dominante da sátira e da crítica sociopolíticas, com o respaldo das ilustrações caricaturais, o poema parece destoar do contexto jornalístico em que surgiu. Todavia, deve-se considerar certo hibridismo de registros em “Meus amores”, que talvez responda, em dada medida, por essa veiculação. Isso sem deixar de reconhecer, também, que o deslocamento não chega a ser total, haja vista a elevação dignificante da mulher negra e a celebração de sua beleza ímpar nos versos coadunarem-se, em algum nível, com a ideologia liberal, claramente antiescravista do jornal. O desajuste mais relevante a se considerar, contudo, vai além do tom e do perfil do jornal, e tem em mira as expectativas do leitor de poesia da época. É isso que permite dimensionar a relevância do poema.

Para proceder à análise da releitura de Gama, é necessário resgatar as interpretações mais balizadas sobre a circulação do tema e sobre os principais aspectos formais das “Endechas” camonianas, que constituem a matriz desse diálogo rico. Cabe lembrar, nesse sentido, o extenso inventário organizado por Xavier da Cunha sobre o poema camoniano que, em termos de “reminiscência rítmica e aproximação de sentimental galanteio”, evoca uma serranilha à “vaqueira da Finojosa”, do Marquês de Santillana (também intuída por Carolina Michaëlis de Vasconcellos); seguida pelas “Endechas a uma regateira”, dedicadas à peixeira Isabel, de D. Thomaz de Noronha (recolhidas na *Fênix renascida*); e outras peças populares que integram recolhidas do romanceiro castelhano, como a de Georges-Bernard Depping. É claro que, para além da sugestão rítmica, tais poemas têm em comum o estatuto humilde das mulheres poetizadas.

No que concerne às “reminiscências na ideia”, o organizador português evoca, a propósito das “Endechas”, um vilancete de D. João de Meneses, “enamorado de sua escrava”, compilado no *Cancioneiro geral*, de Garcia de Rezende, cujos primeiros versos são suficientemente reveladores: “Cativo sam de catyva/ servo d’uma servidor/ senhora de seu senhor...” (MENESES apud CUNHA, 1893, p. 29-30). Ainda na tradição literária portuguesa, aproxima a Bárbara camoniana da “moça pretesinha,/

muito galante Mourinha”, de Gil Vicente, lembrando o que já notara a esse respeito Teófilo Braga<sup>2</sup>.

Pensando em uma tradição mais ampla, Xavier da Cunha lembra da Sulamita do *Cântico dos cânticos* (“*nigra sum sed formosa*”) e, sem mais contraprovas, contesta a hipótese de Feliciano de Castilho a propósito de uma suposta imitação camonianiana da elegia ovidiana dedicada à escrava Cypasse, aia de Corina, embora admita que a formosura de Bárbara faça lembrar a “trigueirinha” do desterrado do Ponto. Também considera as conexões das “Endechas” com o conjunto da obra camonianiana, remetendo a uma suposta afinidade com a ode X e o soneto “Em prisões baixas fui por um tempo atado...”, primeiramente identificada por Faria e Sousa, que vê nestes dois poemas registros (discutíveis) da paixão de seu mestre pela mesma escrava negra.

O inventário traz ainda especulações sobre o perfil étnico de Bárbara: indiana, negra, “positivamente ‘morena’” ou “mulata”, como queria Teixeira Bastos (apud CUNHA, 1893, p. 195, 209), entre outros qualificativos raciais bastante controversos. Houve mesmo quem arriscasse precisar a origem africana de Bárbara, dizendo tratar-se de uma etíope, como queria Neves e Mello. Desde o Visconde de Juromenha (apud CUNHA, 1893, p. 240), entendeu-se, ademais, que se “deveria por nome próprio chamar-se ‘Luísa’ a cativa designada por ‘Bárbara’ na rubrica epigráfica das Endechas”. O Visconde Strangford (apud CUNHA, 1893, p. 41), tradutor de Camões para o inglês, “diz positivamente ser uma preta (*‘a negro girl’*)”, atribuindo-lhe o nome de Joana, sabe-se lá por que razão, enquanto Guilherme Storck leva adiante o nome de Luíza Bárbara e, apesar de intitular sua tradução para o alemão como “Bárbara, a escrava indiana”, refere-se a ela, em mais de uma ocasião, como “Mulattin”, acentuando “inclusivamente, além da tez pardusca, a intrincada maranha dos cabelos encarapinhados”. Por outro lado, Storck (apud CUNHA, 1893, p. 216-219) se insurgiu “contra a leviana fantasia dos pseudocríticos, bordadores de lenda, que transportam para Lisboa a escrava dos amores na Índia, convertendo-a numa vendedeira a

---

<sup>2</sup> “A grande quantidade de pretas escravas que faziam de criadas em todas as casas do reino, além da desenvoltura notada por Clenardo, também dava causa a uma grande perversão nos costumes e decadência da raça. Antes de Camões celebrar uns amores com a *Bárbora escrava*, já conta Gil Vicente na farsa do *Juiz da beira* estes amores de um escudeiro [...]” (BRAGA, 1870 apud CUNHA, 1893, p. 33).



socorrer com dinheiro e alimentos o faminto e desconsolado Poeta”. Trata-se da confusão, igualmente recorrente, entre a Bárbara “dos amores” e a “das dádivas” – a homônima vendedora de mexilhões em Lisboa de quem o poeta, na mais extrema miséria, passou a depender para conseguir alimento e algum trocado.

Também Camilo Castello-Branco (1880 apud CUNHA, 1893, p. 209-211) “afirma-nos terminantemente que a Bárbara escrava era ‘uma preta’”, em seu *Cancioneiro alegre*, embora, logo depois, em prefácio a uma edição do *Camões* de Garrett, “pronuncia-se por uma bailadeira indiana, que decerto não era ‘uma preta’ d’África”, ao passo que Chateaubriand (apud CUNHA, 1893, p. 173-175), em *Mémoires d’outre-tombe*, fala de “escrava da Barbaria”, uma “beldade fusca, semelhante na cor à do apaixonado amante de Desdemona – uma verdadeira filha dessa raça de sangue ardente que ainda hoje ao norte d’África predomina”.

Causa estranhamento, a dada altura de seu inventário, que tão profundo admirador das “Endechas” venha considerar como *injuriosa* a hipótese de intérpretes que, a exemplo de Faria e Sousa, imaginam, de fato, o “Poeta d’*Os Lusíadas* [...] derretido em ternuras ante uma preta d’África” ... (CUNHA, 1893, p. 171). Entretanto, poucos capítulos adiante, após observar que alguns estudiosos associam Bárbara a uma indiana, trata de reconhecer:

E apaixonou-se então Camões por uma formosura de cor bronzeada? por uma luminosa filha do sol? por uma legítima descendente de Krishna, que, em toda a suave languidez dos trópicos, aliasse com a languidez a ardência da paixão, misteriosamente condensada num misto indefinível de voluptuosidade?

Apaixanou-se.

E o que se prova... O que se prova é que... *variatio delectat*.

Tudo efetivamente é variável e mudável: só não há mudança nem variação na eterna lei das antíteses. (CUNHA, 1893, p. 237)

Assim como na natureza alternam-se luz e sombra, dia e noite, entre outros “antagonismos simpáticos”, também o poeta português, “adorador convicto das loiras”, veio a queimar, “uma vez, em honra das belezas trigueiras, o incenso da sua mais fervorosa adoração”, mas “sem abjurar o culto idólatra das loiras” (CUNHA, 1893, p. 238), pertencente que é “ao privilegiado grupo dos que fanaticamente professam a mimosa religião

dos cabelos [...] auri-fulgentes” (CUNHA, 1893, p. 69). Mais à frente, em seu inventário, insiste nessa variação, relativizando-a por deferência às “beldades morenas”:

Perdoem-me agora as beldades morenas, – se no que tenho dito, em prol das loiras, cuidarem ver um agravo.

Não as agravei; não pensei nunca em agravá-las. Antes o que fiz... foi mostrar como até na “pretidão de amor” pode inebriante sorrir a mais apetitosa formosura.

São inclusivamente indispensáveis estes contrastes frisantíssimos do loiro e do trigueiro, para que trigueiras e loiras possam, com o devido relevo, pôr na evidência aprimorados dotes de encanto e beleza. (CUNHA, 1893, p. 251)

Importa registrar, ainda, a suposição de Xavier da Cunha de as “Endechas” não terem sido objeto de paródias, imitações ou paráfrases, apesar de ele reproduzir duas inéditas: a de “Bárbara rapada a Bárbara escrava”, atribuída a José Bénoliel, e “Endechas a uma inglesa livre. Paráfrase em contraposição das Endechas de Luís de Camões à Escrava Bárbara”, de um anônimo, mas com a transcrição feita por Arão Cohen. Se é verdade que não houve paródias, com certeza não faltaram emulações dos célebres versos e um exemplo magistral disso está em Luís Gama.

A respeito desse inventário de Xavier da Cunha, vale lembrar um ensaio de Augusto Meyer, que, juntamente com outro estudo de Sérgio Buarque, são um marco importante da recepção crítica das “Endechas” no Brasil. O crítico gaúcho endossa muitas das referências arroladas pelo inventariante em seu “museu lírico, forrado de erudição literária e bibliográfica”, e registra outras ocorrências poéticas de celebração da mulher negra que, sem pensar em termos de influência sobre Camões, ofereceria “verdadeira concordância paralela do tema, apesar das divergências formais” (MEYER, 1986, p. 277-278). É o caso de um epitalâmio de Marot, emulando o *Cântico dos cânticos*, e mais ainda, o de Tristan l’Hermite, “marinista exaltado” cujo soneto “La belle esclave more” recolhe os mais paradoxais epítetos e apóstrofes para um louvor da beldade negra ((“Belo Monstro da Natureza, é verdade, teu rosto / É negro ao extremo, mas perfeitamente

lindo...”<sup>3</sup>), em que o eu lírico também se converte, por fim, em escravo de sua senhora:

Nessas negras mãos ponho minha liberdade;  
 Nunca vencido por outra Beleza, agora  
 Uma Maior me abrasa, uma Escrava me doma<sup>4</sup>  
 (MAROT *apud* MEYER, 1986, p. 278)

Meyer (1986) lembra a contribuição de Sérgio Buarque para o exame da polarização convencional entre a beleza loira e a morena – tema, aliás, desdobrado em trabalhos posteriores, inclusive polemizando com a hipótese de Gilberto Freyre (*Casa-grande & senzala*) sobre a predileção luso-brasileira pelas morenas (HOLANDA, 1991, p. 177-226). Já o crítico gaúcho nenhuma referência traz à tradição literária, erudita ou popular, brasileira, certamente desconhecendo por completo o poema de Luís Gama. Só constata, de modo mais amplo, que “A ‘pretidão de amor’ não é só assunto para professores de literatura, é um capítulo importante da estesia moderna, à margem de quaisquer considerações etnográficas ou históricas” (MEYER, 1986, p. 277).

Assim como Xavier da Cunha, Meyer evoca o ciclo de sonetos shakespearianos dedicados à *dark-lady* em contraponto às trovas camonianas. Ambos os críticos elegem o soneto “In the old age black was not counted fair...”, recordando a incompatibilidade entre os atributos da mulher morena e o ideal de beleza feminino mais celebrado pela tradição, dado o duplo sentido do adjetivo inglês *fair* (“bela” e “loira”). Sérgio Buarque de Holanda (1979, p. 92-93) também se pronunciou a respeito dessa aproximação com o bardo inglês, mas advertindo que o *black* dos versos shakespearianos teria a ver não com a cor da tez, mas dos cabelos femininos.

Rita Marnoto (1997) levou adiante essa aproximação, embora elegendo outro soneto shakespeariano do mesmo ciclo (“My mistress’ eyes are nothing like the sun”), com o intuito de explorar a contravenção

<sup>3</sup> “Beau Monstre de Nature, il est vray, ton visage/ Est noir au dernier point, mais beau parfaitement...”

<sup>4</sup> “Entre ces noires mains je mets ma liberté;  
 Moy qui fus invincible à toute autre Beauté  
 Une More m’embrase, une Esclave me dompte.”

shakespeariana das convenções líricas instituídas pelos poetas do *dolce stil nuovo* e por Petrarca:

Não deixe de se notar que, nessa época, o louvor de uma morena constituía um desvio não só em relação à norma literária que prescrevia a cor clara dos cabelos e da pele da mulher a enaltecer, como também em relação a um código de comportamento social. A negação do qualificativo *fair* acarreta implicações quer de ordem física – ela não é loura, nem elegante –, quer de ordem moral – ela não é séria nem honesta.

Os seus olhos não são como o sol, a cor vermelha do coral é mais viva do que a dos seus lábios, os seus cabelos são trançados, porém negros, e nas suas faces não há rosas. Mas Shakespeare retoma outras imagens celebrizadas pela poesia petrarquista para as explorar em sentido *dérisoire*: existem odores mais agradáveis do que o da sua amada [...], a música é mais suave do que a sua voz [...], e, sendo uma mulher, o seu andar não é de forma alguma o de uma deusa [...]. Deste modo, o poeta inglês como que alveja o princípio de *imitatio* no seu cerne: o padrão literário instituído não se coaduna com a figura daquela a quem dedica o seu amor. (MARNOTO, 1997, p. 93-95)

A ensaísta examina em detalhe outras passagens do soneto shakespeariano que parodia preceitos da codificação petrarquista, inclusive recorrendo a comparações irreverentes, a exemplo da “que constata que a alvura da neve é inconciliável com a coloração anatômica” da parte erógena do corpo da amada, para concluir que a formosura desta se deve não ao que ela “tem de *fair*, mas de *rare* (magnífica, no sentido de fora do comum)” (MARNOTO, 1997, p. 95).

A derrogação shakespeariana dessa codificação é relevante para o cotejo tanto com as “Endechas”, quanto com a emulação destas promovida por Luís Gama, já que ambas também se constroem, cada qual a seu modo, à custa da subversão de tais convenções. Para examiná-la, primeiramente no caso de Camões, é preciso reproduzir suas trovas na íntegra:

**A uma cativa com quem andava de amores na Índia, chamada Bárbara**

Aquela cativa  
que me tem cativo,  
porque nela vivo  
já não quer que viva,

eu nunca vi rosa  
em suaves molhos,  
que pera meus olhos  
fosse mais formosa.

Nem no campo flores,  
nem no céu estrelas,  
me parecem belas,  
como os meus amores,  
rosto singular,  
olhos sossegados,  
pretos e cansados  
mas não de matar.

Uma graça viva,  
que neles lhe mora,  
para ser senhora  
de quem é cativa,  
pretos os cabelos,  
onde o povo vão  
perde opinião  
que os louros são belos.

Pretidão de Amor,  
tão doce a figura,  
que a neve lhe jura  
que trocara a cor.  
Leda mansidão  
que o siso acompanha,  
bem parece estranha,  
mas bárbara não.

Presença serena  
que a tormenta amansa  
nela enfim descansa  
toda a minha pena.  
Esta é a cativa  
que me tem cativo  
e pois nela vivo,  
é força que viva.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Reprodução do poema com base em Xavier da Cunha (1893, p. 4-6), respeitando a pontuação, mas atualizando a grafia e invertendo a ordem dos dois versos no início da 2ª estrofe, cuja transposição na edição *princeps* das *Rhythmas*, de acordo com o estudioso, teria ocorrido por engano, como evidencia o esquema rímico do conjunto.

Marnoto reconhece no poema uma tendência frequente na descrição camoniana das amadas, que é a imprecisão do retrato físico de Bárbara, dado o privilégio conferido aos “componentes morais e espirituais de sua personalidade”, evidenciados pela serenidade, a doçura e a mansidão que a tornam semelhante ao perfil da mulher superior, dotada de extraordinária leveza, exaltado por Petrarca. Entretanto, à exceção da pretidão dos olhos, demais encantos físicos de Bárbara assinalam a incomensurável distância que separa a Cativa do retrato de Mulher – branca, loura, de faces rosadas – introduzido na literatura pela poesia petrarquiana. Nisso residiria o atrevimento de Camões, ao romper com o modelo consagrado quando erige seu canto de exaltação a uma mulher de pele e cabelos escuros, por quem se sentia atraído, equiparando-a à figura feminina inacessível e endeusada, presente na tradição lírica desde a poesia medieval. A estudiosa do petrarquismo cuida de precisar as especificidades dos diferentes modelos de amor e mulher da lírica medieval, do *dolce stil novo* e do poeta de Arezzo, embora um seja tributário de outro em dada medida:

A poesia do *stil novo* tem por grande tema o sentimento amoroso. É modulada com uma doçura inaudita, que decorre de um apurado gosto formalizante e de uma rigorosa operação de depuração lexical. Daí que Dante a designe como *dolce*. No plano semântico, é reservado um lugar central à mulher, que é descrita como um ser espiritualizado. O tópos da mulher-anjo é um *topos* stilnovista e não petrarquista, note-se bem. O louvor da figura feminina tem na sua base um processo de desmaterialização que passa pela abolição de qualquer laivo de sensualidade. Neste sentido, os poetas do *dolce stil novo* distinguem-se nitidamente dos provençais, que, não raro, associam o sentimento amoroso ao desejo.

A *donna angelicata* é uma intermediária entre Deus e o homem, qual representante da Divindade à face da terra, que lhe concede o *saluto* – o que quer dizer, em italiano, a saudação e a salvação. Ao saudá-lo, concede-lhe a saúde espiritual. Graças ao *saluto*, o amante é guiado através de um itinerário perfectivo que o conduz até Deus. Dante chama à mulher que ama *Beatrice*, Beatriz, isto é, aquela que partilha da beatitude divina, e que a pode dar a quem a souber amar. Sendo a mulher-anjo um ser espiritualizado, a descrição da sua beleza corpórea não merece primordial relevo. O seu fascínio fica condensado na luz que dimana do olhar, na suavidade do sorriso, no encanto dos cabelos louros, na brandura do gesto. [...] O seu olhar penetra no coração do amante, proporcionando-lhe sensações de inefável doçura, que, como tal, não podem ser linguisticamente expressas, mas apenas vivenciadas. (MARNOTO, 1997, p. 85-86)

Já no caso do *Canzoniere* de Petrarca, haveria uma espécie de *contaminatio* desses “dois grandes filões” da lírica ocidental anteriores a ele, resultando na visão de uma mulher que

[...] é uma presença física marcante, à maneira dos trovadores, e, simultaneamente, é um ser angelicado, à maneira dos stilnovistas. Esta dualidade introduz fracturas insanáveis no seio do seu universo lírico. Se Petrarca ama Laura enquanto essência angelicada, sente-se insatisfeito, ao ver-se entregue a um ser suprassensível mais forte do que ele. Se ama o seu corpo, a consciência pecaminosa atormenta-o. O conflito entre estes dois estados de espírito contraditórios costuma-se designar como *dissídio* – querer e não querer, amar e não amar, sentir frio e sentir calor. O dissídio é o fulcro das típicas figuras de retórica petrarquistas, baseadas em jogos antitéticos. [...] O lamento que o poeta ouve é doce e amargo; a mulher que tem diante dos seus olhos parece-lhe ser, da mesma feita, um ser mortal e uma essência divina – são estes os polos do dissídio. (MARNOTO, 1997, p. 86-87)

Com essa definição, a ensaísta nega certa versão equívoca bastante difundida da Laura petrarquiana como mulher-anjo, espiritual e desmaterializada, do *dolce stil novo*, na medida em que ela é ao mesmo tempo espírito e corpo, “essência angelicada e presença marcante, intensa” (MARNOTO, 1997, p. 87).

Marnoto relata que a vulgarização dos preceitos do poeta de Arezzo difundiu-se por meio do *Petrarchino*, “espécie de *uade mecum* onde os amantes encontravam o correlato literário de todos os seus estados de alma e de todos os seus anseios, numa linguagem dotada de uma elegância e de uma capacidade expressiva verdadeiramente excepcionais” (MARNOTO, 1997, p. 88). No século XVI, os *Rerum uulgarium fragmenta* tornaram-se um autêntico best-seller e Pietro Bembo, em um soneto como “Crin d’oro crespo e d’ambra tersa e pura”, contribuiu decisivamente para a hipercodificação do retrato feminino, sendo imitado por inúmeros petrarquistas.

Todavia, Bembo operou por seleção, dando destaque aos dotes que considerava mais perfeitos, descritos em conformidade com o tropo da *effictio*, louvando sobretudo os atributos espirituais da mulher, de modo que o *dissídio* petrarquiano perde sua razão de ser. Tal tropo, conforme prescrevem os tratados de retórica medievais, hierarquiza a poetização dos predicados femininos descritos em um movimento descensional (relevante para a análise do poema de Gama). “Em cima, está o mais perfeito, também

porque mais próximo de Deus e da luz divina, os cabelos, que são louros – *òr fino* –, depois o vulto ou a testa, e assim sucessivamente, em rigorosa conformidade com a norma da *effictio*” (MARNOTO, 1997, p. 87-88).

Na poesia portuguesa seiscentista, Camões foi um dos imitadores do soneto bembesco em “Ondados fios d’ouro reluzente” (representativo de seu lado renascentista), embora o poeta português raramente obedeça de forma estrita à norma da *effictio*, ao introduzir, por exemplo, uma nota de naturalidade e galhardia no gesto da amada recolhendo os cabelos com a mão.

Porém, a insubmissão ao modelo petrarquiano e a bembesco vai se dar de forma mais radical na obra do poeta português em outros aspectos, motivada por circunstâncias muito particulares que têm a ver com a história portuguesa. Enfim, justifica a ensaísta que, à época de Camões, os ditos bárbaros do norte diferenciavam-se dos do sul pela pele clara e cabelos louros dos primeiros. Antes das Descobertas, as etnias de pele mais escura conhecidas pelos europeus eram as desses bárbaros do sul, que habitavam a parte meridional e oriental da bacia do Mediterrâneo. Com as viagens marítimas, o português teria sido o primeiro povo europeu a travar contato direto com outros tipos étnicos. A partir desse contato, ocorreria a difusão, em solo europeu, de um padrão de beleza totalmente diverso. À luz desse contexto, sempre segundo Marnoto, é que se deveria interpretar as trovas à Bárbara escrava, cuja graça suprema, que possibilitou um tratamento lírico dignificante da mulher negra, nada fica a dever à de Laura, encarnação do protótipo idealizado pelos bárbaros do norte (MARNOTO, 1997, p. 98-99).

Outros aspectos decisivos para a compreensão das “Endechas” são explorados pela estudiosa de Petrarca e Camões, mas o exposto até aqui é suficiente para a comparação proposta por este ensaio. A fim de que possa, finalmente, dar início a ela, seguem, abaixo, os versos de Luís Gama:

Meus amores

*Pretidão de amor,  
Tão leda figura  
Que a neve lhe jura,  
Que mudara a cor.  
Camões – “Endechas”*

Meus amores são lindos, cor da noite  
Recamada de estrelas rutilantes;  
Tão formosa crioula, ou Tétis negra,  
Tem por olhos dois astros cintilantes.



Em rubentes granadas embutidas  
Tem por dentes as pérolas mimosas,  
Gotas de orvalho que o inverno gela  
Nas breves pétalas de carmínea rosa.

Os braços torneados que alucinam,  
Quando os move perluxa com langor.  
A boca é roxo lírio abrindo a medo,  
Dos lábios se distila o grato olor.

O colo de veludo Vênus bela  
Trocara pelo seu, de inveja morta;  
Da cintura nos quebros há luxúria  
Que a filha de Cíneras não suporta.

A cabeça envolvida em núbia trunfa,  
Os seios são dois globos a saltar;  
A voz traduz lascívia que arrebatava,  
– É coisa de sentir, não de contar.

Quando a brisa veloz, por entre anáguas  
Españeja as cambraias escondidas,  
Deixando ver aos olhos cobiçosos  
As lisas pernas de ébano luzidas.

Santo embora, o mortal que a encontra pára,  
Da cabeça lhe foge o bento siso;  
Nervosa comoção as bragas rompe-lhe,  
E fica como Adão no Paraíso.

Meus amores são lindos, cor de noite,  
Recamada de estrelas rutilantes;  
Tão formosa crioula, ou Tétis negra,  
Tem por olhos dois astros cintilantes.

Ao ver no chão tocar seus dois pés mimosos,  
Calçando de cetim alvas chinelas,  
Quisera ser a terra em que ela pisa,  
Torná-las em colher, comer com elas.

São minguados os séculos para amá-la,  
De gigante a estrutura não bastara,  
De Marte o coração, alma de Jove,  
Que um seu lascivo olhar tudo prostrara.

Se a sorte caprichosa em vento, ao menos,  
Me quisesse tornar, depois de morto;  
Em bojuda fragata o corpo dela,  
As saias em velame, a tumba em porto,

Como os Euros, zunindo dentre os mastros,  
Eu quisera açoitar-lhe o pavilhão;  
O velacho bolsar, bramir na proa,  
Pela popa rojar, feito em tufão.

. . . . .

Dar cultos à beleza, amor aos peitos,  
Sem vida que transponha a eternidade,  
Bem que mostra que a sandice estava em voga  
Quando Uranus gerou a humanidade.

Mas já que o fato iníquo não consente,  
Que o amor, além da campa, faça vaza,  
Ornemos de Cupido as santas aras,  
Tu feita em fogareiro, eu feito em brasa<sup>6</sup>.

Essa loa faz *pendant* com outra, recolhida na edição de 1861 das *Primeiras trovas burlescas*. Trata-se de “A cativa”, uma ode menos “voluptuosa”, segundo Ferreira (2011), mas igualmente concebida em diálogo explícito com as “Endechas” camonianas, também evocadas em epígrafe, como se fosse quase o esquema de um mote glosado pelos versos de Gama. Segue também a reprodução do poema apenas como termo de comparação para o primeiro:

A cativa

*Uma graça viva  
Nos olhos lhe mora,  
Para ser senhora  
De quem é cativa.  
(Camões)*

Como era linda, meu Deus!  
Não tinha da neve a cor,  
Mas no moreno semblante

---

<sup>6</sup> Poema reproduzido tal como consta da recolha organizada por Lúcia Ferreira (2011, p. 80-82).

Brilhavam raios de amor.

Ledo o rosto, o mais formoso,  
De trigueira coralina,  
De Anjo a boca, os lábios breves  
Cor de pálida cravina.

Em carmim rubro engastados  
Tinha os dentes cristalinos;  
Doce a voz, qual nunca ouviram,  
Dúlios<sup>7</sup> bardos matutinos.

Seus ingênuos pensamentos  
São de amor juras constantes;  
Entre a nuvem das pestanas  
Tinha dous astros brilhantes.

As madeixas crespas, negras  
Sobre o seio lhe pendiam,  
Onde os castos pomos de ouro  
Amorosos se escondiam.

Tinha o colo acetinado  
– Era o corpo uma pintura –  
E no peito palpitante  
Um sacrário de ternura.

Límpida alma – flor singela  
Pelas brisas embalada,  
Ao dormir d’alvas estrelas,  
As nascer da madrugada.

Quis beijar-lhe as mãos divinas,  
Afastou-m’as não consente;  
A seus pés de rojo pus-me,  
– Tanto pode o amor ardente!

---

<sup>7</sup> Adjetivo registrado dessa forma pelo *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*, da Academia Brasileira de Letras, mas ausente em outros dicionários, nos quais consta a forma substantivada “dulia”, como culto que se rende aos anjos e santos (cf. SILVA; BLUTEAU, 1789, p. 643).

Não te afastes, lhe suplico,  
És do meu peito rainha;  
Não te afastes, neste peito  
Tens um trono, mulatinha!...

Vi-lhe as pálpebras tremerem,  
Como treme a flor louçã,  
Embalando as néveas gotas  
Dos orvalhos da manhã.

Qual na rama enlanguescida  
Pudibunda sensitiva,  
Suspirando ela murmura;  
Ai, senhor, eu sou cativa!...

Deu-me as costas, foi-se embora  
Qual da tarde ao arrebol  
Foge a sombra de uma nuvem  
Ao cair da luz do sol.  
(GAMA, 1861, p. 163-165)

Ferreira (2011) nota que ambos os poemas conferem “à mulher negra um status poético inédito, que talvez tenha passado despercebido na época”, ao passo que Cilaine Alves Cunha (2001), especificamente no caso de “Meus Amores...”, ressalta que “a figura feminina [...] [se afasta] da idealidade etérea, materializando-se na sensualidade da mulher negra”. Lembra, muito a calhar, o contraste instituído com outro poema do livro de 1861, que atesta a pertinência do confronto de “Meus amores” com a codificação petrarquista, promovido a seguir. Trata-se, como já evidencia o nome/título, do poema “Laura”, lido pela crítica

como emblema de uma suposta atração do poeta negro pela mulher branca, sem atentar ao fato de que os encantos da virgem alvíssima nele representada desembocam, depois de uma longa descrição que sacraliza o tipo, numa inesperada e irônica objetivação da amada, transformada em modelo artístico marmóreo, frio e carente de sentimentos. (CUNHA, 2001, v. 2, p. 1815-1816)

Pode-se, a esse respeito, lembrar ainda outro poema das *Primeiras trovas burlescas* em que Getulino imagina uma “formosa virgem de nevado colo,/ de garços olhos, de cabelos louros”, que lhe imprime nos “lábios

negros” um “gostoso beijo de volúpia ardente” (GAMA, 1861, p. 16-19). Ao fim e ao cabo dos versos, descobre-se que essa “Ericina bela” era, na verdade, uma “gelada estátua de grosseiro mármore” do Jardim Botânico de São Paulo, que o eu lírico pateticamente trazia cerrada entre seus braços, ao despertar do devaneio amoroso. Detalhe importante em “Junto à estátua”, poema em que abundam referências à condição “escrava” do eu, é a epígrafe também emprestada a Camões, desta vez a um dos sonetos (“Já a saudosa aurora destoucava...”), que ajuda a configurar a hora matutina e o cenário bucólico do cômico enleio amoroso.

Parece evidente, assim, pelos quatro poemas referidos, a intenção deliberada de Luís Gama de meter à bulha a convenção petrarquista, ao mesmo tempo que inaugura, na poesia brasileira, o louvor da mulher negra, equiparada, em alguns de seus predicados, seja à dama provençal, seja à *donna angelicata* do *dolce stil nuovo*, ou ainda à Laura do poeta de Arezzo, ao lado de outros atributos inconciliáveis com tal tradição lírica europeia.

A posição inaugural de “Meus amores” (e mesmo de “A cativa”) no tratamento sério, laudatório e dignificante (a despeito da ousadia erótica) da “Tétis negra” por Getulino torna-se evidente quando se recorda que, na tradição poética local, persistia, até então, a imagem rebaixada da mulher negra, sexualizada no sentido da bestialidade, legada pela literatura colonial, notadamente pela sátira atribuída a Gregório de Matos (que, curiosamente, também fornece algumas epígrafes das *Primeiras trovas burlescas*).

Como nota Hansen (1989, p. 327), na sátira barroca seiscentista, é frequente o “procedimento de fusão das características de ‘puta’, ‘mulata’ (ou ‘negra’), e ‘animal’, perpassada de valores afetivos e mercantis. A ‘bestialidade’ metaforiza a relação desigual em que a ‘mulata’ é desejada segundo o estilo baixo: ‘que de Mulata sai mula,/ como de mula Mulata’”, conforme registra um dos poemas de Gregórios de Matos. É, aliás, curioso notar que uma das mulheres negras vituperadas pelo *boca do inferno* atendia pelo apelido de Babu, diminutivo de Bárbara (MATOS, 2013, v.4, p. 205-224) – obviamente levando em conta o sentido etimológico do termo<sup>8</sup>. Se há ou não intenção de paródia ou sátira dirigida às “Endechas” camonianas, é algo de que não se tem notícia, mas é um bom termo de comparação

---

<sup>8</sup> Como registra Marnoto (1997, p. 98) “bárbaro seria aquele que não sabia falar Latim ou Grego, mas apenas balbuciar um *bá-bá*”.

para contrastar o tratamento rebaixado até então dominante com o louvor promovido por Gama em diálogo efetivo com as trovas do poeta português.

Passando a esse diálogo, os versos de “Meus amores” partem, por assim dizer, da visão de conjunto da “formosa crioula”, comparada à noite negra recamada de estrelas rutilantes, pelo brilho de sua pele, para, em seguida, aterem-se à descrição laudatória e elaboradíssima de seus atrativos físicos, evocando o tropo da *effictio*, embora logo subvertido. Getulino descreve, assim, em detalhe, a beleza feminina de alto a baixo, a começar pelos olhos, que, resplandecendo o brilho do todo, são comparados a “dois astros cintilantes”. Note-se aqui que, ao contrário do que ocorre com os cabelos (comentados adiante), os olhos negros e brilhantes não contrariam a cor e o brilho dos de Laura, pois, segundo Marnoto (1997), eles nada tinham de claros, como registram equivocadamente alguns manuais escolares. Os olhos claros seriam uma particularidade da senhora provençal e da dama stilnovista<sup>9</sup>.

Na segunda estrofe de “Meus amores”, transita-se para a boca e os dentes, “pérolas mimosas” encrustadas em “rubentes granadas”. São metáforas não muito distantes da convenção petrarquista e mesmo das demais, que recorrem à analogia com as pedras preciosas e o marfim. O mesmo se pode supor a respeito do novo símile proposto (nos dois últimos versos) para os dentes, gotas de orvalho enregeladas ou congeladas pelo inverno sobre pequenas pétalas vermelhas.

Na terceira estrofe, chega-se aos braços torneados, cujo movimento langoroso alucina, primeiro registro direto do desejo erótico despertado no eu lírico. Destaque-se o adjetivo “perluxa” (sinônimo de luxuosa, que parece quase funcionar como advérbio, no contexto da frase), pois ajuda a qualificar a atitude da mulher, sensualizando-a ao mesmo tempo que a enobrece. No final dessa estrofe, Getulino já infringe o ordenamento descendente da *effictio*, pois, dos braços, volta à boca, agora caracterizada por um símile floral, seguido da referência ao “grato olor” que dela exala. Tal metáfora é a dos “roxos lírios”, que conta com antecedente camoniano

---

<sup>9</sup> “Pelo que diz respeito à descrição literária de Laura, impõe-se o esclarecimento de um pormenor. Petrarca nunca declarou que os seus olhos eram verdes. Se quisermos, podemos até dizer que não tinham cor, porque a sua cor seria a que Petrarca lhes quisesse dar. Mas, na verdade, o poeta pinta os seus olhos de preto. Esta é uma verdade insofismável” (MARNOTO, 1997, p. 88).

bastante ousado na caracterização da parte erógena, exposta entre véus, do corpo de Vênus, no Canto II (37) de *Os Lusíadas*. Pode ser impertinente lembrar esse antecedente, uma vez que Getulino emprega a metáfora floral para caracterizar expressamente a cor dos lábios de sua amada. Ocorre que a lembrança é suscitada não só pelo intertexto camoniano (ainda que com outro poema), mas também pela pronta evocação da deusa do amor logo na estrofe seguinte de “Meus amores”...

Da boca passa-se, na quarta estrofe, ao colo aveludado da “Tétis negra” que, por uma valorização hiperbólica, provoca a inveja mortal da própria deusa do amor. Mirra, a filha de Cíniras<sup>10</sup>, também por invidía, não pode tolerar os quebros luxuriosos da cintura da “formosa crioula”. A essa altura dos versos, já não há *effictio* que resista: a carga de erotismo faz toda convenção sublimadora, dos stilnovistas, de Dante, Bembo e Petrarca cair por terra.

Ainda na quinta estrofe, Getulino retorna à cabeça da amada e à “trunfa enúbia”, a basta cabeleira negra que contraria por completo o louro (*òr fino*) da norma da *effictio*. Logo a sensualidade volta a aflorar mais intensa não só pela referência aos dois globos dos seios a saltar, como pela voz lasciva da moça, cujo poder arrebatador é tão grande que o eu não encontra palavras para exprimi-lo: não há como contar, só mesmo sentir. Note-se aqui a transposição (do espírito para o corpo) promovida por Gama. No *dolce stil novo*, a mulher como presença celestial lança seu olhar que “penetra no coração do amante, proporcionando-lhe sensações de inefável doçura, que, como tal, não podem ser linguisticamente expressas, mas apenas vivenciadas” (MARNOTO, 1997, p. 86). Em “Meus amores”, é a visão deslumbrante e erótica dos atrativos físicos da moça que deixa Getulino sem palavras para exprimir devidamente o sentimento e desejo despertados.

---

<sup>10</sup> De acordo com o relato mitológico, Cencreis, mãe de Mirra, gabava-se de a filha ser mais bela que Afrodite (Vênus). Por essa ousadia, Mirra acabou sendo punida pela deusa, que a levou a desejar o próprio pai. Confessando sua paixão incestuosa a uma criada, esta acabou por falar a Cíneas (ou Cíniras) sobre uma jovem prostituta que desejava se deitar com ele. Secretamente, Mirra se disfarçou de prostituta e dormiu com o pai, dele engravidando, dando à luz, depois, Adônis. Em um acesso de raiva, Cíneas perseguiu-a com uma faca e ela, em fuga, pediu misericórdia aos deuses, que se compadeceram dela e a transformaram na árvore homônima (mirra).

Quando chegamos à estrofe seguinte e o olhar cobiçoso de Getulino (que também mobiliza o do leitor) envereda entre anáguas, afoitamente espanejando as cambraias para surpreender, indiscreto, “as lisas pernas de ébano luzidas”, o percurso descensional ultrapassa todas as fronteiras da *effictio* e rompe por completo com o decoro poético instituído pelas convenções sublimadoras do gênero lírico. Getulino *devassa* o corpo inteiro da amada, indo dos cabelos negros aos “pés mimosos”, referidos na nona estrofe por associação com imagens cujo prosaísmo, sem deixar de surpreender pelo inusitado, parecem contrariar o esperado, mesmo com todas as conquistas e liberdades alcançadas pelo Romantismo. Caberia, talvez, mais ao registro satírico, sobretudo se visto da perspectiva da convenção clássica<sup>11</sup>. É o caso da metamorfose dos chinelos em colher com que o eu, tomado pelo desejo extremo que sua “formosa crioula” lhe desperta, beija o chão, como quem come aos bocados a terra por onde ela caminha – o que é, além do mais, índice de total reverência a ela. Longe do riso próprio da sátira, porém, a analogia produz um humor leve, que apesar de singelo, não deixa de ser *espirituoso* (ainda que não se equipare ao *wit* da *metaphysical poetry*), e concerne especificamente à atitude do eu poético, não do ser amado e louvado. Por arremate, em grande estilo, ressalte-se o belo verso com que Getulino encerra o poema, baseado num torneio sintático que lembra as agudezas da poesia seiscentista: o efeito dos atributos físicos da moça, qual fogareiro, deixa eu poético em brasa, queimando de desejo etc.

Examinado o essencial do percurso do poema, no seu emprego sedicioso da *effictio*, cabem, agora, as considerações mais gerais, comparativas e intertextuais sobre o retrato que emerge desses versos, figurando a amada de Getulino, apesar de atributos equiparáveis, como extremamente distinta, seja da senhora provençal, seja da *dolce e onesta*<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Isso, evidentemente, não aproxima o poema da sátira, por mais que Gama mobilize recursos dos diferentes gêneros poéticos. Os comentários prosaicos e cômicos concernem mais à voz masculina (como ocorre quando traduz sentimento em desejo, falando da nervosa comoção que rompe as bragas e o devolve à condição de Adão no paraíso) sem comprometer em nada o retrato laudatório da amada – ao contrário, por exemplo, do que acontece com a sátira efetiva presente no soneto “Sob a copa frondosa e recurvada” (GAMA, 1861, p. 166).

<sup>12</sup> Marnoto observa que Beatriz, em *Vita nuova*, quando caminha pelas ruas da cidade, distingue-se “pela sua figura *gentile* (vocábulo muito usado na poesia de corte, com o sentido de ‘nobre’) e *onesta* (latinismo através do qual é qualificado um comportamento decoroso)” (MARNOTO, 1997, p. 86).



*donna angelicata* stilnovista e dantesca, ou ainda da Laura petrarquiiana, com todas as fraturas que o retrato lírico desta última já havia introduzido em relação aos dois modelos anteriores, conforme demonstrou Marnoto. A “formosa crioula” de Getulino é igualmente distinta tanto da assombrosa figura feminina pintada nos versos de Tristan L’Hermite, quanto da *dark-lady* shakespeariana.

Mas o fato é que a divina “Tétis negra” acaba também se afastando do retrato camoniano de Bárbara, que a inspirou em vários aspectos. Ao invés da proeminência das componentes morais e espirituais em detrimento dos aspectos físicos, imprecisos, concentrando-se mais no rosto da Bárbara camoniana, Getulino propõe uma visão de sua amada em que sobrelevam os dotes corporais, precisamente reportados, inclusive esquadrinhando o corpo todo de sua divindade aquática africana. Para tanto, embora recorra a algumas analogias da tradição petrarquista já subvertida pelo poeta português, Getulino emprega outras, mais arrojadas, que rompem por completo com tal convenção. Ademais, enquanto em Camões as metáforas codificadas por stilnovistas e petrarquistas surpreendem por serem aplicadas à dama negra ao invés da presumida mulher branca, tal surpresa é intensificada em “Meus amores” porque quem as aplica é um eu masculino negro, como sua amada.

Em consequência da referida proeminência moral e espiritual, a atitude adotada pelo eu lírico camoniano é mais contemplativa, pelo caráter harmônico, apaziguador, sereno da mulher louvada como uma dama provençal, ao passo que a figura feminina endeusada por Getulino o excita de forma perturbadora e ele não deixa de explicitar ousadamente esse desejo, cuja expressão culminante é metaforizada nas estrofes 11 e 12. Ressalta-se, portanto, não a inacessibilidade, mas o desejo efetivo de posse física, traduzida em imagens mais violentas, inscritas no repertório das metáforas marítimas ou náuticas, beirando a proeza épica, convulsionadas pela potência eólica do eu metamorfoseado em Euro (o vento leste que trazia a tempestade aos marinheiros), enquanto a mulher é transfigurada em fragata e o ato sexual, alcançando o ápice do gozo amoroso, em tufão.

Ainda com respeito à atitude adotada diante da amada, importa chamar a atenção para o fato de tanto Camões quanto Gama suplantarem por completo o *dissídio* petrarquiiano, embora por meios e razões diversos. No caso do primeiro, porque “beleza física e beleza espiritual integram-se numa harmonia perfeita, sem sobressaltos, à luz de um neoplatonismo firmado a

partir da conciliação entre terreno e incorpóreo” (MARNOTO, 1997, p. 102), que leva o eu camoniano a suplantar toda inquietude e culpa. Já no caso do segundo, longe de qualquer polarização corpo e alma, Getulino sustenta o desejo da posse efetiva da amada sem qualquer sentimento culposo. E veja-se que a ênfase ousadamente erótica dada ao corpo da beldade endeusada não suprime a intensidade do sentimento amoroso votado a ela, que é, inclusive, hiperbolizado na décima estrofe: “São minguidos os séculos para amá-la...”. Nisso, aliás, Luís Gama contraria uma tendência marcante de sua geração, que reedita, a seu modo, tal dissídio resultante da inconciliação entre desejo amoroso e posse física, permeada de culpa, respondendo pelo polêmico “medo de amar” configurado, notadamente, na lírica de Álvares de Azevedo<sup>13</sup>. Divergindo do idealismo neoplatônico deste último, que projeta para o pós-morte o alcance da plenitude amorosa, puramente espiritualizada, Getulino afirma, peremptoriamente, na penúltima estrofe: “Dar cultos à beleza, amor aos peitos, / Sem vida que transponha a eternidade...”

Seguindo com a comparação, considere-se uma divergência fundamental de Getulino em relação a inversão da hierarquia senhor(a)-escrava(o) nas “Endechas”, associada ao “*topos* da transformação do amante na amada, que Petrarca, no *Triumphus cupidinis*, apresenta como experiência alienante”, e que “é perspectivado, no final das trovas camonianas, como fonte de felicidade, e, mais do que isso, como gérmen do ímpeto vital que anima o enamorado” (MARNOTO, 1997, p. 101). Diferentemente do eu camoniano, a voz que se enuncia em “Meus amores” é de um negro, não havendo diferenças raciais, nem assimetrias sociais entre os amantes. Não existe qualquer referência à condição de escrava da amada – ao contrário do outro poema de Gama, valendo ainda notar que, mesmo em “A cativa”, é a própria jovem quem sem furta ao enleio amoroso em função de tal condição, não o eu lírico, que a recobre com os mesmos predicados de beleza idealizada tomados ao petrarquismo. Portanto, dada a equanimidade racial dos amantes de “Meus amores”, não há razão de ser para a inversão

<sup>13</sup> A referência clássica sobre o tema é o ensaio de Mario de Andrade dedicado à psicologia dos românticos brasileiros, que toma por título o de um poema de Casemiro de Abreu. Embora pertinente na descrição do conflito resultante da irreconciliação (neoplatônica) entre amor espiritual e posse física, parte para uma associação psicobiográfica bastante discutível (e já desacreditada) com uma suposta “fobia do amor sexual” de Álvares de Azevedo (ANDRADE, 1974, p. 220).

metafórica (*senhor-escrava* → *senhora-escravo*) por meio da vassalagem amorosa, promovida pelo eu camoniano a sua Bárbara.

Marnoto sustenta que a Bárbara escrava não é “uma criatura de palavras, no sentido em que o era a mulher cantada por Bembo” (MARNOTO, 1997, p. 102) ou mesmo a amada petrarquiana, cuja associação direta com Laura de Noves seria meramente especulativa (MARNOTO, 1997, p.87). Ora, no caso da Tétis negra (sem esquecer “A cativa”), o que Gama promove é a mitificação de um tipo representativo da beleza negra, sem qualquer traço individualizador, biográfico – nem mesmo com nome próprio, além do epíteto mitológico<sup>14</sup>. Portanto, parece tratar-se, também, de um ser de palavras, uma espécie de “*written woman/scripta puella*” (WYKE, 207, p. 46-47).

Outra diferença significativa entre as trovas de Camões e o poema de Luís Gama envolve questões de tom, forma ou gênero lírico, além da métrica. Se a evocação do petrarquismo se associa em geral ao soneto e à medida nova, sua subversão camoniana nas “Endechas” justificaria a recorrência à medida velha<sup>15</sup>, ao passo que em “Meus amores”, em vez das redondilhas do modelo português, Gama retorna aos decassílabos clássicos, alternando versos rimados com versos brancos. Isso torna ainda mais ousada a subversão do cânone clássico porque a medida passa a ser empregada para o louvor de uma beldade menos convencional e lançando mão de recursos retórico-poéticos menos normatizados. Além disso, já ficou patente que, de um poema a outro, transita-se da endecha (derivada do lamento elegíaco) à ode ou à loa.

<sup>14</sup> Obviamente, considera-se aqui o que dizem expressamente os versos. É certo que isso não impediu certas ilações biográficas nem a liberdade criativa com que o diretor ou roteirista da bem-vinda cinebiografia do *Doutor Gama* (Jeferson De, 2021) traz o protagonista em uma das cenas a declamar os versos de “Meus amores” à que seria sua esposa, como se ela os tivesse inspirado.

<sup>15</sup> Diz a esse respeito, Sérgio Buarque: “A verdade, porém, é que onde Luís de Camões celebra os mimos de sua Bárbara, recorre ao verso de timbre ligeiro e medida antiga, bom para temas vulgares e tidos como baixos. Quando apela, ao contrário, para o estilo alevantado e nobre, prefere louvar a ‘alva Dinamene’. No máximo, se lhe sucede, mesmo nestes casos, celebrar uma formosa e gentil dama de ‘delicadas sobranceiras pretas’ cuida, ao mesmo tempo, de pintá-la com ‘A testa de ouro e neve, o lindo aspecto, [...] O colo de cristal, o branco peito’ [...]” (HOLANDA, 1979, p. 89).

A título de conclusão, vale sintetizar as razões da excepcionalidade de “Meus amores” no contexto poético oitocentista, ao romper com tendências históricas e vertentes geracionais, no que tange à representação da mulher e do amor, redimensionando a complexidade da lírica romântica no Brasil. Nesse sentido, o poema de Luís Gama representa uma superação da visão degradada da mulher negra, legada pela produção satírica do período colonial, como se viu com Gregório de Matos. Na medida em que promove o enaltecimento dos traços característicos da beleza negra em sua plenitude, o poema rompe, igualmente, com a visão atenuada da celebrada “moreninha”, que representava estratégia de acomodação ao preconceito do público oitocentista e mesmo dos próprios escritores<sup>16</sup>, segundo supõe Antonio Candido ao examinar o contexto de emergência da poesia abolicionista de Castro Alves. Mesmo o autor de *A cachoeira de Paulo Afonso*, segundo o crítico, “não ousou, ou com certeza não conseguiu romper de todo com as convenções. As suas belas *moreninhas* (eufemismo corrente no tempo) possuem, também elas, traços que atenuam os caracteres africanos” (CANDIDO, 1997, v. 2, p. 248, grifo do autor). Cabe, assim, enfatizar o êxito de Gama ao desbaratar essa estratégia de acomodação, lançando luz à beleza plena de sua Tétis negra.

Ainda em comparação com as conquistas de Castro Alves no terreno da lírica amorosa – e, neste caso em particular, independentemente da origem racial dos amantes –, pode-se dizer que Gama antecipa o autor de *Espumas flutuantes* na conjunção entre o amor físico e o espiritual e na visão de que “sexo não desonra” (HADDAD, 1953, v. 1, p. 176-177), depois do já referido conflito instituído entre esses dois domínios amorosos, irreconciliáveis pela ótica neoplatônica de Álvares de Azevedo e seguidores. O vigor, a franqueza e a ousadia com que Luís Gama trata o amor e o sexo em “Meus amores” representam uma libertação no trato com o erotismo, que viria a ser alcançada depois não só pelo autor de “Boa noite” (a bela reescrita castroalvina da

---

<sup>16</sup> “Um golpe de vista, mesmo rápido, nas obras que originou, mostra todavia as resistências que o processo encontrava, não apenas no público, mas no próprio escritor. Enquanto se trata de cantar as mãos-pretas, os fiéis pais-joões, as crioulinhas peraltas, ia tudo bem; mas na hora do amor e do heroísmo o ímpeto procurava acomodar-se às representações do preconceito. Assim, os protagonistas de romances e poemas, quando não são escravos, são ordinariamente mulatos a fim de que o autor possa dar-lhes traços *brancos* e, deste modo, encaixá-los nos padrões da sensibilidade *branca*” (CANDIDO, 1997, v. 2, p. 248).

alba shakespeariana de *Romeu e Julieta*), mas sobretudo pelos “primeiros baudelairianos” (CANDIDO, 1989, p. 23-38) que, na década seguinte, põem termo ao neoplatonismo do amor romântico no Brasil.

## Referências

ANDRADE, Mario de. Amor e medo. In: ANDRADE, Mario de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974. p. 199-229.

BLOOM, Harold. *Um mapa da desleitura*. Tradução: Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

CAGNIN, Antonio L. 130 anos do Diabo Coxo: o primeiro periódico ilustrado de São Paulo, 1864-1865. *Comunicação e Educação*, São Paulo, v. 1, p. 15-46, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997, v. 2.

CANDIDO, Antonio. Primeiros baudelairianos no Brasil. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 23-38.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Tradução: Iside Mesquita e Vagner Camilo. *Revista USP*, São Paulo, n. 84, p. 113-128, 2010.

CUNHA, Cilaine Alves. Sem cadência nem bitola. In: NASCIMENTO, Milton Meira do (org.). *Jornal de resenhas*. São Paulo: Discurso Editorial, 2001. v. 2, p. 1815-1816.

CUNHA, Xavier da. *Preitidão do amor: endechas de Camões a Bárbara Escrava*, seguidas da respectiva tradução em várias línguas e antecedidas de um preâmbulo. Lisboa: Imprensa Oficial, 1893.

CZYZEWSKI, Analice; PERIOTTO, Marcília R. O jornal *Diabo Coxo* (1864-1865): a caricatura e a crítica à elite política-social no Segundo Império. *Revista HISTEDBR On-line*, Campinas, nº 66, p. 32-41, 2015.

FERREIRA, Lígia (org.). *Com a palavra, Luiz Gama: poemas, artigos, cartas, máximas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

GAMA, Luís. Meus amores. In: GAMA, Luís. *Diabo coxo 1864-1865*. Edição fac-similar. São Paulo: Edusp, 2005. Publicado originalmente em *Diabo Coxo*, São Paulo, n. 7, p. 7, 3 set. 1865.

[GAMA, Luís]. *Primeiras trovas burlescas de Getulino*. 2. ed. ver. aum. Rio de Janeiro: Typ. de Pinheiro & C.a, 1861. Primeira edição publicada em 1859.

HADDAD, Jamil Almansur. *Revisão de Castro Alves*. São Paulo: Saraiva, 1953. 3v.

HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Da moura Dinamene à moura encantada. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Tentativas de mitologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 85-97.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. O ideal arcádico. In: CANDIDO, Antonio (org.). *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 177-226.

MARNOTO, Rita. Camões, Laura e a Bárbara escrava. *Máthesis*, Viseu, v. 6, p. 77-103, 1997.

MATOS, Gregório de. *Poemas atribuídos: códice Asensio-Cunha*. Editores: João A. Hansen e Marcello Moreira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. 5 v.

MEYER, Augusto. Pretidão de amor. In: MEYER, Augusto (org.). *Textos críticos*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 277-282.

SILVA, Antonio de Moraes; BLUTEAU, Rafael. *Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro*. Lisboa: Oficina de Simão Tadeu Ferreira, 1789. v. 1.

WYKE, Maria. Mistress and metaphor in Augustan elegy. *The Roman mistress: gender, politics, love poetry, reception*. Oxford: Oxford University Press, 2007. p. 11-46



## *Água viva*, de Clarice Lispector: quando a palavra pinta os vegetais

### *Água viva*, by Clarice Lispector: When the Word Paints Vegetables

Fabrcio Lemos da Costa

Universidade Federal do Pará - Belém/Brasil

fabricao.lemos1987@yahoo.com.br

<http://orcid.org/0000-0001-5578-8315>

**Resumo:** O presente artigo pretende analisar a presença ficcional da pintura em *gua viva* (1976), de Clarice Lispector (1920-1977). Para isto, pretendemos verificar especificamente a temática dos vegetais na narrativa. Assim, são plantas, raízes, cipós, troncos, flores e árvores que remetem à coisa viva, pulsante, orgânica e biológica de uma escritura que nasce envolvida também com o trabalho pictórico. Nesse sentido, nosso intento é desenvolver uma reflexão que corrobora a própria comparao/inter-relao interartes no texto de Clarice, partindo da vegetao em toda a sua diversidade. Para fins comparativos, dialogaremos, por vezes, com a pintura de Clarice, intitulada “Eu te pergunto por quê?” (1976), onde a possibilidade de uma flor na tela prefigura perguntas. Estamos, pois, no campo da Literatura Comparada. Para este estudo, recorreremos às reflexões de Nascimento (2012; 2017; 2019), Sousa (2013), Giorgi (2016), Wohlleben (2017), Nunes (1995) e Coccia (2018; 2018).

**Palavras-chave:** *gua viva*, Clarice Lispector, Vegetais, Artes plásticas.

**Abstract:** This article aims to analyze the fictional presence of painting in *gua viva* (1976), by Clarice Lispector (1920-1977). For this, we intend to specifically verify the theme of vegetables in the narrative. Thus, they are plants, roots, vines, trunks, flowers and trees that refer to the living, pulsating, organic and biological thing of a writing that is also born involved with the pictorial work. In this sense, our intention is to develop a reflection that corroborates the comparison/inter-relationship between arts in Clarice’s text, starting from the vegetation in all its diversity. For comparative purposes, we will dialogue, at times, with Clarice’s painting, entitled “Eu te pergunto por qu?” (1976), where the possibility of a flower on the screen prefigures questions. We are, therefore, in the field of Comparative Literature. For this study, we used the reflections of Nascimento (2012; 2017; 2019), Sousa (2013), Giorgi (2016), Wohlleben (2017), Nunes (1995) and Coccia (2018; 2018).

**Keywords:** *gua viva*, Clarice Lispector, Vegetables, Plastic arts.

Para me refazer e te refazer volto a  
meu estado de jardim e sombra, fresca  
realidade.

(*Água viva*, Clarice Lispector)<sup>1</sup>

Mas a primavera nem sequer é uma  
coisa:/ É uma maneira de dizer. /Nem  
mesmo as flores tornam, ou as folhas  
verdes. / Há novas flores, novas folhas  
verdes. Há outros dias suaves, / Nada  
torna, nada se repete, porque tudo é real.

(*Poemas Inconjuntos*, Alberto Caeiro)<sup>2</sup>

## 1. Os vegetais na ficção de Clarice

Na ficção de Clarice Lispector, como podemos verificar pela sua fortuna crítica, os seres vivos não humanos, sobretudo os animais, encontram-se em diversos gêneros literários no conjunto ficcional da escritora. Entretanto, os organismos vegetais ainda são pouco estudado na literatura da ilustre autora. Nosso intento, nesse sentido, é abordar essas “sensitivas” no texto *Água viva*, publicado pela primeira vez em 1973. No presente *corpus*, portanto, vemos desfilar uma diversidade biológica nas inúmeras páginas desse texto, em que traz uma pintora como personagem, sendo, pois, um escrito que é uma espécie de “iluminações”, à maneira de Rimbaud, no conjunto de sua obra. Vejamos um trecho para iniciarmos nossa discussão.

Ao escrever não posso fabricar como na pintura, quando fabrico artesanalmente uma cor. Mas estou tentando escrever-te com o corpo todo, enviando uma seta que se finca no ponto tenro e nevrálgico da palavra. [...] entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras. (LISPECTOR, 1976, p.11-14).

Em *Água viva*, como se sabe, é difícil apresentar um enredo propriamente dito, como entendemos em narrativas tradicionais. Então,

<sup>1</sup> LISPECTOR, 1976, p. 18.

<sup>2</sup> PESSOA, 1960, p. 176.



fiqemos, inicialmente, com este trecho para situar a nossa leitura, onde já desponta a presença da orgânica vegetação como força potencial da palavra, dado em “cipós” que enrolam as coisas, prendendo-as em matéria pulsante e viva. Ainda para esta reflexão que tem as plantas, raízes, cipós, folhas e flores como mote, gostaríamos de apresentar uma pintura de Clarice Lispector, intitulada “Eu te pergunto por quê?” (1976), que, hoje, faz parte do acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa. Nela, podemos verificar, sugestivamente, a presença de uma flor no meio de indefinições, gerando perguntas e questões, como o título revela. Ei-la:



LISPECTOR, Clarice. “Eu te pergunto por quê?”, 13 maio 1976, óleo sobre madeira, 32,1 x 34,2 cm. Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa<sup>3</sup>

Com a presente pintura, não temos a intenção de esboçar uma análise de técnicas e materiais usados por Clarice Lispector, entretanto, interessamo-nos pela presença orgânica, como dissemos, em sugestão, de uma flor que brota da pergunta: “Eu te pergunto por quê?”. Fiquemos com esta indagação pela pintura, como questão chave de nosso estudo. Perguntamo-nos: Por que a abundante vegetação na escritura? E ainda: como os organismos vivos se

<sup>3</sup> Ver a pintura no livro *Clarice Lispector: pinturas*, de Carlos Mendes de Sousa (2013, p. 202).

enroscam, como cipós, nas palavras? No que tange à pintura de Lispector, vale a pena recorrermos aos argumentos de Carlos Mendes de Sousa (2013) em *Clarice Lispector: pinturas*. Para ele:

Há dois movimentos que se impõe nas pinturas de Clarice: a fuga e a concentração. Pode-se mesmo falar de duas dominâncias: ao lado do centramento, *as linhas em desordem* [...] Estamos diante de uma pintura que *corresponde a uma dicção não mimética, de uma expressão representacional que dá conta de uma libertação. Este é o ponto-chave: a libertação é o instante, a escrita.* (SOUSA, 2013, p. 165, grifo nosso).

O fragmento de Sousa mostra-se revelador para nosso estudo, porque, em parte, responde já a pergunta que tentaremos melhor desenvolver ao longo desse trabalho. Poder-se-ia dizer, seguindo o argumento do crítico português, que *Água viva* prefigura a desordem, o não mimetismo, cuja expressão da personagem pintora revela a liberdade. Assim, arriscamo-nos a dizer que a vegetação em *Água Viva* corresponde a esta perspectiva da liberdade que vê no instante a sua realidade.

Outro ponto que precisamos delinear para nossa análise é que a vegetação que aparece em *Água viva* encontra-se imbricada num projeto clariceano de ficção que vê nos seres vivos não humanos uma oportunidade para a desorganização e o pensamento, cujo relacionamento com o humano problematiza o privilégio lógico-ocidental deste último, em detrimento dos primeiros. Ao contrário, na literatura de Clarice, vê-se uma diversidade biológica, em que o aparecimento dos vegetais é mola propulsora para pensar a liberdade pelo organismo pulsante de informe natureza, que, não organizando, desclassifica tudo.

Em diálogo com Gabriel Giorgi (2016, p. 10) em *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*, que entende os animais como “signo político” na década de 1960, os quais iluminam a cultura, projetando-se em corpos socialmente subalternos, podemos sublinhar que os vegetais invadem também a cultura no Brasil. Como pensa Giorgi, nesta década houve uma imersão do animal na cultura da América Latina. Destarte, exemplo da presença viva da vegetação e animais na cultura da década de 1960, expandindo-se para a década seguinte, são as capas dos discos da música brasileira. Podemos citar o caso de *Recital na Boite Barroco* (1968), de

Maria Bethânia, onde pequenas plantas dividem com insetos a arte da capa, influência que era do Tropicalismo. Ei-la:



Capa tropicalista criada pelo artista plástico Luiz Jasmin (1968)<sup>4</sup>

Para reforçar ainda mais o interesse pelos vegetais na produção artística, além dos animais, na década de 1960, podemos citar o caso da pintura de Grauben, onde plantas despontam em cores vivas. O caso dessa pintora é particularmente importante, porque Clarice Lispector possuía em seu apartamento uma pintura de Grauben. Carlos Mendes de Sousa (2013) ao tratar das pinturas<sup>5</sup> que Lispector tinha em seu apartamento, cita a artista que estamos nos referindo. Em carta ao seu filho Paulo Gurgel Valente, de

<sup>4</sup> Disponível em: <http://www.blognotasmusicais.com.br/2013/03/sai-de-cena-luiz-jasmin-autor-da-imagem.html>. Acesso em 21 de setembro de 2021.

<sup>5</sup> As pinturas de Clarice Lispector foram produzidas na década de 1970, mesmo período da escrita de *Água viva*. Nas obras (ficcional e pictórica) dessa década, é possível perceber os seus projetos artísticos anteriores, no que diz respeito aos temas, como a presença dos animais, vegetais e minerais. Queremos dizer, com isto, que a cultura da década de 1960 foi marcada pela imersão dos viventes não humanos, segundo Gabriel Giorgi (2016), mas estas temáticas se expandiram para a década seguinte no caso de Clarice, como comprova sua ficção e pintura de 1970.

1969, a escritora diz: “Sem você, tive muito trabalho para pendurar o Iberê Camargo e a Maria Bonomi. *Tive que botar a Grauben em outro lugar*. Mas quando você voltar, veremos.” (SOUSA *apud* LISPECTOR, 2013, p. 15, grifo nosso). Sousa reproduz a referida pintura em seu livro:



Grauben. Sem título, 1968, óleo sobre tela, 65x54 cm.<sup>6</sup>

Na tela, como podemos verificar, temos flores e plantas compartilhando do espaço com um pássaro azul e uma borboleta. Portanto, em 1968, data da arte, a vegetação dentro do projeto artístico dessa pintora, prefigura um interesse que parecem contextual e específico dessa década, em que Clarice Lispector também tinha envolvimento. As plantas, pois, assim como os animais, saltam às telas, aos escritos literários e demais artes.

Compreendendo, pois, o projeto ficcional de Clarice, onde animais e vegetais tomam conta da escritura, assim como entendendo o contexto de produção latino-americana da cultura, é possível situarmos o lugar de tantas plantas em *Água Viva* e outras narrativas de Lispector. Como dissemos no

<sup>6</sup> Ver a tela no livro *Clarice Lispector: pinturas*, de Carlos Mendes de Sousa (2013, p. 17).

início, o *corpus* de nosso estudo foi publicado em 1973, entretanto, vale ressaltar que sua escrita iniciou-se antes, sendo, inicialmente, intitulado *Objecto Gritante*, mais tarde modificado para *Água viva*. Além disso, para melhor frisar a importância da vegetação na arte de nossa escritora, podemos citar o romance *A maçã no escuro*<sup>7</sup>, de 1961. Na narrativa, após a fuga do personagem Martim, devido a um suposto crime cometido, este se depara com um jardim da era terciária, cheio de plantas, árvores, raízes e outros animais.

Em suma, os vegetais encontram-se em diversas narrativas de Clarice, tendo como cerne o interesse de uma época muito específica, em que fez dos seres vivos não humanos um mote de desenvolvimento artístico, onde as plantas fazem parte.

Antes de iniciarmos a nossa análise de *Água viva*, em diálogo com a pintura “Eu te pergunto por quê?”, faz-se mister explicarmos como procederemos no que diz respeito à comparação interartes neste artigo. Para isto, é importante recorrermos aos argumentos de Ulrich Weisstein (1994) em *Literatura Comparada: definição*. No presente estudo, Ulrich, dialogando com vários comparatistas franceses e americanos, sublinha um ponto que nos interessa. Trata-se de uma referência ao *Zeitgeist*, o qual podemos compreender como uma espécie de “espírito do tempo”. O teórico comparatista afirma:

Parece-me que apenas dentro de uma única civilização é possível encontrar-se elementos comuns de uma tradição, consciente ou inconscientemente mantidos em pensamento, emoção e imaginação, que podem, nos casos de uma emergência razoavelmente simultânea, ser vistos como tendências comuns significativas, e que, mesmo para além dos limites do tempo e do espaço, frequentemente constituem espantosos laços de unidade. (WEISSTEIN, 1994, p. 312).

Ulrich está se contrapondo ao pensamento de Etiemble ao comparar civilizações diferentes para fins de análise da literatura comparada (Ocidente e Oriente). Por outro lado, este aspecto que une “espiritualmente” uma

---

<sup>7</sup> Cf. LISPECTOR, 1961, p. 358: “Por cansaço, então, em visão rápida e balsâmica, ele se refugiou nas plantas grossas de seu terreno — que deviam estar agora tranquilamente anoitecendo entre as ratazanas. [...] Pensou com desejo nas plantas do terreno terciário, com saudade das ratas negras.”

mesma civilização joga “luz” em nossa questão, na medida em que a temática vegetal pode ser compreendida como “mote” que se faz presente em vários autores da literatura ocidental. No Brasil, como caso mais particular, podemos citar Guimarães Rosa, que, em muitas narrativas dá vez ao buruti<sup>8</sup> como marco da ação de personagens. Na mesma geração de Rosa, temos Clarice com uma ficção que poderíamos chamar de “animal e botânica”, haja vista que estes se desenvolvem com destaque, sobretudo o primeiro.

Outro prisma que é importante frisar e que tem relação com as discussões que envolvem os estudos comparativos, diz respeito à interdisciplinaridade<sup>9</sup> entre literatura e outras artes. Nesse enfoque, Ulrich também é um nome que nos interessa. Ele pontua:

Devo dizer, contudo, que na medida em que a literatura é uma forma de arte, isto é, o produto de uma atividade não utilitária e criativa, ela tem determinadas afinidades com os domínios presididos pelas demais Musas, o que torna viável, e mesmo provável, que existam, apesar dos meios diferentes empregados, denominadores comuns entre elas. (WEISSTEIN, 1994, p. 327).

Com esses dois dados advindos das pesquisas comparativistas — a “unificação espiritual” e a interdisciplinaridade —, é possível pensarmos os vegetais como questão de interesse da literatura e de outras artes, como podemos comprovar em vários autores, poetas e pintores, assim como em projetos específicos de determinados escritores, como Clarice. Além disso, poder-se-ia sublinhar este interesse em variados tipos de produção artística de uma nacionalidade, ou ainda, dentro de uma única década, como se dá em 1960 no contexto latino-americano, como pontuou Gabriel Giorgi em relação aos animais, e que problematizamos também com os vegetais, no caso da produção artística brasileira.

Dito isto, passemos à análise de *Água Viva*. Na narrativa, como dissemos, nosso interesse é olhar mais de perto a flora, associada, como

---

<sup>8</sup> Cf. ROSA, 1956, p. 286: “O senhor vê: o remoo do vento nas palmas dos buritis todos, quando é ameaço de tempestade. Alguém esquece isso? O vento é verde.”

<sup>9</sup> Cf. CARVALHAL, 2006, p. 74: “Os estudos interdisciplinares em literatura comparada instigam a uma ampliação dos campos de pesquisa e à aquisição de competências [...] Assim compreendida, a literatura comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística.”

imagem, ao pictórico. Assim, para melhor leitura dessas sensitivas no *corpus* clariceano, é necessário entendermos que os vegetais são apresentados inter-relacionados com a própria escritura:

Como se arrancasse das profundezas da terra as nodosas raízes de árvore descomunal, é assim que te escrevo, e essas raízes como se fossem poderosos tentáculos como volumosos corpos nus de fortes mulheres envolvidas em serpentes e em carnavais desejos de realização. [...] Sigo o tortuoso caminho das raízes rebentando a terra [...] E eu inteira rolo e à medida que rolo no chão vou me acrescentando em folhas [...] Estremeço de prazer por entre a novidade de usar palavras que formam intenso matagal [...] Cerco-me de plantas carnívoras [...] Sou orgânica [...] e para me enfeitar nascem entre os meus cabelos folhas e ramagens. (LISPECTOR, 1976, p. 21-25).

Podemos compreender, dessa forma, que a personagem pintora mistura-se com os vegetais de toda espécie para melhor realizar a sua arte. Dá-se no emaranhamento com o orgânico que desclassifica e desorganiza. Para isto, as raízes estão num lugar privilegiado nessa ficção viva e pulsante, pois em sua função biológica, são por si só comunicantes. Emanuele Coccia (2018) em *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*, afirma:

As raízes fazem do solo e do mundo subterrâneo um espaço de comunicação espiritual. A parte mais sólida da terra se transforma então, graças a elas, num imenso cérebro planetário onde circulam a matéria e as informações sobre a identidade e o estado dos organismos que povoam o meio ambiente. (COCCIA, 2018, p.79).

Desse modo, pelas raízes compreendemos que a tessitura de *Água viva* se constitui na matéria orgânica que comunica por meio de uma linguagem silenciosa, porque realizada na transmissão de informações essenciais à vida. Em suma, é esta vida vegetal que a pintora tenta captar, pois como sublinha Evando Nascimento (2017) no ensaio *Clarice e as plantas: uma literatura pensante*, publicado na revista *Caliban*, “a selva de signos, cipós e raízes sustenta essa ficção”. Neste ínterim, em *Água viva*, as raízes dizem, em silêncio, o que a pintora deseja comunicar, ou seja, uma escritura que ao mesmo tempo pode ser uma pintura vista do alto, como em visão área de uma imensa floresta significativa.

Nessa comunicação, o mundo não se organiza, antes, emerge da intertroca: “Transmito-te não uma história mas apenas palavras que vivem do som. Digo-te assim: ‘tronco luxurioso’. E banho-me nele. Ele está ligado à raiz que penetra em nós na terra [...] É um tal mistério essa floresta onde sobrevivo para ser.” (LISPECTOR, 1976, p. 30-31). Poder-se-ia perguntar, por que tantas plantas em *Água viva* e em outras ficções de Clarice? À luz de Coccia, pode-se pensar que estas são o sopro da imersão na própria vida. Segundo Coccia:

O mundo é matéria, a forma, o espaço e a realidade do sopro. As plantas são o sopro de todos os seres vivos, o mundo enquanto sopro. Inversamente, todo sopro é a evidência do fato de que estar-no-mundo é uma experiência de imersão. Respirar significa estar mergulhado num meio que nos penetra do mesmo modo e com a mesma intensidade com que o penetramos. Todo ser é um ser mundano se está imergido no que se imerge nele. A planta é assim o paradigma da imersão. (COCCIA, 2018, p. 56, grifo do autor).

Então, sendo as plantas este “paradigma” da imersão no estar-no-mundo, elas são geradoras de perguntas, como a que está na tela de Lispector que apresentamos no início. Portanto, as plantas, como pensa Nascimento (2012, p. 24) em relação à literatura clariceana, promove o pensamento. Dessa forma, todo o seu conjunto ficcional e também pictórico é carregada de perguntas, segundo o qual a relação entre a literatura e a pintura pode ser realizada enquanto possibilidade de leitura, onde “não se tratará propriamente de pretender ler a obra a partir das pinturas, mas de lê-la com as pinturas.” (SOUSA, 2013, p.161). Destarte, para uma imersão nessas duas linguagens clariceanas, faz-se mister, como aponta Sousa, sermos “conduzidos a um trânsito de leitura que vai dos quadros à obra.” (SOUSA, 2013, p. 162).

Considerando, pois, essa relação ficção/pintura, compreendemos que se encontra em jogo o estranhamento que ambas causam naqueles que leem, levando a pensarmos, inclusive, em indefinições e desclassificações, que, por sua vez, capta-se no real das coisas, como explica Sousa a respeito de *Água viva*: “os modos de captar o fugidio constituem uma questão central nas páginas reflexivas de *Água viva*. [...] Trata-se de mostrar, por exercícios da escrita, a riqueza da alma, as inquietantes estranhezas, o desconcertante e inesperado efeito do real.” (SOUSA, 2013, p.162). Assim, com os



apontamentos de Sousa, pensamos que o aparecimento das plantas no *corpus*, aqui, estudado, configura esse contato com o real, ou seja, com a percepção fugidia dos fenômenos naturais botânicos. Por vezes, determinados vegetais, como as raízes, estão imersos, como dissemos anteriormente, no estranhamento de si e do mundo pela escritura, em que se capta a beleza na natureza como ela é, sem enfeites ou fantasias que retiram dela a realidade: “o que se chama de bela paisagem não me causa senão cansaço. Gosto é das paisagens de terra esturricada e seca, com árvores contorcidas e montanhas feitas de rocha.” (LISPECTOR, 1976, p.44).

Dessa forma, entendemos as plantas em *Água viva* como realidade natural que se capta no instante de sua beleza, podendo vê-las como imediata consciência da imersão em uma realidade que engloba todos os seres vivos, inclusive o homem, que, diante de toda a tradição filosófica ocidental, afastou-se da natureza, como se existisse à parte do todo orgânico. Vale ressaltar que os vegetais sempre foram matéria de discussão filosófica, como explica Nascimento (2019): “Já na Grécia antiga, havia toda uma discussão para saber se os vegetais eram dotados de *psyché*. O termo grego é geralmente traduzido por ‘alma’”.

Vale a pena traçarmos a história da reflexão sobre os vegetais, assim como pensar a representação da planta na ficção, lembrando que muitos poetas usaram-na em suas poesias e em outras formas de produção artística. No entanto, não podemos perder de vista que Clarice é uma autora do século XX, além disso, produziu numa década muito particular, onde os animais e vegetais tinham grande importância, como potência orgânica liberadora do corpo e estimuladora da mistura, trazendo-os como são na realidade. No ensaio *Literatura, artes plásticas, ciência e formas de pensar a relação com as plantas*, Evando Nascimento (2019) sublinha a aproximação entre as plantas e a pintura em *Água viva*. Vejamos:

*Água viva*, publicado em 1973, assemelha-se mais a plantas, bichos e coisas sensitivas do que ao objeto-livro tradicional: suas frases são águas-vivas, como já indica o título. É no contexto deste volume, atravessado por metamorfoses, que brotam flores e animais de papel. O leitor ou a leitora de *Água viva* é convidado/a explicitamente a “mudar-se para reino novo”, onde tudo vem ao modo de pintura.

De acordo com a leitura de Nascimento, compreende-se *Água viva* como escritura orgânica. No texto, o que encontramos são flores, plantas,

raízes, árvores, cipós e folhas que se misturam com o resto dos seres vivos, estimulando a escritora pintora a mergulhar, ou ainda, enroscar-se nesse mundo todo feito de vida, realidade, estranhamento e erotismo:

De mim no mundo quero te dizer da força que me guia e me traz o próprio mundo, da sensualidade vital de estruturas nítidas e das curvas que são organicamente ligadas a outras formas curvas. [...] o erotismo próprio do que é vivo está espalhado no ar, no mar, nas plantas, em nós, espalhado na veemência de minha voz, eu te escrevo com minha voz. E há um vigor de tronco robusto, de raízes entranhadas na terra viva que reage dando-lhes grandes alimentos [...] e algo selvagem, primário e enervado se ergue dos meus pântanos, a planta maldita que está próxima de se entregar a Deus. (LISPECTOR, 1976, p. 45-47).

A personagem de *Água viva*, como vemos em suas várias páginas, percebe com muita atenção a dinâmica da natureza, onde os vegetais têm destaque. Neles, há erotismo, imersão na vida pulsante, portanto, vivência orgânica pura. Essa pintora dá atenção a tudo, olhando para troncos e árvores torcidas. Peter Wohlleben (2017), no Prólogo de *A vida secreta das árvores: o que elas sentem e como se comunicam*, argumenta esse captar da natureza crua, real e viva como seu interesse desde muito jovem, quando olhava para as árvores, por exemplo, vendo-as na sua beleza. O comentário de Wohlleben é interessante para pensarmos *Água viva*. Ao se tornar engenheiro florestal, o autor diz ter aprendido muito com os visitantes que recebia nas áreas florestais que cuidava. Segundo ele:

As árvores tortas, retorcidas, que antes eu considerava de menor valor, deixavam os visitantes fascinados. Aprendi com eles a não prestar atenção só nos troncos e em sua qualidade, mas também em raízes anormais, padrões de crescimento diferentes e camadas de musgos na casca das árvores. (WOHLLEBEN, 2017, p. 5).

Enfatizamos, então, que é essa mesma percepção que move o olhar da personagem de *Água viva*. Como pintora, além disso, tem a capacidade de enxergar a natureza com traços e grafismo, espécie de cena montada como paisagem na escritura. Nessa textualidade com desejo pictórico, as palavras traçam os vegetais, resgatando-lhes em sua fisionomia real, dizendo-lhes o cheiro, o erótico, o misturado e a beleza selvagem de uma natureza primária, quase escondida e indomesticada.

Em suma, no *corpus* de nosso estudo, a natureza é percebida na linguagem das plantas, no movimento que elas fazem para se comunicar com o sol, por exemplo: “na minha viagem aos mistérios ouço a planta carnívora que lamenta tempos imemoriais: e tenho pesadelos obscenos [...] Nascer é assim: Os girassóis lentamente viram suas corolas para o sol. [...] meu impulso se liga ao das raízes das árvores.” (LISPECTOR, 1976, p. 47-49). Nesse sentido, todas as palavras de *Água viva* desembocam na pintura, onde essas primeiras passam a existir pela percepção da coisa real — os vegetais —, convergindo em detalhes da coisa percebida. Neste ínterim, é como se a pintora, na condição de escritora, soubesse que captar o vegetal e outros seres vivos, dá-se no cuidado e no detalhe de sua realidade, como se o olhar tivesse que percorrer a coisa quase em microscópica visão, aguçando, inclusive, outros sentidos. Para escrever, portanto, a escritora olha as coisas com lente de aumento.

Embora longe de uma leitura pelas vias do existencialismo e esoterismo, concordamos com a análise de Benedito Nunes (1995) em *Drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*, ao dizer que “à falta de melhor palavra, ficção é o nome equívoco desse texto fronteiriço inclassificável, que está no limite entre literatura e experiência vivida. Fluido quanto à matéria, *Água viva* não tem outra história senão a do fluxo de uma meditação erradia.” (NUNES, 1995, p.157). Da experiência vivida, como pontua Nunes, acreditamos que a presente vivência está incorporada na relação da personagem com a pintura, e nesta, com os vegetais. De outro lado, elegendo os vegetais como discussão, o inclassificável reveste-se também na particularidade de certas raízes que se enroscam, desorganizando e desclassificando tudo. Revela-se, então, a fluidez de uma realidade que não tem a organização como lógica.

*Água viva* é inclassificável, porque se comunica com outras artes — a pintura —, fazendo a escritura convergir para fragmentações e pensamentos soltos — iluminações —, em que o orgânico é pensado como instante presente, isto é, comunga-se em “meditação” no momento exato da vivência. Na oportunidade reflexiva, que não pode ser entendida como filosofante e conceitual, vê-se que toda matéria se mistura, como afirma Sousa: “as grutas, o curral, as raízes, a massa da barata, a madeira dos quadros, tudo devém uma espécie de matéria comum.” (SOUSA, 2013, p. 240). Quando olhamos para a pintura de Clarice, percebe-se, de imediato, uma profunda

relação. Nesse mundo, não há enfeite, antes, tudo é rasura, desconformidade e imperfeição informe, como se vê numa floresta, onde tudo se mistura. De acordo com Sousa, “na pintura de Clarice não se espere encontrar um rendilhado bonitinho e decorativo. Antes o lugar para o imperfeito, o diferente, a fundura.” (SOUSA, 2013, p. 241).

Portanto, é nessa relação de imperfeição e desajuste que devemos compreender a forte comunicação entre a ficção e a pintura em *Lispector*. Nessa perspectiva, os vegetais assumem sua força de desclassificação, como temos no exemplo das raízes. Em relação à esta parte dos vegetais, Coccia (2018) sublinha:

Mas se as raízes são órgãos ativos da mistura cósmica, não é apenas porque colocam em comunicação os diferentes elementos da biosfera pedológica — o mundo subterrâneo que habitam — ou os outros organismos vegetais. Ao contrário, sua função é de ordem cósmica — seu sopro implica não somente as substâncias coloidais a que aderem e a fauna que ali vive, mas também as relações entre a Terra e o sol. (COCCIA, 2018, p. 86).

Outro destaque em *Água viva*, diz respeito às flores. Na narrativa, há uma diversidade delas. No que tange ao aparecimento dos vegetais na década de 1960, estendendo-se, inclusive, para a década seguinte, na diversidade da flora, as flores são as que mais apareceram nas diversas produções artísticas, como vimos na tela de Grauben e na capa de disco do artista plástico Luiz Jasmin. Vejamos alguns trechos do *corpus* de nosso trabalho, o qual demonstra esse enorme interesse:

O risco — estou arriscando descobrir terra nova. Onde jamais passos humanos houve. Antes tenho que parar pelo vegetal perfumado. Ganhei dama-da-noite que fica no meu terraço. [...] Agora vou falar da dolência das flores para sentir mais a ordem do que existe. Antes te dou com prazer o néctar, suco doce que muitas flores contêm e que os insetos buscam com avidez. Pistilo é o órgão feminino da flor que geralmente ocupa o centro e contém o rudimento da semente. Pólen é pó fecundante produzido nos estames e contido nas anteras. Estame é o órgão masculino da flor. É composto por estilete e pela antera na parte inferior contornando o pistilo. Fecundação é a união de dois elementos de geração — masculino e feminino — da qual resulta o fruto fértil. (LISPECTOR, 1976, p. 51-66).

No fragmento, temos a imersão da narradora no que chamamos de descrição botânica ficcional. Além disso, interessamo-nos pelo viés que desenvolve a presença das flores em sua realidade, dando-se vez até mesmo ao conhecimento científico de partes das flores. A escritora pintora dedica várias páginas para tratar desses vegetais perfumados, não sendo possível citarmos todas essas referências aqui. Nessa diversidade, vamos encontrar rosa, cravo, girassol, violeta, sempre-viva, margarida, orquídea, Tulipa, flor dos trigais, angélica, jasmim, Estrelícia, Dama-da-noite, Edelvais, Gerânio, Vitória-régia, crisântemo, etc. Todas elas ganham um breve comentário da narradora, com destaque para suas características, por exemplo.

Das flores, gostaríamos de frisar, como as raízes, seu caráter sexual, penetrante, que configura a mistura, a multiplicação, a condensação, o ato da diversidade de formas, cores, cheiros, a reprodução que não se dá em individualidades e narcisismos, antes, perfaz-se no que pode ser alterado, refeito, reconfigurado. As flores, dessa forma, sintetizam o desejo da narradora, ao afirmar que é “inútil querer me classificar [...] gênero não me pega mais.” (LISPECTOR, 1976, p. 12). Emanuelle Coccia (2018) em seu estudo, o qual já mencionamos, discute as flores na compreensão que estamos tentando expor, aqui, para o caso de *Água Viva*. De acordo com o pesquisador:

Ela é um *atrator cósmico*, um corpo efêmero, instável, que permite perceber — isto é, absorver — o mundo e filtrar suas formas mais preciosas para ser modificado por elas. [...] Ela é, antes de tudo, um *atrator*: em vez de ir em direção ao mundo, atrai o mundo para si. Graças às flores, a vida vegetal se torna o lugar de uma explosão inédita de cores e de formas. [...] Na flor, sexo, formas e aparências se confundem. Assim também as formas e as aparências são liberadas de toda lógica expressiva ou identitária: elas não devem expressar uma verdade individual, nem definir uma natureza nem comunicar uma essência. [...] Na flor, a forma é o laboratório da conjunção, o espaço da mistura do díspar [...] Na flor, a reprodução deixa de ser instrumento do narcisismo individual ou específico para se tornar uma ecologia da condensação e da mistura. (COCCIA, 2018, p. 98-99, grifo do autor).

Interessa-nos, nessa explicação de Coccia, principalmente pelo caráter de desapego de qualquer identidade das flores. Nesse sentido, fugindo de “narcisismos”, as flores emitem o desejo da multiplicação em vários,

perdendo, para isto, formas definidas. Dessa forma, é possível afirmarmos que as flores representam um “signo político” de liberação dos corpos na produção artística, de limites e amarras de qualquer viés que aprisiona e delimita, como pensa Gabriel Giorgi (2016) em relação aos animais. As flores em *Água viva*, neste íterim, “joga” a narradora pintora para zonas que atraem o mundo orgânico, desclassificando-a. Entretanto, essa atração, muitas vezes, dá-se em caráter quase sexual, que pode ser percebido nas raízes e flores.

A narradora do presente *corpus*, assim, é multiplicadora, porque se mistura entre os vegetais, trazendo-os para a escritura como forma de dizer a vontade de “união com o mundo” (COCCIA, 2018, p. 99). Portanto, ao misturar-se com as flores e raízes, a pintora deixa de possuir uma identidade fixa, para, organicamente, capturar todos os seres vivos. Então, afirmamos que *Água viva* só pode ser pensada como escritura anti-narcísica, que tenta constituir-se nas intertrocas com outros vivos. Como as flores, essa mulher reclama o entrelaçamento: “mas conheço também outra vida ainda. Conheço e quero-a e devoro-a truculentamente. É uma vida de violência mágica. [...] Nesse escuro as flores se entrelaçam em jardim feérico e úmido. E eu sou a feiticeira dessa bacanal muda.” (LISPECTOR, 1976, p. 84).

Dessa maneira, a narradora-personagem, ao expor o seu pensamento em escritura, não se desvincula dos seus projetos pictóricos, sendo possível pensarmos uma ficção que comunga de duas expressões artísticas. Por sua vez, essa relação que desestabiliza fronteiras nítidas, compartilha de temáticas comuns. Na pintura de Clarice, como na tela “Eu te pergunto por quê?”, o orgânico indefinido está presente, assim como na literatura. Sousa explica quanto à presença do “inferno da matéria viva”: “Em toda a obra literária, como nas suas pinturas, a busca primeira e absoluta é o encontro com a matéria.” (SOUSA, 2013, p. 237). Então, diante da pintura “Eu te pergunto por quê?”, em que lemos a presença de uma informe flor amarela de grosso pedúnculo, a pergunta que se faz no título gira em torno dessa matéria viva. Essa perseguição da coisa vegetal, é geradora de questões, como é própria de uma literatura pensante.

Diante de tanta diversidade vegetal no conjunto da obra de Clarice Lispector, é importante pensarmos a produção artística dessa escritora como realização que implica a sua enorme contemporaneidade. Pela ficção da autora, por exemplo, é possível discutir diversas questões pontuais para o

nosso tempo: o lugar da mulher na sociedade, dos animais, dos vegetais, enfim, das minorias e marginalizados socialmente. Estamos, pois, no campo da biopolítica. Em relação aos vegetais, a obra de Lispector se conecta contemporaneamente com o que chamamos hoje de “virada vegetal”, onde as plantas são os verdadeiros “jardineiros” do mundo, sustentando-o. Emanuele Coccia (2018) em *Virada vegetal* discorre:

*As plantas, de fato, representam o ponto de vista — ou melhor, o ponto de vida — privilegiado para compreender e descrever o mundo enquanto tal, e de modo mais geral, para apreender a relação entre vida e mundo. Se esse exercício é necessário, se devemos imaginar o mundo do ponto de vista das plantas, é porque o mundo é literalmente produzido por elas. São as plantas que fazem da matéria e do espaço que nos rodeiam um mundo, que reorganizam e rearranjam a realidade tornando-a um lugar habitável e vivível. [...] Elas são, portanto, os jardineiros: são elas que fazem este mundo, elas que conservam este mundo em vida. Nós, humanos, assim como todos os outros animais, somos o objeto da jardinagem cósmica das plantas. (COCCIA, 2018, p. 4-6, grifo do autor).*

A contemporaneidade de Clarice está ligada também à temática vegetal, além da forte animalidade em sua obra, tornando-a parte de seu projeto ficcional. Não podemos esquecer, além disso, que a escritora esteve inserida num contexto que privilegiou essas sensitivas, no entanto, esta conseguiu abarcar o orgânico de maneira tal que a flora, por exemplo, imbrica-se na própria escritura e ações de personagens. Por outro lado, essa abordagem de uma literatura clariceana “vegetal” ainda precisa ser melhor abordada junto à fortuna crítica, já que muito se falou dos animais na ficção de Lispector, mas pouco se comentou a respeito dos vegetais.

Em *Água viva*, como já argumentamos, essas “jardineiras” do mundo estão por toda parte, nascendo em comunicação com a expressão pictórica e suas perguntas, trabalho duplo da narradora. Dito isto, na narrativa estudada, as plantas em geral são vistas em sua simplicidade, porque são reais. É esta simplicidade “franciscana” que a pintora tenta capturar, olhando-as em sua materialidade cósmica, onde a beleza se dá no instante em que as vê, fora de qualquer lógica ocidental:

Vejo as flores na jarra. São flores do campo e que nasceram sem se plantar. São amarelas. Mas minha cozinheira disse: que flores feias. Só porque é difícil amar o que é franciscano. No atrás do meu pensamento está a verdade que é a do mundo. A ilogicidade da natureza. (LISPECTOR, 1976, p. 102-103).

Vê-se que a mulher tem interesse por todo tipo de vegetal. Neste rol, flores feias, árvores contorcidas, raízes que se misturam na imundície da terra, estão imersas com todos os orgânicos. Portanto, na natureza, o informe está presente, como se verifica na pintura “Eu te pergunto por quê?”, onde a flor torta, informe, amarela, de grosso pedúnculo e sépala verde, diz muito sobre o interesse dessa pintora. Poder-se-ia dizer, assim, que a personagem de *Água viva* é uma observadora dos vegetais, no qual seu interesse botânico revela o fascínio pelo “mistério” das plantas, não para instaurar questões existenciais humanas, mas para mostrar as sensitivas em sua materialidade:

Naquela mesma primavera ganhei a planta chamada primula. É tão misteriosa que no seu mistério está contido o inexplicável da natureza. Aparentemente nada tem de singular. Mas no dia exato em que começa a primavera as folhas morrem e em lugar delas nascem flores fechadas que têm um perfume feminino e masculino extremamente estonteador. A gente está sentada perto e olhando distraída. E eis que elas vagarosamente vão se abrindo e entregando-se à nova estação sob nosso olhar espantado: é a primavera que então se instala. (LISPECTOR, 1976, p. 74-75).

Indagamo-nos: será à flor de “Eu te pergunto por quê?” também uma expressão desses momentos de observação? Em diálogo com este último trecho de *Água viva*, é provável que seja possível. Vale ressaltar que a observação da planta, assim como acontece com os animais em Clarice, nunca deixa de emitir perguntas. A busca e o contato pela matéria viva, na verdade, ocasiona o pensamento nas narrativas e nas pinturas da autora. Dessa forma, a presença dos vegetais e animais nunca se dá em um mero olhar desatento, ao contrário, é contato que inquieta, projetando-se em comentários, reflexões e transbordamento de perguntas.

É imprescindível, então, pensar *Água viva* como parte de um projeto ficcional de uma escritora envolvida com os vegetais e outros seres viventes, desde o início de sua carreira literária. Neste bojo, faz-se mister lembrarmos da geração em que Clarice produziu e publicou as suas obras.



Estamos pensando na década de 1960, sobretudo, época de forte imersão dos animais e vegetais na produção artística. Trata-se de uma temática orgânica do “espírito do tempo” e que Lispector soube valer-se como questão ficcional. Na literatura dessa ilustre artista, a natureza inquieta, assombra, devolvendo-lhe em perguntas:

Conheço um ela que se apavora com borboletas como se estas fossem sobrenaturais. E a parte divina das borboletas é mesmo de dar terror. E conheço um ele que se arrepia todo de horror diante de flores — acha que as flores são assombradamente delicadas como um suspiro de ninguém no escuro. (LISPECTOR, 1976, p. 111-112).

Por fim, deixemos a pergunta da pintura “Eu te pergunto por quê?” guiar os passos da pintora escritora de *Água viva*, porque nesse texto não há ponto final, resolução e classificação, antes, existem apenas indagações, sem compromisso em definir e conceituar nada. Como as flores, o texto é sexual, reprodutivo, não narcisista e nunca totalizador, porque nele se ergue a percepção de todo o mundo, captando todos os seres, dando-lhes vida e pulsão. *Água viva* tem vida vegetal, é escritura “jardineira”.

### Considerações finais

Em nosso estudo, desenvolvemos uma análise da obra *Água viva*, de Clarice Lispector, em comparação com a sua pintura intitulada “Eu te pergunto por quê?”. No presente artigo, essa conversa interartes teve como ponto central a presença dos vegetais na produção artística da autora. Assim, interpretamos *Água viva* pelo viés que coloca as plantas em sua diversidade no que chamamos de projeto ficcional de Lispector.

Em suma, compreendemos que o interesse pelos vegetais no conjunto da produção artística da escritora revela uma espécie de “espírito de época”, onde as plantas, cipós, flores, raízes, árvores e folhas fazem parte de um contexto muito específico da arte brasileira. Neste íterim, consideramos que a ficção e também a pintura de Lispector é contemporânea, na medida em que apresenta questões que são de interesse da atualidade, no qual os vegetais têm destaque, juntamente com os animais. Para os primeiros, hoje, podemos chamar de uma “virada vegetal”. As plantas, nesse sentido, são o ponto comum, ou ainda, ponto de vida, em que dá sustentáculo para todos os viventes animais — humanos ou não.

Por fim, na relação do *corpus* ficcional aqui estudado com a pintura “Eu te pergunto por quê?”, verificamos que a aproximação com a matéria viva, a exemplo dos vegetais, emerge de perguntas que acabam sendo a chave dessa literatura pensante. As plantas, dessa maneira, promovem a reflexão e a inquietação nessas obras, não tendo como cerne a conclusão ou a resposta definitiva.

## Referências

- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. 4 ed. São Paulo: Ática, 2006. 94 p.
- COCCIA, Emanuele. A virada vegetal. Trad. Felipe Augusto Vicari de Carli. *N-1 edições*, São Paulo, p. 1-32, jul., 2018. (Série Pandemia).
- COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica das misturas*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e barbárie, 2018. 160 p.
- GIORGI, Gabriel. *Formas comuns: animalidade, literatura, biopolítica*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. 238 p
- LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1961. 376 p. LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. São Paulo: Círculo do livro, 1976. 118 p.
- WOHLLEBEN, Peter. *A vida secreta das árvores: o que elas sentem e como se comunicam*. Trad. Peté Rissati. Rio de Janeiro: Sextante, 2017. 224 p.
- WEISSTEIN, Ulrich. *Literatura Comparada: definição*. Trad. Sonia Torres. In: COUTINHO, Eduardo F; CARVALHAL, Tania Franco (Org.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 308-333.
- NASCIMENTO, Evando. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. 303 p.
- NASCIMENTO, Evando. “Clarice e as plantas: uma literatura pensante”. *Revista Caliban*, n. 162, 11 Dezembro de 2017. Disponível em: <https://revistacaliban.net/clarice-e-as-plantas-uma-literatura-pensante-22f3c3111f38>. Acesso em: 12/08/2021.
- NASCIMENTO, Evando. “Literatura, artes plásticas, ciência e formas de pensar a relação com as plantas”. *Suplemento Pernambuco*, n. 162, Agosto de 2019. Disponível em: <https://suplementopernambuco.com.br/artigos/2326->

literatura,-artespl%C3%A1sticas,-ci%C3%A4ncia-e-formas-de-pensar-a-rela%C3%A7%C3%A3o-com-as-plantas.html. Acesso em: 12/08/2021.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995. 175 p.

PESSOA, Fernando. Poemas Inconjuntos. In: *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Editora José Aguillar, 1960, p. 171-185.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 594 p.

SOUSA, Carlos Mendes de. *Clarice Lispector: Pinturas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. 268 p.