



VOLUME 01

LENI RIBEIRO LEITE
MARCUS DE MARTINI
(org.)

Às margens do cânone

Estudos sobre Portugal e a América portuguesa



Esta obra foi selecionada para integrar a “Coleção Pesquisa Ufes II”, a partir de Chamada Pública feita pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PRPPG) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) aos programas de pós-graduação da universidade.

A seleção teve por base pareceres que consideraram critérios de inovação, relevância e impacto.

O financiamento da Coleção foi viabilizado por meio do Programa de Apoio à Pós-Graduação (Proap) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e de recursos do Tesouro Nacional.



**Universidade Federal
do Espírito Santo**



Editora Universitária – Edufes

Filiada à Associação Brasileira
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514
Campus de Goiabeiras
Vitória – ES · Brasil
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852
edufes@ufes.br
www.edufes.ufes.br

Reitor

Eustáquio Vinicius Ribeiro de Castro

Vice-reitora

Sonia Lopes Victor

Chefe de Gabinete

Ana Paula Santana de Vasconcellos Bittencourt

Diretor da Edufes

Wilberth Salgueiro

Conselho Editorial

Ananias Francisco Dias Junior, Fátima Maria Silva,
Gleice Pereira, José André Lourenço, Margarete
Sacht Góes, Othon Souto Campos, Paulo Rogerio
Garcez de Moura, Rodrigo de Alvarenga Rosa,
Rogério Borges de Oliveira, Rosana Suemi
Tokumaru, Sandra Soares Della Fonte, Sergio
Lins de Azevedo Vaz, Telma Elita Juliano Valente

Secretaria do Conselho Editorial

Douglas Salomão

Administrativo

Josias Bravim, Washington Romão dos Santos

Seção de Edição e Revisão de Textos

Fernanda Scopel, George Vianna,
Jussara Rodrigues, Roberta Estefânia Soares

Seção de Design

Juliana Braga, Samira Bolonha Gomes

Seção de Livraria e Comercialização

Adriani Raimondi, Ana Paula Rubim,
Dominique Piazzarollo, Marcos de Alarcão,
Maria Augusta Postinghel

Produção Cultural

Déborah Pinto Corrêa



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Projeto gráfico

Willi Piske Junior
Samira Bolonha Gomes

Revisão de texto, diagramação e capa

AI's Comunicação e Estratégia

Fotografia da capa por upklyak
obtida em <https://freepik.com/>.

Supervisão

Edufes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Editora Universitária – Edufes, ES, Brasil)

M328 Às margens do cânone [recurso eletrônico]: estudos sobre Portugal e a América portuguesa / Leni Ribeiro Leite, Marcus De Martini (org.). Dados eletrônicos. - Vitória, ES: Edufes, 2025. 208 p.: il.; PDF, 3.291 kB. - (Coleção Pesquisa Ufes II; 01).

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-85-7772-652-3.
Modo de Acesso: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/774>.

1. Portugal. 2. América Portuguesa. 3. Práticas letradas.
I. Leite, Leni Ribeiro. II. Martini, Marcus de. III. Série.

CDU: 82

Elaborado por Ana Paula de Souza Rubim – CRB-6 ES 998/O.

Esta obra foi composta com
a família tipográfica Crimson Text.

**LENI RIBEIRO LEITE
MARCUS DE MARTINI
(org.)**

Às margens do cânone

Estudos sobre Portugal e a América portuguesa

 **EDUFES**

Vitória, 2025

Sumário

Apresentação	8
O latim de Basílio da Gama: uma análise das <i>Brasilienses Aurifodinae</i> e de um epigrama	14
<i>Dreykon Fernandes Nascimento</i>	
O <i>De Rusticis Brasiliae Rebus</i> e a poesia didática jesuítica	42
<i>Roberto Gonoring D'Assumpção Silva</i>	
<i>Eustáquidos e Descrição da Ilha de Itaparica</i> (1769), de Frei Manuel de Santa Maria Itaparica: pintura e êcfrase em evidência	67
<i>Barbara Faria Tofoli</i>	
Manuel de Galhegos: <i>Gigantomaquia</i> e Hermógenes em Portugal	86
<i>Maria do Socorro Fernandes de Carvalho</i>	
Fingimento e Dissimulação na Poesia do Abade de Jazente	102
<i>Jean Pierre Chauvin</i>	
Bartolomeu Fragoso diante de um leitor, o inquisidor Heitor Furtado de Mendonça	121
<i>Lucas Bento Pugliesi</i>	

As “Aventuras de Diófanes”, as dobras e os duplos.....150

Marcus De Martini

Algumas considerações retóricas sobre *Escola de Bethlem, Jesus nascido no presepio* (1678), do jesuíta Alexandre de Gusmão180

Isabel Scremin da Silva

Sobre os autores..... 205

Apresentação

Uma das perguntas mais recorrentes que se ouve, quando se é um pesquisador de obras de mais de um século, é: “e já não foi tudo estudado?” Quem faz esse tipo de pergunta não está sendo necessariamente indiscreto ou maldoso, mas está sim pressupondo que tudo o que ficou para trás é apenas aquele breve punhado de obras de que ouviu falar, em algum momento de sua vida. Assim, é preciso aceitar como cabível a sua desconfiança de que não haveria mais nada para se falar sobre o assunto e de que os que se prestassem a esse tipo de estudo não fariam nada mais do que presunçosamente “chover no molhado”.

É claro que precisamos reconhecer que os nomes mais famosos ainda são estudados, de fato. Ainda há o que se dizer sobre Virgílio, sobre Shakespeare, sobre Camões, entre tantos outros, simplesmente pelo fato de que os leitores mudam, assim como os métodos de análise e os interesses dos críticos. Há o momento em que subitamente se começa a ver nos livros de sempre coisas nunca antes percebidas.

No entanto, contrariamente à percepção leiga, épocas passadas foram também momentos de intensa produção letrada. Se hoje, porém, ao entrar em uma livraria ou ao percorrer um catálogo de lançamentos online, encontramos uma quantidade robusta de textos, a permanência destas mesmas obras por vinte, cinquenta, cem ou mais anos está sujeita às vicissitudes do tempo, dos materiais, dos gostos e das apreciações. Em cem anos, quantas dessas obras recém-lançadas estarão ainda

disponíveis e acessadas por novos leitores? Quantos e quais deles serão os próximos textos canônicos?

Todos os demais terão menor sorte e ficarão esquecidos em gavetas e prateleiras reais ou virtuais; muitos deles não menos interessantes, não menos dignos de leitura e estudo. O mesmo ocorreu com um sem-número de textos produzidos no passado e que não tiveram a mesma fortuna dos textos hoje chamados clássicos, e que, por razões as mais variadas, foram expurgados de nossas Histórias da Literatura ou esquecidos por leitores e crítica. No entanto, com um novo olhar, sob novas premissas, muitos deles podem nos oferecer renovadas reflexões sobre seus campos de produção e difusão. Assim, há pesquisadores que, no século XXI, retornam a obras menos compulsadas de um passado mais ou menos remoto, e atualizam suas leituras para uma nova contemporaneidade.

A obra *Às margens do cânone: estudos sobre Portugal e a América portuguesa* é proposta como uma coletânea de textos de estudiosos das práticas letradas produzidas durante os séculos XVI, XVII e XVIII, em Portugal e na América portuguesa, os quais compartilham de um eixo comum, qual seja, o de abordarem autores e obras pouco conhecidos do período em questão. O ponto de partida dos textos que compõem esta coletânea é o de esclarecer a relevância que o conhecimento desses textos e autores ainda possa ter hoje, se não para o público em geral, para críticos literários, historiadores e demais pesquisadores das humanidades.

São premissas essenciais que unem os capítulos que se seguem, por um lado, a compreensão de que, entre os séculos XVI e XVIII, no espaço transatlântico luso-brasileiro, o regime discursivo era distinto daquele que veio a se formar depois, e que responde em geral pelos rótulos de Literatura Brasileira ou Literatura Portuguesa; por outro, a observação de que houve, nos séculos XIX e XX, um esforço consciente de homogeneização e unificação de produtos culturais variados, em prol da construção de uma imagem única de nação moderna, de ambos os lados do Atlântico. Isso significou a releitura do passado em termos muito diversos daqueles coetâneos à produção dos textos,

criando uma visão reduzida e anacrônica das obras produzidas no território luso-brasileiro entre os séculos XVI e XVIII. Por isso, em consonância com Pécora, Hansen, Muhana e outros pesquisadores, optamos por entender Portugal e a América portuguesa (não o Brasil) como o espaço de práticas letradas (não de Literatura) variadas e multilíngues, que devem ser compreendidas sob a luz da poética e da retórica clássicas. Sabemos, porém, que se referir a “práticas letradas de Portugal e da América portuguesa entre os séculos XVI e XVIII” pode parecer preciosismo complicado. Assim, termos como Literatura Brasileira Colonial, quando usados, são úteis como rótulos conhecidos e curtos, mas devem ser sempre encarados como apenas uma referência simplista para uma realidade mais complexa.

Dadas essas premissas, abrimos a obra com um autor que não pode, em sã consciência, ser considerado desconhecido ou esquecido. Basílio da Gama consta de todo manual de Literatura Brasileira em razão de seu poema épico *O Uruguai*. No entanto, Dreykon Fernandes Nascimento, em “O latim de Basílio da Gama: uma análise das *Brasilienses Aurifodinae* e de um epigrama”, nos apresenta uma face muito menos conhecida deste autor: sua produção em língua latina, composta de um poema didático e um epigrama. Esta produção, muito mais alinhada com a produção letrada jesuítica do que com os arroubos nacionalistas que parte da fortuna crítica vê em *O Uruguai*, leva a uma reavaliação de autor e obra. Basílio da Gama como poeta multilíngue – dado que também são conhecidos poemas seus em italiano – ainda é um campo aberto para futuras pesquisas.

Basílio não foi, no entanto, o único escritor luso-brasileiro a exarar poemas em latim. Roberto Gonoring D’Assumpção Silva nos apresenta outro nome importante da poesia latina produzida por um filho de Portugal: José Rodrigues de Melo. Em “*O De Rusticis Brasiliae Rebus* e a poesia didática jesuítica” somos apresentados a um poema didático em quatro livros que trata de alguns dos principais produtos agrícolas do Brasil do século XVIII. Mas, na melhor tradição jesuíta, Melo não legou um texto técnico, e sim um poema hexamétrico ao estilo

vergiliano, repleto de elementos poéticos e retóricos dignos dos melhores versadores clássicos. Este tipo textual, afastado de nós pelo tempo, pelo gosto literário, e pelo idioma em que foi escrito, caiu em esquecimento e foi desprezado das nossas histórias da Literatura.

Este destino também acometeu autores que escreveram em língua portuguesa, mas em gêneros que a modernidade romântica desprezou, como os poemas sacros. É o caso do Frei Manuel de Santa Maria Itaparica, como demonstra Barbara Faria Tofoli em “*Eustáquidos e Descrição da Ilha de Itaparica (1769)*, de Frei Manuel de Santa Maria Itaparica: pintura e êfrase em evidência”. Ainda que sua *Descrição da Ilha de Itaparica* tenha logrado algum sucesso, devido em grande parte a uma anacrônica leitura nacionalista do poema, o texto principal de sua obra, *Eustachidos*, dá ampla demonstração de sua obediência aos preceitos retórico-poéticos de um regime discursivo anterior e descompromissado com a subjetividade romântica. Como exemplo, Barbara Tofoli analisa as figuras retóricas de visualidade neste autor cujo nome talvez tenha sido ouvido antes.

Já Manuel de Galhegos é um nome que soará desconhecido para a maior parte de nós. Em “Manuel de Galhegos: *Gigantomaquia* e Herógenes em Portugal”, Maria do Socorro Fernandes de Carvalho nos apresenta a obra desse erudito português que viveu entre fins do século XVI e meados do XVII. Como expõe Carvalho, as obras de Galhegos encenam interessantes questões relativas, especialmente, à fatura e circulação das letras do período. Particularmente interessante é seu *Discurso poético*, o qual, na verdade, como ilustra Carvalho, é “um prólogo de louvor ao livro *Ulisseia ou Lisboa edificada*, poema de Gabriel Pereira de Castro”, mas que aborda elementos caros à chamada “retórica hermogeneana”, fazendo dele um valioso documento sobre a arte poética de seu tempo. Ademais, seu poema épico, a *Gigantomaquia*, que recria a luta entre os Titãs e os Olímpianos, é-nos detalhado por Carvalho, que o descreve como a “[...] imitação poética de uma mitografia homônima, de lendas e personagens sintetizadas num enredo ágil de mitos, metamorfoses e afetos, contados ou descritos numa elocução

impactante”. A obra de Galhegos é, portanto, meritória de maior atenção por parte da crítica.

Em “Fingimento e dissimulação na poesia do Abade de Jazente”, Jean Pierre Chauvin chama a nossa atenção para os versos do português Paulino António Cabral de Vasconcelos, mais conhecido pelo cognome que vai no título do artigo. Chauvin então chama a atenção para a técnica poética desse autor, cujos poemas, em que pesem serem característicos das letras setecentistas, não deixam de ter um encantamento peculiar. No entanto, Chauvin, ao analisá-los cuidadosamente, não deixa de destacar a necessidade de compreendê-los à luz dos preceitos poéticos da época e conclui: “[re]ler a obra atribuída ao Abade de Jazente pode trazer a sensação de se estar em meio a um verdadeiro *tour de force*, dada a condição dos cursos de Letras no país, a primazia de certas correntes teóricas e a situação particular dos pesquisadores que trabalham com autores e obras de épocas anteriores – especialmente aqueles que, apesar dos óbices, persistem em decifrar textos e paratextos à letra miúda que demandam não só gosto por estudar, paciência, empenho e disciplina, mas perseverança e questionamento de colegas.” As palavras de Chauvin, na verdade, poderiam servir de epígrafe para este livro.

Lucas Bento Pugliesi, em “Bartolomeu Fragoso diante de um leitor, o inquisidor Heitor Furtado de Mendonça”, introduz-nos à poesia inédita desse “mestre em artes”, egresso do Colégio de Salvador. Para apresentá-la, Pugliesi disserta sobre os modos de proceder do Tribunal do Santo Ofício já em fins do século XVI, pois é no contexto do processo sofrido por Fragoso que os únicos registros de sua poesia vêm à lume. Assim, como demonstra o autor do ensaio, o embate entre inquisidor e réu é capaz de nos revelar *insights* sobre os modos de manufatura e leitura das práticas letradas da época. Conforme conclui Pugliesi, “[i]ronicamente, nesse gesto de leitura dissidente, que privou Salvador de um poeta, Mendonça garantiu a sobrevivência dessa poesia, e a leitura presente, diferentemente de tantas outras que permanecem no ocaso dos tempos.”

Nem só de versos, épicos ou não, se fez a produção letrada do espaço luso-brasileiro. Marcus De Martini nos apresenta uma obra de atribuída autoria feminina que tem tido pouco espaço em nossa crítica contemporânea. Em “As ‘Aventuras de Diófanes’, as dobras e os duplos”, acompanhamos o complexo histórico de publicação, atribuição, mutilação e possível redenção de uma novela moralizante vinda à luz em Portugal no século XVIII.

Por fim, Isabel Scremin da Silva contribui com um capítulo sobre uma obra em prosa, a primeira de que temos notícia escrita pelo padre Alexandre de Gusmão. Com “Algumas considerações retóricas sobre *Escola de Bethlem, Jesus nascido no prezepio* (1678), do jesuíta Alexandre de Gusmão”, Isabel nos auxilia a melhor ler e compreender os entrecruzamentos poéticos, retóricos, políticos e teológicos que se encontram nas obras seiscentistas, e indispensáveis para o “desestranhamento” da obra de Gusmão, nas palavras da própria autora.

Este desestranhamento é um dos objetivos gerais da pesquisa acerca da produção letrada quinhentista, seiscentista e setecentista, e desta coletânea em particular. Atentos aos preceitos retórico-poéticos e político-teológicos dos presentes daquela produção letrada, esperamos poder apresentar, sob a forma de estudos de caso, possibilidades outras de leitura desses textos que os façam ganhar renovado *status* dentro das pesquisas acadêmicas brasileiras sobre o chamado “Período Colonial Brasileiro”. Como parte da *Coleção Pesquisa Ufes*, que pauta seus lançamentos pelos critérios de “inovação, relevância e impacto” e os disponibiliza gratuitamente no Repositório Institucional da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) e na página de sua editora, Edufes, esta obra pretende, assim, dar visibilidade a pesquisas realizadas na universidade brasileira, hoje, de forma a fomentar mais estudos sobre o período em questão, iluminando, por fim, aspectos pouco conhecidos das Letras em Portugal e na América portuguesa entre os séculos XVI e XVIII.

Marcus De Martini e Leni Ribeiro Leite
Os organizadores

O latim de Basílio da Gama: uma análise das *Brasilienses Aurifodinae* e de um epigrama

Dreykon Fernandes Nascimento

No presente capítulo buscamos demonstrar, por meio da análise de cláusulas e fórmulas da poesia latina antiga em dois poemas latinos do poeta luso-brasileiro Basílio da Gama, a dinamicidade da poesia latina produzida na América portuguesa e a sua riqueza retórica, parelha a qualquer produção vernácula coeva. Ao elegermos entre as obras basilianas as *Brasilienses Aurifodinae* e um epigrama latino, até há pouco desconhecido, intentamos não apenas chamar a atenção para a produção latina de um poeta já bastante conhecido por sua obra vernacular, mas também demonstrar como essa produção não falta com criatividade e complexidade se comparada à poesia vernacular, e que a língua latina no século XVIII não deve ser tratada como se já fosse suporte mofado para produções em desuso. Além disso, por meio da metonímia de Basílio da Gama, esperamos contribuir para um quadro geral nos estudos da produção neolatina na América portuguesa,

como obras que eram escritas por um mesmo autor, multilíngue, ao lado e em convergência com as demais vernaculares, na esteira do que destaca Leite (2019; 2021). Assim como na Europa, também nas Américas por ela colonizadas não havia uma divisão estanque entre um letrado no vernáculo e outro na língua clássica, cuja diferente musa a cada qual visitava particular e separadamente, mas uma realidade cosmopolita, com escritores multilíngues, que lançavam mão da língua de acordo com sua audiência, contexto, gênero, matéria entre outros, e não sem criar zonas de contato entre duas ou mais línguas.

Segundo seu registro de entrada como estudante do Colégio dos Jesuítas do Rio de Janeiro, Basílio da Gama Villas-Boas, de nome latino *Josephus Basilius Gama*, nasceu em Minas Gerais (em latim, *Aurifodinae* ou *Generales Aurifodinae*), no dia 8 de abril de 1741, na cidade, à época, de São João do Rio das Mortes e, atualmente, Tiradentes, tendo por pai o capitão português Manuel da Costa Villas-Boas e por mãe Quitéria Inácia da Gama, natural da colônia do Sacramento (CHAVES, 2000, p. 9), pertencendo, portanto, a uma baixa fidalguia. Ingressou em 2 de maio de 1757, aos 16 anos, no dito Colégio, completando, ao menos, o noviciado e tomando os primeiros votos, até ser interrompido em 1760, quando a Ordem foi dissolvida na América portuguesa por meio de um Decreto Real (CHAVES, 2000, p. 10). Acerca deste período de sua juventude, os únicos testemunhos supérstites provêm de jesuítas, contrários à figura de Gama devido ao seu futuro apoio ao governo de Pombal. José Caeiro (CAEIRUS, 1936 [1777], p. 250), por exemplo, escreve que o poeta possuía uma “conhecida fraqueza de espírito”, *notam animi mollitiam*, enquanto o padre Kaulen (1786, p. 5) descreve-o como “de pouca inclinação” para a “Escola de Virtudes”. No entanto, mandado ao Rio “a fim de aprender ali a língua Latina”, Kaulen admite que Gama pôde concluir os estudos “bastantemente imbuído por estes Religiosos nos preceitos da latinidade” (KAULEN, 1786, p. 5), de modo que, antes mesmo de

1 Todas as traduções sem indicação de autoria são de nossa responsabilidade.

se candidatar para a Ordem, Gama já seria um usuário versado da língua latina. Durante o ínterim de 1760-2, não sabemos muito acerca do poeta; porém, ainda segundo Caeiro (CAEIRUS, 1936 [1777], p. 250) e Kaulen (1786, p. 7-8), Gama teria partido para Roma logo após a expulsão dos jesuítas. Durante a sua estadia em Roma, Gama compôs, ao menos, quatro poemas de que temos notícia, dois deles em latim, escopo do presente capítulo, que se centra na análise do uso da língua latina por Basílio da Gama (em suas duas únicas obras latinas de que temos notícia até então, isto é, as *Brasilienses Aurifodinae* e um epigrama até há pouco desconhecido), com base na imitação de cláusulas e fórmulas da poesia latina que o poeta luso-brasileiro realiza, e em seus movimentos retóricos de acomodar invenções, disposições e elocuições de uma tradição antiga com a qual dialoga e que adapta segundo o decoro da arte coeva.

Notícias sobre as *Brasilienses Aurifodinae*

A primeira obra de que trataremos neste capítulo são as *Brasilienses Aurifodinae*² ou *Minas de ouro brasileiras*, poema épico de espécie didática³ que versa sobre a extração do ouro na América portuguesa durante o século XVIII, matéria sobre a qual o poeta admite, no

2 O título completo da obra é *Brasilienses Aurifodinæ Poemate Didascalico Ab Aurifodinensibus Musis depromptæ, sive De Auro ejusque extractione in Brasiliâ Pœtica Descriptio À Josepho Basilio Gama elucubrata. additis, Et Compendiariâ appendice, solutâ oratione: Et curiosâ quæstione de Auri genesi, ou Minas de ouro brasileiras oferecidas pelas musas mineiras em poema didático, ou descrição poética sobre o ouro e sua extração no Brasil, exarada por José Basílio da Gama, com adições tanto de um apêndice explicativo em prosa quanto de uma curiosa questão sobre a gênese do ouro.*

3 Para uma discussão genérica das *Brasilienses Aurifodinae*, vide o segundo capítulo de nossa dissertação de mestrado, intitulado “A recepção do gênero épico antigo na Europa e nas Américas durante os séculos XVI, XVII e XVIII” (NASCIMENTO, 2024).

prefácio dedicado “Ao leitor curioso”, *Curioso lectori*, ter experienciado como testemunha ocular, *ocularis testis*, razão pela qual não apenas estaria apto a tratar do assunto, mas mais autorizado que poetas europeus, como o padre Antoine Le Febvre, que discutira sobre o tema baseado apenas no que lera. A hipótese mais canônica acerca da datação da obra é entre os anos de 1760-2^a, isto é, após a dissolução da Companhia no reino português e antes da introdução do poeta à *Arcadia Romana*⁵, de modo que é considerada a sua primeira obra de que temos notícia, produzida em um trânsito entre a América, Portugal e Itália. Circulada exclusivamente em manuscrito, cuja única cópia supérstite se encontra na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, na Universidade de São Paulo, as *Brasilienses Aurifodinae* são compostas por cinco partes axiais: o já mencionado prefácio “Ao leitor curioso”, *Curioso Lectori*; o poema, subintitulado *De Auro, eius que in Brasilia extractione Poema Didascalicum*, ou “Poema didático sobre o ouro e sua extração no Brasil”; um “Apêndice explicativo” ou *Appendix Compendiaria*, resumindo em prosa o conteúdo dos versos; uma “Questão curiosa” ou *Quaestio Curiosa*, em que o poeta apresenta questões pertinentes à obra, como “A terra dos homens gera o ouro uma segunda vez?”, *Virum tellus denuo generet aurum?*; e um “Índice de coisas notáveis que estão contidas no poema didático”, *Index rerum*

4 Cf. Candido (1977, p. 164-5), Moraes (1969, p. 156), Chaves (2000, p. 11-2) e Anjos (2021, p. 47). Apenas recentemente Mariano (GAMA, 2024, p. 40) retardou a datação da obra para 1762-4, contrariando a conjectura vigente de que as *Brasilienses Aurifodinae* teriam servido como *pièce de résistance* à concorrência de uma vaga na *Arcadia Romana*, portanto, produzida antes de sua entrada na dita sociedade. Apesar da datação alternativa, Mariano não apresenta nenhuma argumentação adicional para sustentar suas afirmações.

5 Diferentemente do que estipulara Candido (1977, p. 164), Basílio da Gama já era um membro da *Arcadia Romana* desde 1762, como prova a publicação de seu soneto italiano “Questa è de’ Fiumi la superba imago” (GAMA, 1762, p. 29) e o epigrama latino que aqui analisaremos.

notabilium, quæ in Poemate didascalico continentur, para além de suas ilustrações abrindo e encerrando o manuscrito.

Apesar de a figura de Gama sempre ser lembrada pelo seu antijesuítismo verificado em obras como *O Uruguay* e em seu alinhamento às políticas do Marquês de Pombal, que o admitira no governo em 1774 como oficial da Secretaria de Estado dos Negócios do Reino (TEIXEIRA, 1999, p. 413-4), os poemas a serem analisados aqui integram uma parte da produção do poeta ainda muito vinculada às influências jesuíticas⁶ observadas durante a sua formação no Colégio dos Jesuítas e em sua temporada na Itália ao lado dos padres exilados, de modo que o seu repertório de fontes antigas e o seu uso da língua latina muito se aproximam ao de padres jesuítas coetâneos, que compartilhavam dos mesmos recursos e frequentavam os mesmos círculos letrados.

O latim de Basílio da Gama nas *Brasilienses Aurifodinae*

Ao escrever as *Brasilienses Aurifodinae*, a autoridade mais previsível para Gama não poderia ser outra que não Vergílio das *Geórgicas*, pois foi quem deu forma ao poema didático, tão imitado durante o séc. XVIII⁷. Dessa forma, logo em seu próêmio, Gama imita a cláusula

6 Segundo Haskell (2021, p. 239-40), a épica latina de espécie didática, como as *Brasilienses Aurifodinae*, se popularizou entre a Companhia de Jesus durante o séc. XVIII, principalmente como um esforço em criar um sistema educacional moderno e cientificamente atualizado, alinhado a um latim corrigido pelo rege-renciamento de uma latinidade clássica a partir do séc. XVI, a fim de transmitir, de modo mais convincente, valores inicianos de serviço, diligência e utilidade.

7 Segundo Haskell (2003, p. 14), o favorável prestígio que as *Geórgicas* adquirem entre os membros da Companhia a partir do séc. XVII se deve muito à figura do poeta Girolamo Vida, que, em sua *Ars poetica*, um de seus vários poemas didáticos sobre os mais diversos assuntos, tece eloquente elogio a Vergílio e a suas obras.

vergíliana *hinc canere incipiam* (Verg., *G.*, 1.5) em seu *nunc canere est mihi*⁸ (v. 4), não apenas mantendo a forma verbal infinitiva *canere* assentada em mesma *sedes metrica*, mas reproduzindo o mesmo segmento sintático de advérbio (*hinc/nunc*), seguido de verbo no infinitivo (*canere*), mais verbo auxiliar (*incipiam/est*). Além disso, também remontam às *Geórgicas* a escolha pela segunda pessoa do plural *vos*⁹ (v. 5), em início de frase, e o posicionamento da palavra *tellus* (v. 2) no último pé do verso. Em relação aos sintagmas *Cæptis ferte meis* (v. 7) e *clara luce* (v. 10), consideramos ainda ser usos vergilianos, mas retrabalhados por fontes intermediárias, a que Gama diretamente se reporta. Desse modo, o sintagma *audacibus annue coeptis* das *G.* 1.40 é retomado em *Ov. Met.* 1.2-3, *coeptis adspirate meis*, cuja adaptação é diretamente imitada por Gama¹⁰, enquanto o sintagma *clarissima lumina* das *G.* 1.5-6 é reduzido em *claram lucem* em *Claud. DRP* 1.8, e que Gama diretamente reproduz¹¹. No entanto, sendo o próêmio o

8 Enquanto é diplomática a transcrição das obras de Gama, a de todas da Antiguidade é atualizada conforme as edições utilizadas. Além disso, por economia, optamos por não reproduzir todos os versos ou trechos poéticos referidos neste capítulo, uma vez que se entende serem todas as obras aqui mencionadas de fácil acesso, no que se incluem as *Brasilienses Aurifodinae*, presente no acervo digital, com livre acesso, da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin.

9 A respeito da escolha particular do pronome *vos* à revelia de *tu* – este último muito mais comum em poemas didáticos ao modelo das *Geórgicas* –, conjecturamos ser uma estrutura vergiliana, mas reproduzida nas *Brasilienses Aurifodinae* via Camões, que em *Os Lusíadas* (1.4.1-5; 6.1-5; 7.1-6; 8.1-6) replica amiúde esta mesma estrutura, instituindo-a como uma espécie de lugar-comum para todo poeta português que aspirasse compor um poema épico, fosse em latim ou em vernáculo, fosse heroico ou didático, cf. Teixeira, *Prosopopeia*, 3.1-6; Durão, *Caramuru*, 1.3; Itaparica, *Eustachidos*, 1.5.1-5; Eliseu Viagem 4.1-4 e 5-1-2 (*In*: TORRES, 2015); COSTA, VILA RICA, 1.13-7; e Gama, *O Uruguay*, 1.10-4.

10 Este mesmo sintagma vergiliano, adaptado por Ovídio, já fora antes imitado e transposto para o vernáculo por Camões, em *Os Lusíadas* 4.86.7: “E que nossos começos aspirasse”.

11 Não é contrassenso supor certa influência das *Geórgicas* sobre o poema de

espaço em que o poeta apresenta não apenas o argumento do poema, mas também a perícia técnica com a qual o desenvolverá, Gama introduz nesta parte uma série de poetas latinos para além de Vergílio. O sintagma *amabile pondus* do v. 4, por exemplo, vem de *Sil. Pun.* 8.609, enquanto o *intermicat auro* do v. 5 vem de *Claud. DRP* 1.184, e o *auratus Apollo est* do v. 6 de *Verg. Aen.* 3.154, também aparecendo em *Stat. Theb.* 3.105 e em *Fracastoro, Syphilis* 1.20.

Em seguida ao proêmio, Gama narra três origens para o ouro, uma fabular ou mítica (v. 15-44); outra natural ou histórica (v. 83-110); e uma terceira científica ou física (v. 111-23). Também durante este longo trecho, a cobrir 111 versos, contemplamos uma miríade de fontes gregas e latinas, que Gama imita na composição de seu latim. Afora os diversos autores citados nas notas marginais à página do manuscrito, a expressão do v. 15 *Ab Jove principium* nos salta de imediato aos olhos por sua tradição nas letras antigas. Com ocorrências tanto em *Verg. Ecl.* 3.60 e *Aen.* 7.219, o sintagma latino é uma tradução do *incipit* grego *Ek Diós archómestha*, presente tanto na abertura dos *Fenômenos* de Arato, quanto na do Idílio 17 de Teócrito. Se nos poetas gregos o *incipit* abre o poema e o início do canto fabular, em *Ecl.* 3.60 o sintagma *ab Ioue principium* inicia apenas o canto poético¹², enquanto em *Aen.* 7.219 indica o início de uma progênie, ambos usos vergilianos que Gama funde em seu v. 15, ao mesmo tempo ponto de partida para a narrativa fabular no poema e indicador semântico da origem do ouro, pois foi Júpiter o seu progenitor.

Além disso, outro indicador para esta fusão entre princípio fabular e genealógico é encontrado na ambivalência do termo *seriem* no

Claudiano, uma vez que também em seu proêmio (*DRP*, 1.3) encontramos uma adaptação do sintagma vergiliano *audacibus annue coeptis em audaci prodere cantu*.

12 Localizado na posição de proêmio, Vergílio emprega a cláusula a te *principium*, variação do *incipit* tradicional *ab Ioue principium*, no início de *Ecl.* 8. Além disso, uso semelhante ao da *Ecl.* 3.60, provavelmente fundido ao da *Ecl.* 10.69, é encontrado em *Ov. Met.* 10.148, ao abrir o canto poético de Orfeu.

v. 16 das *Brasilienses Aurifodinae*, significando tanto fio narrativo, quanto linhagem familiar. Em seguida, temos em *et nulli eluctabile fatum* do v. 17 outro empréstimo vergiliano, agora de *Aen.* 8.334, *et ineluctabile fatum*. Em ambos os poemas a conjunção *et* ocupa o terceiro pé, *ineluctabile* e *eluctabile* o quarto e quinto, e *fatum* o sexto e último, enquanto toda a estrutura dos versos está distribuída em um quiasmo AabB ou uma sequência de nome e adjetivo + adjetivo e nome. A variação imitativa entre um verso e outro, porém, é encontrada no deslocamento do valor negativo embutido no prefixo *in-* de *ineluctabile* em *Aen.* 8.334 para o pronome *nulli nas Brasilienses Aurifodinae*, v. 17, além da reconfiguração de aliteraões na oclusiva “t” (*Fortun[a] omnipotens et ineluctabile fatum*) para na líquida “l” (*Lex ill[a] aetern[a], et null[i] eluctabile fatum*), e a transformação de todos os pés dátilos vergilianos em espondeus nas *Brasilienses Aurifodinae*, amplificando, pelo ritmo pesado dessa configuração métrica, o peso e a gravidade do fado. Também vale ressaltar a proximidade dos supracitados versos com Verg. G. 2.491, cujo sintagma *et inexorabile fatum* mantém a sequência *et* + adjetivo biforme neutro singular + *fatum*, tudo a partir do terceiro pé, com disposição quiasmática AabB e o valor negativo do prefixo *in-*, além da aliteração em oclusivas (*atque metus omnis et inexorabile fatum*), equivalendo a imagem sonora *metus omnis a omnipotens* de *Aen.* 8.334. Fenômeno semelhante ocorre em G. 3.39, *Aen.* 9.448 e *Brasilienses Aurifodinae*, v. 277.

A postura risonha de Júpiter frente às artimanhas de Acrísio no v. 26 remonta a Hor. *Carm.* 3.16.5-8 e Enn. *Ann. Fr.* 92, mas também a Ov. *Fast.* 1.192, embora neste último a referência mude de Júpiter para Jano. O *incipit* do v. 35, *Nil auro putat aptius*, remonta a Ov. *Am.* 3.8.29, *nihil esse potentius auro*, enquanto o v. 42 a G. 4.312. Neste último caso, é interessante notar a proximidade do latim entre um poeta e outro, quando em Vergílio lemos *aestiuis effusus nubibus imber* e em Gama *Effusum pluviis de nubibus aurum*, mantendo ambos os sujeitos *imber* e *aurum* no sexto pé e o termo *nubibus* no quinto fixo, enquanto os seus adjetivos *aestiuis* e *pluviis* ocupam casas inversas em

cada hexâmetro: em Vergílio cobre o segundo e início do terceiro pé, ocupando o primeiro hemistíquio, enquanto em Gama cobre o fim do terceiro e início do quarto pé, ocupando o segundo hemistíquio. O mesmo ocorre com o particípio *effusus/effusum*, de modo que, comparando ambos os versos, temos um sintagma final fixo *nubibus imber* e *nubibus aurum*, cujos referentes a cada um desses termos estão prepostos no verso em colocação quiasmática *aestiuis effusus* e *Effusum pluviis*. É também neste trecho, em nota à margem direita do v. 36, que Gama readapta as famosas sentenças de *Ecl.* 10.69, *omnia uincit Amor*, e de *G.* 1.145, *Labor omnia uicit*, em *omnia vincit aurum*. Apesar da clara referência a Vergílio, já na Antiguidade construção muito próxima à de Gama aparece em *Prop. Carm.* 3.13.49, *aurum omnes uicta*, enquanto no séc. XVI Torquato Tasso introduz ao vernáculo de seu *Aminta* 2.1.58, *sol vince l'oro*, este mesmo uso de Propércio para tratar da tópica da *auara puella* como no poeta antigo. Em *Praedium rusticum* 5.6, encontramos uso correlativo ao de Gama, mas Jacques Vanière ainda mantém o protagonismo do *labor* como no verso vergiliano, escrevendo *omnia sufficiunt labor indefessus et aurum*, “suprem tudo o trabalho contínuo e o ouro”.

Para além da autoridade de Vergílio, encontramos na construção *digesto ex ordine* do v. 50 um empréstimo de *Mart. Epig.* 3.63.6, *digerit ordine*, posicionados ambos os sintagmas em mesma *sedes metrica*, i.e., do fim do terceiro ao quinto pé. No entanto, esta mesma construção se imbrica com a do v. 868, *ex ordine ducant*, que, por sua vez, remonta a *Fast.* 1.317, *ductos ex ordine*, preservando o mesmo verbo *ducant/ductos*, mas em colocação quiasmática de um verso a outro, embora em todos os quatros versos (*ex*) *ordine* se posicione no quinto pé dátilo. Interessante notar também a coincidência de ritmo hexamétrico entre o v. 50 e *Ov. Fast.* 1.317, e v. 868 e *Mart. Epig.* 3.63.6. Já o *incipit* do v. 59, *Rore madent*, é imitação de *Stat. Theb.* 5.198, mas que já encontramos como cláusula final em *Luc. BC* 4.316. No v. 83, Basílio

da Gama imita em seu *incipit Quidquid id est*¹³, cláusula lucreciana de *DRN* 3.135 e 5.577, depois retomada por Verg. *Aen.* 2.49 e reproduzida também em *Ov. Her.* 19.203 e *Pont.* 1.6.25 e 3.3.73, além de em *Pers. Sat.* 3.95 e 6.65, *Juv. Sat.* 7.162 e *Mat. Epig.* 6.68.11. Apesar de o verso basiliano replicar o mesmo ritmo datílico de Lucr. *DRN* 3.135 e *Ov. Her.* 19.203 e *Pont.* 3.3.73, destaca-se nele a condensação de uma mesma disposição de várias cláusulas vergilianas, cujos versos também mantêm no quinto pé dátilo a forma ablativa *origine*. De todas as doze ocorrências da palavra *origo* no quinto pé nos poemas de Vergílio¹⁴, em seis a disposição do verso coincide com a do v. 83 das *Brasilienses Aurifodinae*: em *G.* 2.336, 3.48, 4.286, e em *Aen.* 1.372, 1.753 e 7.181. Com exceção de *Aen.* 7.181, em todos os versos há a ocorrência do sintagma *prima origine* em mesma *sedes metrica*, i.e., com *prima* ocupando o final do segundo e início do terceiro pé, enquanto *origine* se assenta na última sílaba do quarto e todo o quinto pé, mantendo a disposição de *prima* sempre seguida por *origine*. Essa estrutura já aparecera antes em Lucr. *DRN* 5.548 e fora seguida por *Ov. Tr.* 2.1.559 e *Luc. BC* 6.611. No entanto, em relação à equivalência de *sedes metricae*, a disposição do verso basiliano coincide com a de *Ov. Met.* 1.3, verso já anteriormente citado e emulado no próêmio das *Brasilienses Aurifodinae*, que traz *prima* entre o terceiro e quarto pés. Além de *prima/primas*, também nos chama a atenção a equivalência entre os pronomes *alios/alii*, que não apenas antecedem *origine*, como em *Aen.* 7.181, mas também precedem *prima/primas*, quando presente no verso, como visto em *G.* 2.336. Desse modo, ao descrever sobre a origem do ouro, Gama emula, em um só verso, um padrão retórico elocutivo (calcado

13 Gama volta a usar o mesmo *incipit* no v. 1685, cujo ritmo é idêntico ao de *Aen.* 2.49, e cuja disposição de verbos entre seus complementos ou objetos (*gravitate subit, vincit que metalla*) remete a *Juv. Sat.* 7.162 (*de quo deliberat an petat urbem*).

14 Cf. *G.* 2.336, 3.48, 3.122, 3.474, 4.286, e *Aen.* 1.286, 1.372, 1.642, 1.753, 7.181, 10.179, 10.618. Ressaltamos que em todas as ocorrências consta a forma ablativa *origine*.

nos termos *alia*, *primas* e *origine*) e dispositivo (com sua decência em *alia*, depois *primas* e, por fim, *origine*) espalhado pela poesia antiga, de Lucrécio a Lucano, mas, principalmente, em Vergílio. Além disso, em sete dos doze versos vergilianos, o arranjo sintático é quiasmático (ABab), regra que Gama cumpre (A: *alia*; B: *primas*; a: *origine*; b: *cunas*). Contudo, com exceção de *Aen.* 1.642, se não há uma disposição quiasmática ABab, o termo *origine* se posiciona sempre entre dois termos correlatos (ABa), regra na qual se incluem Lucr. *DRN* 5.548, Ov. *Tr.* 2.1. 559 e Luc. *BC* 6.611. Semelhante ao mencionado *incipit*, Gama se utiliza de uma versão reduzida *Quidquid erat* em seu v. 1483, que encontra correspondentes em Verg. *G.* 1.36 e *Aen.* 5.710, Hor. *Epist.* 1.15.38, Prop. *Carm.* 2.20.26, Ov. *Am.* 3.11b.49, *Ib.* 153, Her. 15.177 e 18.51, e Man. *Astr.* 1.650. Embora, de todas as ocorrências, o ritmo do verso basiliano case apenas com Ov. *Her.* 18.51, seu modelo mais próximo parece ter sido *Aen.* 5.710, tanto pela homologia aliterativa entre dois termos emparelhados (*fortuna ferendo e rapidis removetur*), quanto por uma mesma aliteração sequencial em “r” (*erit... superanda... fortuna ferendo e erat... rapidis removetur... auris*). Vale notar que Gama mantém no quiasmo de *rapidis removetur ab auris* o mesmo de Ov. *Ib.* 153, *Stygiis erumpere nitar ab oris*.

Em seguida, vemos na cláusula final *viscera terrae* do v. 133 imitação de Ov. *Met.* 1.138, que depois foi retomada em Sil. *Pun.* 12.141 e 14.15, além de Stat. *Theb.* 8.109, 9.451 e *Silv.* 3.1.113. Embora o ritmo do verso basiliano reproduza o de Stat. *Silv.* 3.1.113, o lugar retórico do verso muito coincide com o do verso ovidiano, já que é nele que o poeta romano descreve a descida do homem às entranhas da terra na busca pelo ouro – que a terra propositalmente ocultou, a fim de evitar guerras movidas por cobiça –, ao mesmo tempo que a humanidade descende da Idade de Bronze para a de Ferro. Durante este mesmo trecho, Gama adapta a expressão *semita monstrat* de *Aen.* 1.418, depois reformulada em *semita claruit* por Claud. *DRP* 1.230-1, em seu v. 137 como *monstrabit semita*. A menção a Claudiano é relevante à medida que Gama aparenta ter fundido o uso vergiliano com o verso

do *De raptu* para formar uma síntese sua, de modo que o nosso poeta mantém a equivalência elocutiva de Vergílio em sua escolha por *monstrabit semita* (de *semita monstrat*), mas a disposição da cláusula, confinada entre um sintagma no ablativo, composto por um substantivo de quarta declinação, reflete *DRP* 1.230, portanto, de *diuino semita gressu* para *longo monstrabit semita passu*. Gama, porém, preserva homologamente o advérbio *qua* do verso vergiliano em seu pronome relativo *quos*, assim como o substantivo *uiam* em seu adjetivo *pervia*.

Além disso, temos entre o verso vergiliano e o basiliano um mesmo jogo retórico-poético entre imagem e som. Em *Aen.* 1.418, a imagem mental de Eneias e Acates tomando o caminho da estrada (*corripuere uiam*) é retórico-poeticamente refletida na sinalefa ocasionada entre a palavra *uiam* e *interea*, de modo que a imagem mental de furto a via é encenada na imagem sonora da palavra *uiam*, privada do fim de sua sílaba, já que “roubada” pelo som vocálico seguinte, sendo “furtada” no decorrer do andamento do verso assim como Eneias e Acates “tomam” o caminho à medida que prosseguem ao seu destino. De modo homólogo, no v. 137 das *Brasilienses Aurifodinae* Gama reacomoda a ideia vergiliana do “prosseguir da caminhada” na imagem mental de uma caminhada longa e fastidiosa, reproduzida na sequência direta de espondeus do segundo ao quarto pé, com suas seis sílabas longas, que abrigam o adjetivo *longo*, refletindo, pelo som, a ideia mental do verso. Somente o sintagma *pervia semita* é composto por sílabas breves, o que é significativo, já que o caminho de fácil acesso, descrito no verso, contrasta com o destino (*recessus quos*) muito distante, de modo que também na sonoridade, mais leve, este sintagma contrasta com todo o resto do verso, longo e pesado. Também na escolha do ritmo podemos assinalar influência do *DRP* 1.230, uma vez que a quantidade de longas e breves entre o verso de Gama e de Claudiano é idêntica, e ambos os versos quase teriam um mesmo andamento hexamétrico, não fosse pela perfeita inversão entre o primeiro e segundo pé de uma sequência de espondeu e dátilo para dátilo e espondeu. Também nos chama a atenção a aliteração na plosiva “p”

(*Pervia... passu*) abrindo e encerrando o verso, representando o som do pé do caminhante enquanto passa. A expressão *vestem virentem* do v. 145 assemelha-se à *uiridi gramine uestit* de *G.* 2.219, também no uso técnico de *uestis/uestire* para cobertura ou cobrir de vegetação.

Mais adiante, entre os v. 239-41, a sequência *tellus... ferax... feracior* remonta a *Ov. Am.* 2.16.7, contida em um único verso, porém, e com a variação de *tellus* por *terra*. Ademais, apesar de *feracior* ser catapultado para o v. 241 nas *Brasilienses Aurifodinae*, a sua colocação é a mesma que a ovidiana, i.e., no quinto pé. Também é imitação de *Ov. Met.* 9.110 o sintagma *virga aurea* do v. 284, não apenas pela sua localização em mesma *sedes metrica*, mas também pela equivalência de um mesmo andamento hexamétrico entre um verso e outro, além da adaptação do poliptoto ovidiano *uirgam uirga* na aliteração *virga vectis*. Em relação ao v. 277, temos na cláusula final *et irreppertile saxum* imitação de *Verg. G.* 3.39, que depois aparece em *Aen.* 9.448 e cuja estrutura, composta por um adjetivo biforme seguido de *saxum*, será replicada por *Stat. Theb.* 4.537 e *Sil. Pun.* 1.541 e 11.474. Mas o verso basiliano é particularmente espelhado em *G.* 3.39, uma vez que ambos posicionam *et* no terceiro pé, o adjetivo biforme *exsuperabile/irreppertile* no quarto e quinto, enquanto *saxum* no sexto, além do seu valor negativo, que em Vergílio aparece no advérbio *non* e em Gama enxertado no prefixo *in-* do adjetivo.

No entanto, se em Vergílio há aliteração em nasais (*immanem-que rot[am] et non exsuperabile saxum*), em Gama não vemos o mesmo esforço, a não ser se considerado o múltiplo som oclusivo de seu verso (*Usq[ue] adeò fácil[è] obvi[um], et irreppertile saxum*). Também imitação de *Aen.* 1.108 é a cláusula *saxeta latentia* do v. 318, cuja posição entre o quarto e quinto pé do adjetivo biforme com seu nome *saxa* tornou-se relativamente compulsada na poesia hexamétrica latina, reaparecendo na própria *Aen.* 10.362, mas também em *Ov. Met.* 4.778, 8.18, 11.18, 13.691; *Stat. Theb.* 4.712; e *Sil. Pun.* 1.317, 1.369, 1.495, 3.633, 4.2 e 11.442. O verso basiliano, porém, não apenas compartilha de uma mesma elocução *saxa latentia/saxeta latentia* com o verso

vergiliano, mas ambos os versos possuem idêntico andamento rítmico e mesma aliteração em oclusivas e fricativas, representando, pelo som, a imagem da corrente de ar e das águas e o baque de pedras: *Tris Notus abreptas in saxa latentia torquet/Ut prius agnoscas saxeta latentia, rivus*. Cláusulas compostas por nomes neutros e adjetivos biformes parecem ser comuns na poesia latina hexamétrica, muito influenciada por Vergílio, caso também da expressão *fissile lignum* do v. 359, a imitar G. 1.144. Apesar da ocorrência raríssima de *lignum* com o adjetivo *fissile*, este nome volta a aparecer na poesia latina antiga, acompanhado, porém, de outros adjetivos biformes, mas em mesmos pés finais, como em Verg. G. 2.442 e *Aen.* 12.767, Hor. *Sat.* 1.8.1 e 2.7.82, Ov. *Am.* 1.12.13 e Mart. *Epig.* 7.19.1. De G. 1.144, além do sintagma localizado em mesma *sedes metrica*, Gama também reproduz quase fielmente o mesmo ritmo, não fosse por seu primeiro pé dátilo, além de imitar a aliteração em oclusivas e fricativas, e assonância no agudo “i”, representando pelo som a imagem mental da lâmina cortando o ar e partindo o lenho: *Nam primi cuneis scindebant fissile lignum/Circinet in latus, atq[ue] in sumo fissile lignum*. Mas se *lignum* volta a reaparecer no v. 702 das *Brasilienses Aurifodinae* em posição final, não é acompanhado, porém, de adjetivo biforme, mas retoma, ainda assim, estrutura de G. 2.442, depois imitada por Ov. *Met.* 1.556, que Gama também aproveita em seu verso. Desse modo, o hemistíquio de cada verso vem encabeçado pela repetição de um mesmo verbo emparelhado, mas se em G. 2.442 a repetição é *ipsis uerbis* (*dant... dant*), em Gama temos uma ligeira alteração do modelo, mudando o modo verbal de indicativo para participio de um hemistíquio a outro (*surgit... surgenti*). Além disso, o políptoto *alios aliae* do verso vergiliano, todo localizado no primeiro hemistíquio, é encarnado na parêntese *acuta... acumine* em Gama e transferido cada qual para hemistíquios diferentes, posicionados, contudo, proporcionalmente entre o segundo e terceiro pé de cada hemistíquio, ainda mantendo assonância em “a” do modelo vergiliano. Essa alteração dispositiva do modelo vergiliano tem precedência em Ov. *Met.* 1.556, que mantém

a elocução *dat... lignum* de G. 2.442, mas divide entre hemistíquios diferentes, tal como depois imita Gama, a parilha de termos *oscula ligno... oscula lignum*. Além disso, se em Vergílio as aliterações fundam-se na líquida “l” e em Gama nas oclusivas e fricativas, Ovídio funde as duas espécies, apesar da assonância em “a” manter-se entre os três versos: *dant alios aliae fetus, dant utile lignum/oscula dant ligno refugit tamen oscula lignum/Surgit acuta basis, surgent[i] ab acumine lignum*. No entanto, apenas Vergílio e Gama se aproximam em relação ao ritmo, com única variação no quarto pé.

Importante cláusula vergiliana que Gama retoma não apenas como modelo para seu latim, mas também filosófico, é a *auri sacra fames* de *Aen.* 3.57 presente entre os v. 288-9 das *Brasilienses Aurifodinae*. Assim como Basílio já antes fizera com *Ov. Am.* 2.16.7, também aqui nosso poeta espalha entre dois versos o que no modelo consta em um só, mantendo, porém, a mesma sequência elocutiva de *aurea*, seguida de *sacra* e, por fim, *fames*, além de um ritmo muito próximo, variando apenas no primeiro pé, e posicionando o seu advérbio *nusquam* em mesma *sedes metrica* que o vergiliano *postquam*. No entanto, Basílio atualiza o modelo ao acrescentar à expressão o elemento da sede, *sitis*, não presente em Vergílio, mas significativa nas *Brasilienses Aurifodinae*, uma vez que a primeira forma do ouro apresentada na obra foi a de uma chuva áurea, *auriferum imbrem*, de modo que se torna significativa a anáfora da cobiça também como sede, não apenas fome: *sitis, atque fames* (v. 288); *sitim, atque famem* (v. 291); *famelica... viscera/sitibunda... ora* (v. 294-5). No v. 351, Gama reproduz *ipsis uerbis* Hor. *Epist.* 2.3.139, procedimento pouco usual nas *Brasilienses Aurifodinae*, repetido somente no v. 461, que reproduz *Aen.* 3.98, e no v. 631, que apenas substitui por *exanimi remearet* o que em *Ov. Fast.* 5.659 é *Tiberi iactatur*. Também a este grupo podemos incluir o v. 1154, com a excepcionalidade de ser imitação do verso vergiliano incompleto de *Aen.* 10.284, de modo que Gama reproduz o primeiro hemistíquio vergiliano *Audentem fortuna juvat*, completando-o, porém, com a criação de um segundo hemistíquio *sors aurea ditat*.

Mais adiante, o sintagma *Lanugine malas*, localizado nos dois últimos pés do v. 422, é sintagma de Luc. *DRN* 5.889, largamente reproduzido na literatura latina antiga, aparecendo em Verg. *Ecl.* 2.51 e *Aen.* 10.324, Ov. *Met.* 9.398, 12.291 e 13.754, Luc. *BC* 10.135, Stat. *Theb.* 7.655 e 9.703, Mart. *Epig.* 2.61.1, Sil. *Pun.* 2.319, 7.691 e 16.468. No entanto, pela disposição do ablativo *lanugine* entre acusativos plurais cobrindo todo o segundo hemistíquio, o verso de Gama mais se aproxima de Verg. *Ecl.* 2.51. Neste mesmo trecho das *Brasilienses Aurifodinae*, entre os v. 420-4, o *enjambment* composto por uma sucessão de acusativos comandados pelo verbo *delige*, posposto e encabeçando o verso, retoma G. 4.538-40, depois reaparecendo em *Aen.* 5.715-7. Entre o v. 424 e G. 4.540, ambos encabeçados pelo imperativo *delige*, há uma mesma aliteração, calcada nas plosivas “c” e “t”, e assonância em “e”: *delig[e] et intacta totidem ceruice iuuencas/ Delige. Contemplare cutem, nequ[æ] ulcera corpus*. Igualmente vergiliana é a disposição no v. 400, centrada no termo *superest* entre o terceiro e quarto pé, imitando estrutura de G. 2.354, parcialmente reproduzida em *Aen.* 5.225. Porque, se tanto o v. 400 quanto G. 2.354 abrem com um ablativo absoluto plural, cujo verbo base (*positis/(com)positis*) localiza-se em mesma *sedes metrica*, e têm um mesmo andamento rítmico de três pés dátilos, em *Aen.* 5.225 há apenas a equivalência de *superest* em mesma *sedes metrica*, antecedido pelo ablativo *ipso*.

No arremedo do v. 614, depois repetido no v. 937, vemos a cláusula *velut agmine facto de Aen.* 1.82, mas que ganhou diversas formas entre a literatura latina antiga, como em Stat. *Theb.* 2.493 e Juv. *Sat.* 3.162 e 10.218, mas das quais chamamos especial atenção para G. 4.167, replicadas *ipsa uerbis* em *Aen.* 1.434 e 8.595. Porque, se *Aen.* 1.82 é a fonte tanto do sintagma quanto do próprio ritmo hexamétrico que Gama reproduz em seu v. 936, os demais versos vergilianos ainda servem a Gama como modelo de elocução e sonoridade. No v. 614, por exemplo, Basílio imita a mesma assonância em “a” e aliterações nas plosivas “t”, “c” e “d”, além do som grave da desinência *-unt* como segunda palavra do verso, de *Aen.* 8.595: *armati tendunt; it*

clamor, et agmine facto/Centen[i] adsunt æthiopes, velut agmine facto. Já no v. 936, Gama altera a imagem das abelhas de *G.* 4.167 e *Aen.* 1.434 em formigas, já que o nosso poeta trata de mineradores em subterrâneas cascalheiras, *sabulosis antris*, mas mantém a assonância em “a” (também em “i” em Vergílio e “o” em Gama) e aliterações nas plosivas “p”, “c” e “t” e nasal “n”, além da parelha *onera* e *onerata* em mesma *sedes metrica*: *aut oner[a] accipiunt uenient[um] aut agmine facto/Pars onerata cibos, Longo velut agmine facto.* Interessante notar a variação de *Ov. Met.* 7.624 do sintagma vergiliano, quando narrando a transformação de formigas (ὁ μύρμηξ) em homens, a originar a raça do mirmidões, coincidente com o lugar de invenção do v. 936 das *Brasilienses Aurifodinae*. Desse modo, se os mirmidões de *Ov. Met.* 7.656 são uma raça que vive com pouco e resiste às lidas, *parcum genus est patiensque laborum*, os negros de Gama no v. 405 e nota ao v. 466 são progênie acostuada aos trabalhos, *progenies assueta Laboribus*, e de poucos víveres e vestimenta, *Parcus victus, et vestitus*. Raça negra e mirmidona equivalem-se no v. 935-6, *Genus æmula nigrum Myrmidonum*, mas fundem-se completamente no v. 940, patente pelo sintagma *Afros Myrmidonas*. Estas qualidades comuns entre raças afeitas ao trabalho, contudo, já estão previstas em *G.* 2.472, em que o colono suporta longas jornadas de trabalho, acostumado com pouquíssimos recursos, *et patiens operum, paruoque assueta iuuentus*. Como temos visto, não raro Basílio funde o modelo vergiliano com o ovidiano, a formar uma síntese própria.

Nessa esteira, se nos v. 622-31 Gama imita o episódio mítico de Hércules presente em *Ov. Fast.* 5.621-62, não deixa de fundi-lo com Verg. *Aen.* 1.423-9, de modo que o paralelismo vergiliano *pars... pars* é introduzido em uma sequência de imitações ovidianas, encabeçadas por *simulare... scirpea imago* nos v. 623 e 631 a reproduzirem *simulacra scirpea* de *Fast.* 5.621-2, assim como *ponte solebant* no v. 628 a refletir, em mesma *sedes metrica*, *ponte solet* de *Fast.* 5.622. Ademais, também os *straminea corpora* do v. 629 refletem os *corpora... stramineos Quirites* de *Fast.* 5.627 e 631, preservando o termo *corpora* em mesma

sedes metrica, além do sintagma *tabulata è ponte* do v. 628 retomar o *roboreo ponte* de *Fast.* 5.622, enquanto os *inania corpora dejici* dos v. 629-30 parecem condensar tanto os *corpora falsa* de *Fast.* 5.632, quanto o *pulus inanis* de *Fast.* 5.656. Durante este mesmo trecho das *Brasilienses Aurifodinae*, Gama retoma Verg. *G.* 2.260, cuja disposição de ablativo plural, seguido de infinitivo de terceira conjugação e finalizado pelo termo *montes (scrobibus concidere montes)*, cobrindo todo o segundo hemistíquio, reflete-se no v. 652 de Gama, *montibus adere montes*. Estrutura parecida reaparece em *Aen.* 8.692, *montis concurrere montibus*, apesar de uma ligeira mudança de *sedes metricae*¹⁵. A singularidade do verso basiliano, no entanto, é a de que, se mantém a mesma sinalefa da vogal “e” presente em *G.* 2.260, emprega-a em posição significativa, pois a sequência de dátilos é interrompida por um único espondeu no terceiro pé, particularmente entre o verbo *cumulare* e a conjunção *et*, tanto representando a ideia de acúmulo pela imagem visual da sinalefa, quanto pela imagem sonora de acumulação das duas sílabas breves, previstas pelo padrão do verso, em uma única longa, na formação de um único pé espondeico. Procedimento muito semelhante ocorre no v. 790, em que Basílio, posicionando *convellere* no quinto pé dátilo, entre seu objeto *saxosos... colles*, imita esquema de *Aen.* 3.23, 3.31 e 6.148, depois reproduzido por *Ov. Am.* 2.14.5¹⁶, *Luc. BC* 3.699 e *Sil. Pun.* 4.577. Mas se no ritmo de seu hexâmetro Gama segue à risca *Luc. BC.* 3.699, a sonoridade de seu verso funde todos os três versos vergilianos, pois, ao analisarmos seu esquema soante e toante, vemos que *Aen.* 3.23 é arrematada por um par de

15 Em *Aen.* 8.692, Vergílio emprega forma variante de acusativo com “i” no lugar de “e” (o sintagma é *montis... altos*), de modo que este verso não apenas desloca o sintagma como um todo em meio à linha do verso, mas no interior do próprio sintagma há uma inversão de posicionamento entre o ablativo plural e o acusativo *montes/montis*, se comparado a *G.* 2.260 e *Brasilienses Aurifodinae*, v. 652.

16 Em *Ov. Met.* 9.351, temos um adiantamento do verbo *convellere* para o quarto pé, mas a estrutura em discussão é mantida em *auido convellere dente*.

rimas soantes, calcadas na líquida “l” e fricativa “v” (*conuellere siluam*), enquanto *Aen.* 3.31 finaliza com um par de aliterações nas nasais “m/n” e fricativa “v” (*conuellere uimen*), e *Aen.* 6.148 no par de rimas toantes com as vogais “e” e “o” (*conuellere ferro*). Gama, por sua vez, em uma única *iunctura*, arremata seu v. 790 com um par de rimas soantes, calcadas na plosiva “c” e líquida “l”, e toantes, calcadas nas vogais “e” e “o”, no seguinte esquema: *conuellere colles*. Além disso, a sequência *convellere colles* espelha visual e sonoramente a ideia mental de desmontar os montes, apresentada no verso, porque, se *convellere* compreende em sua própria forma a palavra *colles* (*convellere*), o mesmo termo *convellere* se “desmonta” em *colles* no andamento visual e sonoro do verso, à medida que a imagem mental ou semântica de desmontar montes simultaneamente avança. Apesar disso, defendemos que, pela considerável frequência e por seu padrão, os poliptotos nas *Brasilienses Aurifodinae* fundamentam-se mais em Ovídio que em Vergílio, como vemos, por exemplo, no v. 1.327, *natos... nepotes*, imitação de *Met.* 3.134., e na sequência dos v. 531-4, *agnosci... agnosceretur... pretio, pretium... portantibus... onus portare... portabit... plurima... plus onerata, a refletir Fast.* 1.211-8, *opes... opum... plurima plura... quaerere... absumant, absumpta requirere... plus... plus... pretio pretium... census... census*.

Contudo, variação aos modelos vergiliano e ovidiano se dá nos v. 758 e 886, em que a expressão *tellus effossa* é imitação, em mesma *sedes metrica*, do sintagma *effossa tellure* de *Sil. Pun.* 2.410, com a manutenção de mesmo ritmo hexamétrico, com exceção do v. 886, que varia no primeiro pé. Além disso, podemos considerar precedente para o verso de Sílio Itálico *Luc. BC* 4.292, que, apesar de variar na *sedes metrica*, mantém igual elocução no sintagma *tellure refossa*. Também no v. 827 Gama imita *Stat. Silv.* 1.1.70, cujo sintagma *caput venerabile* é posicionado em mesma *sedes metrica*, além de manter ritmo muito próximo, variando apenas no segundo pé, e preservar igual aliteração na vibrada “r” e plosivas “t”, “p” e “c/q”, e assonâncias em “a” e “e”: *ora situ meritaque caput uenerabile quercu/Radit onus, reddit que caput venerabile servis*. No v. 1.196, Gama encerra com cláusula de *Lucr. DRN*

5.1295, *proscindere terram*, depois parcialmente reproduzida por Ov. *Met.* 7.119 e Luc. *BC* 3.434, que mantêm o datílico *proscindere* no quinto pé fixo¹⁷. No entanto, se o verso lucreciano prevê a elocução dos termos *proscindere* e *terra*, posicionados do fim do quarto ao sexto pé, somente o ovidiano e luciano instauram a sequência de verbo infinitivo mais acusativo¹⁸, que Gama replica, fundindo as três estruturas.

O latim de Basílio da Gama em um epigrama inédito

O segundo poema de que brevemente trataremos aqui¹⁹ é um poema até há pouco desconhecido de Gama, publicado no terceiro volume dos *Carmina* (1762) de Michele Giuseppe Morei, custódio da *Arcadia Romana* entre 1743 e 1766, tempo em que Basílio da Gama fora aceite dentro da dita sociedade poética, depois de ter seguido para Roma junto dos recém-exilados jesuítas. Publicado em formato de epigrama, contendo dois pares de dísticos elegíacos, este poema vem como apêndice da supracitada edição dos *Carmina* de Morei, em meio a uma série de outros poemas, todos latinos, de então membros da *Arcadia Romana*, cuja temática é exclusivamente laudatória ao custódio da sociedade poética. Durante suas obras, Gama volta a se referir a Morei em *O Uruguay*, v. 5.140-50, mas já depois que falece o poeta

17 Também em Luc. *DRN* 5.209 o verbo *proscindere* aparece em mesma *sedes metrica*, com o acusativo *terram*, porém, adiantado para o segundo e terceiro pés. Apesar disso, ele também pode ter servido de modelo para o verso de Gama, uma vez que, em ambos, o ritmo do hexâmetro é idêntico, além da sonoridade muito próxima entre *terram pressis proscindere* e *imprimis proscindere terram*.

18 Em Luc. *DRN* 5.1295, *terrae* é genitivo, ao contrário do acusativo *terram* nas *Brasilienses Aurifodinae*, v. 1196, a acompanhar o *campum* de Ov. *Met.* 7.119 e *quercum* de Luc. *BC* 3.434.

19 Artigo particular sobre este poema, até então não registrado entre as obras conhecidas de Basílio da Gama, está por sair.

italiano em 1766. Este epigrama, que transcrevemos e traduzimos a seguir, acrescenta ao ainda pouco estudado *corpus* latino basiliano mais uma obra e um indicativo de que muito pode ser encontrado, à medida que a busca em bibliotecas e acervos digitais de publicações da época em que Gama esteve em Roma avancem:

Josephi Basili de Gama inter Arcades Termini.

*Carmina Myræi jam sparsit fama per Orbem;
Nomen & Eous novit, & Hesperius.
Restat ut & Brasilum veniant hæc carmina ad oras;
Illa ego, dum repetam Patria tecta, feram.*

De José Basílio da Gama, entre os árcades Termino.

A fama já espalhou pelo mundo os poemas de Mireo²⁰;
Seu nome tanto Eos conhece quanto Héspero²¹.
Resta que também venham estes carmes às praias do Brasil:
Eles eu levarei quando às pátrias moradas retornar.
(MOREI, 1762, p. 258).

Logo no primeiro verso, Gama imita cláusula de Luc. BC 4.574, *fama per orbem*, não apenas localizada em mesma *sedes metrica*, mas imediatamente antecedida pelo seu verbo *jam sparsit*, seguindo a disposição lucaniana, que prevê ao fim do terceiro e todo o quarto pé lugar para o seu verbo *discurrens*, igualmente regido por *fama*. Além disso, o ritmo hexamétrico entre um e outro verso é idêntico. Já

20 O pseudônimo árcade de Morei era Mireo Rofeatico.

21 Eos e Héspero eram divindades antigas que personificavam o amanhecer e o entardecer, representando no poema, respectivamente, o oriente (onde o sol nasce) e o ocidente (onde o sol se põe), de modo que os poemas de Mireo seriam reconhecidos nas duas partes do mundo.

no outro hexâmetro do segundo dístico, se a posição da expressão *ad oras* no fim de verso é muito compulsada na poesia latina antiga, podemos dizer ser a elocução *uenire ad oras* propriamente vergiliana, como visto em *Aen.* 2.117, *uenistis ad oras*, adaptada no epigrama basiliiano como *veniant ad oras*. No entanto, pela construção particular de *Brasilium... ad oras*, não podemos deixar de notar ecos de *Aen.* 1.1, *Troiae... ab oris*, cujo gentílico genitivo *Troiae/Brasilium* relaciona-se diretamente com *oris/oras* dos respectivos versos. Por fim, o *incipit illa ego* do último verso é também expressão vergiliana, mas do primeiro dos quatro versos não canônicos do proêmio da *Eneida*, *Ille ego*, cujo tema em -a de *illa* já aparece em *Ov. Her.* 12.105 e *Fast.* 3.505, e *Sil. Pun.* 15.59 e 15.61.

Conclusão

Com o presente texto, tivemos dois objetivos principais. O primeiro foi o de demonstrar, por meio do exemplo metonímico de Basílio da Gama, a dinamicidade da poesia latina luso-brasileira do séc. XVIII e a riqueza de seu trabalho com a tradição poética latina. Educado no Colégio Jesuíta do Rio de Janeiro, Basílio da Gama não apenas aprendeu a língua latina, como o fez acompanhando da leitura das maiores autoridades poéticas antigas, que se encarnam na sua produção poética latina, demonstrando que também nos trópicos a cultura antiga e europeia não apenas criou raízes e foi cultivada, mas principalmente adaptada; sempre, contudo, de acordo com os limites da arte, da retórica, da elegância do bem dizer, *bene dicendi*, e da decência ou decoro. Não temos dúvidas de que, com a ida de Gama para Roma, o acesso que teve às obras e aos pensamentos mais atualizados acerca dos antigos e de sua poesia foi ampliado; no entanto, como admite o próprio padre Kaulen (1786, p. 5), a base da formação latina de Gama e o desempenho que viria a performar posteriormente têm origem já em sua primeira infância e formação no Colégio do Rio de Janeiro.

O segundo objetivo a que intentamos, conseqüente do primeiro, foi o de patentear a natureza prevalentemente retórica da poesia durante o séc. XVIII luso-brasileiro, influenciada por uma educação que, desde os anos iniciais, buscava desenvolver no aluno *competências recapitulativas*, incentivando-o, segundo o decoro da arte, a memorizar, (re)combinar e exercitar a imitação de modelos antigos, mais que simplesmente repeti-los (SOARES, 2018, p. 147), configurando uma relação com as fontes para além de uma percepção burguesa e romântica reducionista de cópia ou reprodução autômata de fórmulas. Efeito e causa eficiente desse modo de produção e leitura poética desusado para a nossa contemporaneidade são as diversas coletâneas e florilégios de lugares-comuns publicados desde o século XVI e encarados como enciclopédias gerais ou especializadas de temas e fórmulas poéticas autorizadas (COUTO, 2020, p. 138-9), cujo conteúdo proporcionava ao leitor ou poeta um “repleto armazém de material literário recolhido nos autores mais autorizados de todos os tempos” (PINHO, 1987, p. 227), com o auxílio dos quais se produzia ou interpretava/julgava toda obra poética²². Poesia e leitura poética implicavam treinamento da mão e do olhar com fórmulas, lugares e sentidos retoricamente previstos para temas (*res*) e palavras (*uerba*), à esteira do que escreve Cícero em *Orat.* 50.168: “Isso mesmo esperam os ouvidos, que o pensamento esteja conectado pelas palavras”, *Id enim expectant aures, ut uerbis colligetur sententia*. Desse modo, longe de serem casualidades da língua ou expressões de uma psicologia subjetivada, os poemas aqui analisados são resultados de

22 Alguns exemplos de tais antologias são o *Viridarium* de Ottaviano Mirandola, os *Epitheta* e a *Officina* de João Ravísio Textor, a *Polyanthea* de Domenico Nanni Mirabello, os *Loci communes sententiarum et exemplarum memorabilium* de André de Évora, o *Poesis Latinae thesaurus* de Jorge Fabrício, os *Virtutum encomia*, de Henri Estienne, e as vernáculas *Fertilissima sylva* de Juan Díaz Rengifo, anexada à sua *Arte poetica española*, e o *Dicionário poético* de Cândido Lusitano ou Francisco José Freire: este último logrou sucesso até mesmo durante a primeira metade do século XIX (TEIXEIRA, 1999, p. 425-6).

uma formação especializada no que se considerava de mais excelente segundo o decoro da arte coeva, cuja musa latina, assim como a portuguesa e castelhana, também foi transferida às Terras do Brasil, na popa das embarcações e no jugo do império.

Referências

- ANJOS, C. V. dos. Embates poéticos de Basílio: Brasil, Portugal e Itália. **Teresa**, n. 21, p. 44-85, 2021.
- ARATO. **Fenômenos**. Tradução organizada por J. C. B. Junior. Porto Alegre: Instituto de Letras – UFRGS, 2016.
- CAEIRUS, I. **Prima post CLX annos editio manuscripti prorsus inediti Iosephi Caeiri circa Iesuitas Brasilienses et Goianos in persecutione Marchionis Pombalii (saeculo XVIII)**. Bahiae: Typis Scholarum Salesianarum Saluatoris, 1936.
- CAIROLI, F. P. **Marcial brasileiro**. 498f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- CAMÕES, L. V. de. **Obra completa**. Organização, introdução, comentários e anotações de A. S. Junior. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.
- CANDIDO, A. **Vários escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- CARMO, R. C. do. **Difficile est saturam bene vertere**: os desafios da tradução poética e uma versão brasileira das Sátiras de Juvenal. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2018.
- CASTRO, M. B. e. **Metáforas do corpo nas Saturae de Aulo Pérsio Flaco**. 199f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2020.
- CHAVES, V. P. **O despertar do gênio brasileiro**: uma leitura de *O Uruguay* de José Basílio da Gama. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

- CICERO. **Orator**. [S. l.: s. n.], [20--]. Disponível em: <https://thelatinlibrary.com/cicero/orator.shtml>. Acesso em: 3 mar. 2025.
- CLAUDIANO, C. O roubo de Proserpina. In: LORENA E LENCAS-
TRE, D. **Obras poéticas de D. Leonor d'Almeida Portugal
Lorena e Lencastre, Marquiza d'Alorna, condessa d'Assu-
mar, e d'Oeynhausen, conhecida entre os poetas portugue-
zes pelo nome de Alcipe**. Tomo V. Lisboa: Imprensa Nacional,
1844. p. 143-330.
- COUTO, A. P. Reminiscências virgilianas na obra do humanista
Inácio de Moraes. **Anuario de Estudios Filológicos**, v. 43,
p. 137-156, 2020.
- DUQUE, G. H. **Do pé à letra**: os Amores de Ovídio em tradução
poética. 262f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade
Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.
- FRACASTORO, G. **Latin poetry**. Translated by J. Gardner. Cam-
bridge: Harvard University Press, 2013.
- GAMA, J. B. da. **As minas de ouro do Brasil**: Brasilienses Aurifodinae. Trad. e org. A. B. Mariano; introd. V. P. Chaves; posf. J. F. Furtado. São Paulo: Edusp, 2024.
- GAMA, J. B. da. **Brasilienses aurifodinae poemate didascalico...**
Roma, 1760-1762. Manuscrito privado.
- GAMA, J. B. da. **O Uruguay**. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1769.
- GAMA, J. B. da. Questa è de' Fiumi la superba imago. In: **I pregi delle
belle arti...** Roma: Stamperia di Marco Pagliarini, 1762. p. 29.
- HASKELL, Y. Latin scientific poetry under the shadow of the Jesuit
suppression. In: MARKEVIČIŪTĒ, R.; ROLLING, B. (ed.). **Die
Poesie der Dinge**. Berlin/Boston: De Gruyter, 2021. p. 239-255.
- HASKELL, Y. **Loyola's Bees**: ideology and industry in Jesuit Latin
didactic poetry. London: Oxford University Press, 2003.
- HORATIUS. **Carmina**. [S. l.: s. n.], [20--]. Disponível em: [https://
www.thelatinlibrary.com/hor.html](https://www.thelatinlibrary.com/hor.html). Acesso em: 22 fev. 2025.

- ITAPARICA, M. de S. M. **Eustachidos**: poema sacro, e tragicomico, em que se contém a vida de Sto. Eustachio martyr, chamado antes Placido, e de sua mulher, e filhos. Bahia, [s. d.].
- KAULEN, L. **Resposta apologética ao poema intitulado O Uruguai**: composto por José Basílio da gama e dedicado a Francisco Xavier de Mendonça Furtado, irmão de Sebastião José de Carvalho, Conde de Oeiras, e Marquês de Pombal. Lugano, Suíça: [s. n.], 1786.
- LEITE, L. R. Leitura e literatura no Brasil Colônia: esquecimentos e apagamentos dos séculos XVI ao XVIII. **Contexto – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES**, n. 36, p. 210-238, 2019.
- LEITE, L. R. Literary translingualism and Neo-Latin: the case of Latin America. In: KELLMAN, S. G.; LVOVICH, N. (ed.). **The Routledge Handbook of Literary Translingualism**. New York: Routledge, 2021.
- LUCANUS, M. A. **Bellum Ciuile**. [S. l.: s. n.], [20--]. Disponível em: <https://thelatinlibrary.com/lucan.html>. Acesso em: 8 fev. 2025.
- LUCRÉCIO. **Sobre a natureza das coisas**. Trad. R. T. Gonçalves. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- MELO, J. V. L. **Tradução poética de Ibis, Nux e Halieutica**: três poemas de uma suposta quarta fase ovidiana. 242f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Juiz de Fora, 2019.
- MELO, J. V. L. **Tradução integral das Heroídes de Ovídio em dístico elegíaco vernáculo**. 523f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2024.
- MORAES, R. B. de. **Bibliografia brasileira do período colonial**. São Paulo: IEB, 1969.
- MOREUS, M. J. **Carmina et idioteria tertia**. Romae: Typis Josephi et Philippi de Rubeis, 1762.
- NASCIMENTO, D. F. **A recepção do epos vergiliano na poesia épica de Basílio da Gama**: da neolatina Brasilienses Aurifodinae

- à vernácula O Uruguay. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2024.
- NATIVIDADE, E. S. **Os Anais de Quinto Ênio**: estudo, tradução e notas. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Universidade de São Paulo, 2009.
- NOGUEIRA, É. **Verdade, contenda e poesia nos Idílios de Teócrito**. 292f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Universidade de São Paulo, 2012.
- OVÍDIO. **Fastos**. Trad. M. M. G. Junior; rev. J. B. C. Avellar. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- OVÍDIO. **Metamorfoses**. Trad. C. Aquati *et al.* Org. M. Furlan; Z. G. Nunes. Florianópolis: UFSC, 2017.
- OVÍDIO. **Tristezas**. Trad. P. Schmidt. Araçoiaba da Serra: Mnema, 2023.
- OVIDIUS. **Epistulae ex Ponto**. [S. l.: s. n.], [20--]. Disponível em: <https://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.ponto3.shtml>. Acesso em: 22 fev. 2025.
- PINHO, S. T. de. **Lopo Serrão e o seu poema Da Velhice**. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1987.
- PROPÉRCIO. **Elegias de Sexto Propércio**. Trad. e notas G. G. Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- RESPOSTA APOLOGETICA AO POEMA intitulado O Uruguay, composto por Jose Basilio da Gama, e dedicado a Francisco Xavier de Mendonca Furtado, irmão de Sebastião Jose' de Carvalho, Conde de Oeiras, e Marquez de Pombal. Lugano, 1786.
- SANTOS, A. R. P. **Geórgicas bárbaras**: estudo para uma tradução hexamétrica do poema didático virgiliano. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2020.
- SILIUS ITALICUS. **Punica**. [S. l.: s. n.], [20--]. Disponível em: <https://www.thelatinlibrary.com/silius.html>. Acesso em: 26 jan. 2025.
- SOARES, N. N. C. Mitos, imagens e motivos clássicos na poesia trágica renascentista em Portugal. *In*: SOARES, N. N. C. **Mos-tras de sentido no fluir do tempo**: estudos de humanismo e

- renascimento. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018. p. 141-159.
- STATIUS, P. P. **Thebaid**. [S. l.: s. n.], [20--]. Disponível em: <https://www.thelatinlibrary.com/statius.html>. Acesso em: 8 fev. 2025.
- TASSO, T. Aminta. *In: LE TRE più celebri pastorali italiane*. Orleans: L. P. Couret de Villeneuve, 1787. p. 5-88.
- TEIXEIRA, I. **Mecenato pombalino e poesia neoclássica**: Basílio da Gama e a poética do encômio. São Paulo: Edusp, 1999.
- TEIXEIRA, I. (org.). **Multiclássicos épicos**. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- TORRES, M. **A epopeia amazônica do Frei Pedro de Santo Eli-seu**: Viagem (1746). São Paulo/Belém: Edusp/EUFPA, 2015.
- VERGÍLIO. **Bucólicas**. Trad. R. Carvalho. Belo Horizonte: Crisálida, 2005.
- VERGÍLIO. **Eneida**. Trad. C. A. Nunes; org. e notas J. A. O. Neto. São Paulo: Editora 34, 2018.
- VIDA, M. H. **De arte poetica libri tres**. Oxonii: Typographeo Clarendoniano, 1723.

O *De Rusticis Brasiliae Rebus* e a poesia didática jesuítica

Roberto Gonoring D'Assunção Silva

Poesia didática é um gênero raramente lido no século XXI, seja por se tratar de poemas majoritariamente escritos em latim, seja por seus assuntos serem frequentemente considerados até pelos autores como difíceis por sua alta abstração ou detalhamento técnico, seja pelas revoluções de pensamento pelas quais o Ocidente passou desde o século XVIII, último período de produção numerosa do gênero, que dissociaram progressivamente a ciência da arte ao ponto de se tornar difícil compreender qual é a razão de ser de um poema que ensina tópicos como astronomia, ótica, acústica, caça ou agricultura em hexâmetros datílicos. Contudo, durante a Primeira Modernidade, uma quantidade não insignificante de autores tanto na Europa quanto nas Américas se dedicou ao gênero. Na América portuguesa, sabe-se da publicação de três poemas didáticos latinos, todos de autores com formação jesuítica: o *Brasilienses Aurifodinae*, de Basílio da Gama; o *De Sacchari Opificio*, de Prudêncio do Amaral; e, o mais extenso destes em quatro livros de 2.116 versos totais, o *De Rusticis Brasiliae Rebus*, de José Rodrigues de Melo. Este poema, ao cantar o plantio e processamento de mandioca, a pecuária e o cultivo de tabaco no Brasil

do século XVIII com uma linguagem diretamente moldada na do Virgílio das *Geórgicas*, é exemplo tanto das dificuldades com as quais podemos nos deparar ao ler um texto tão afastado de nós no tempo, quanto das diferentes percepções de arte e do mundo que ele oferece.

José Rodrigues de Melo e sua obra

Existem poucos estudos sobre a obra de Melo. Ênio Fonda discorre sobre o *De Rusticis Brasiliae Rebus* em dois breves artigos a respeito da tradução de João Gualberto Ferreira dos Santos Reis (1974) e da estruturação do primeiro canto (1977). Yasmin Haskell (2003, p. 315-320) aborda a obra ao discutir as representações da escravidão na poesia didática jesuítica, e Andrew Laird (2015) trouxe a obra à atenção do mundo anglófono ao incluí-la na seção “Colonial Spanish America and Brazil”, no *Oxford Handbook of Neo-Latin* (KNIGHT & TILG, 2015). Os artigos de Petra Matović (2023) e de Roberto Silva e Leni Leite (2023) são os únicos publicados desde a década de 1970 que discutiram pormenorizadamente aspectos poéticos ou retóricos do texto.

Mesmo os detalhes da biografia de José Rodrigues de Melo são incertos: segundo Serafim Leite (1938, p. 128), teria nascido no Porto em 1723, se mudado para o Brasil no máximo em 1739, dele sido expulso em 1760 rumo a Itália e lá falecido, mais precisamente em Roma em 1789. Já Francisco da Silva (1860, p. 116) não lhe atribui ano de nascimento, apenas a data de seu exílio, 1759, e seu suposto retorno ao Brasil após a restauração da Companhia de Jesus em 1814: “Afirma-se que a final se transportara para o Brasil, e que ainda existia em 1817 na cidade da Bahia.” A primeira edição da *Bibliothèque de la Compagnie de Jesus* (1871, Tomo VII, p. 1983) vai mais longe em constatar o nascimento do autor do *De Rusticis Brasiliae Rebus* em Pisco, no Peru, em 1704, coincidindo em seguida com Serafim Leite na data de seu exílio das Américas mas colocando sua morte em 1783. Contudo, nos *errata* da obra (1960, Tomo XII, p. 758-759) corrige-se o

dado do local de nascimento errôneo (basta ler o título da primeira edição do *De Rusticis Brasiliae Rebus*, que indica o autor como “*lusi-tani portuensis*”) para Porto, mas se acresce a informação de que talvez tenha retornado ao Brasil e morrido em 1817.

De toda forma, nas bibliografias, há um consenso sobre sua obra: em Roma, em 1781, publicou o *De Rusticis Brasiliae Rebus* acrescido do poema *De Sacchari Opificio*, do também jesuíta Prudêncio do Amaral (1675-1715) e editado por Jerônimo Moniz (FONDA, 1974, p. 110). Outras quatro edições seguiram: uma publicada em Lisboa em 1798, pela Tipografia Patriarcal de João Procópio Correia da Silva e com organização do frei José Maria da Conceição Veloso; uma em 1830 na Bahia, pela Tipografia Imperial e Nacional, acompanhada pela tradução²³ para o português de João Gualberto Ferreira dos Santos Reis e intitulada *Geórgicas Brasileiras*; uma em 1941, publicada pela Academia Brasileira de Letras e organizada por Regina Pirajá da Silva, estendendo o título para *Geórgicas Brasileiras (Cantos sobre as coisas rústicas do Brasil)*; e, finalmente, uma em 1997 por Raul José Sozim e Sérgio Monteiro Zan, publicada pela Universidade Estadual de Ponta Grossa, *Temas rurais do Brasil por José R. de Melo e Prudêncio do Amaral*. Fora o poema didático, apenas dois outros trabalhos de Melo foram publicados: um poema nupcial de 1778, em Roma, e um poema genetiálico dedicado a Luís Eusébio Maria de Meneses, a quem o poeta elenca como patrono, poema esse que precede o texto do *De Rusticis Brasiliae Rebus* na edição *princeps*.

O fato de Melo ter sido educado pela e se tornado membro da Companhia de Jesus é significante por incluí-lo na tendência durante a Primeira Modernidade de associar poesia didática progressivamente à ordem fundada por Ignácio de Loyola, de modo que, pela segunda metade do século XVIII, com mais de 200 poemas didáticos já tendo sido publicados por membros da instituição, os próprios jesuítas se referiam ao gênero como “especialidade da casa” (HASKELL, 2021,

23 Sobre a qual Fonda (1974) discorre.

p. 239-240). Os valores e estruturas da Companhia de Jesus que levaram a esse desenvolvimento são vários e complexos, mas observar a educação que Melo recebeu no Noviciado de Jequitaiá pode elucidar a escrita de uma obra como o *De Rusticis Brasiliae Rebus*. Afinal, como membro da ordem desde a adolescência até sua dissolução, Melo foi moldado pelos seus princípios e orientado pelo seu sistema educativo, regido sobretudo pela *Ratio Studiorum* (1599). Como em outras ordens católicas, as classes giravam em torno das artes liberais e da teologia, com um enfoque particular no *trivium*. Nas aulas nele pautadas, conheceu as línguas latina e grega através de leituras de Cícero, Virgílio, Ovídio, Catulo, Tibulo, Propércio, (*Rat. Stud.*, 17.1-3), Demóstenes, Platão, Tucídides, Homero, Hesíodo, Píndaro e de Pais da Igreja (*Rat. Stud.*, 15.13); concomitantemente, aprendeu retórica tanto através destas leituras quanto através das atividades promovidas pelos superiores, como debates semanais sobre ética (*Rat. Stud.*, 8.6), debates mensais em pares sobre lógica (*Rat. Stud.*, 9.17), traduções do latim para o grego e vice-versa, transformações de versos em prosa e vice-versa, modificações de um poema de um gênero a outro, composição de epigramas, inscrições e epitáfios e invenção de argumentos para temas dados pelo professor (*Rat. Stud.*, 15.5).

A posição de destaque da retórica como disciplina dentro do programa básico de estudos da Companhia de Jesus representa a consequência do desenvolvimento de sua função dentro do mundo cristão, particularmente como matéria separada da gramática, da dialética e do que se compreendia por humanidades. Isto é, apesar da dialética e da lógica serem basilares ao pensamento tomista (e consequentemente jesuítico), a retórica encontra lugar particular dentro das ordens católicas não mais como instrumento judicial e político, como na Antiguidade, mas como arsenal de elementos linguísticos à disposição do pregador que, munido-se destes, teria textos e fala mais persuasivos, cujo valor no contexto Contrarreformista em que a Companhia de Jesus foi estabelecida e a *Ratio Studiorum* escrita se faz evidente.

Portanto, bem como os demais jovens que foram educados nas artes liberais na Primeira Modernidade, mas especialmente aqueles que passaram pelo sistema educacional da Companhia de Jesus, Melo foi formado num contexto em que poética, retórica e proselitismo estavam intrinsecamente ligados. Nem se limitavam os tópicos retóricos a simples ornamentos de pregação, já que poderiam e deveriam ser utilizados pelo orador que se atentasse à elocução, inclusive em textos que contemporaneamente seriam compreendidos como separados da linguagem da administração ou da pregação, pois todas estas manifestações públicas da linguagem pensada e planejada eram regidas por partes diferentes de um mesmo sistema retórico (HANSEN, 2006, p. 10-12). Isso não implica, é claro, uma relação causal entre dados bio e historiográficos e obra, mas o *De Rusticis Brasiliae Rebus*, em particular, explicita em seus versos a condição do autor como membro exilado da Companhia de Jesus, impossibilitando que os mecanismos de que ele lança mão em sua obra sejam plenamente compreendidos se não os observarmos como necessariamente retóricos, prescritos na matéria da *ars bene dicendi* e com o objetivo final da persuasão.

O lugar da poesia didática na Companhia de Jesus

Como, portanto, nos aproximar de um texto como o *De Rusticis Brasiliae Rebus*? Primeiramente, vale a pena compreender que a poesia didática possuiu popularidade e numerosa produção em diversos períodos históricos desde seu primeiro praticante conhecido, Hesíodo, até os tempos do declínio da escrita de literatura em língua latina. Ao longo da maior parte deste período, o cânone clássico da poesia didática configurou-se pelas *Geórgicas*, de Virgílio, pelo *De Rerum Natura*, de Lucrécio, e pelos *Trabalhos e Dias*, de Hesíodo (TOOHEY, 1996, p. 4), devido à frequência com a qual estas obras foram alvos de imitação e, conseqüentemente, pelo impacto que

causaram na produção de textos do gênero, sendo tanto a presença quanto a ausência da intertextualidade com elas marca dialética no processo de escrita e inserção de um poema na tradição.

Como sua nomenclatura mais comum indica, a poesia didática almeja, de algum modo, ensinar. Contudo, a existência de alguma função instrucional, apesar de poder aparentar ser o fator definitivo na definição de poesia didática, não é exclusividade sua. Afinal, textos como as épicas narrativas homéricas foram lidas, sobretudo na Antiguidade, também pelo seu valor instrucional (TREVIZAM, 2014, p. 17), e especialmente a produção poética da Antiguidade Tardia até o Renascimento mostrou um estreitamento progressivo entre o tipo epidítico e a produção poética, enraizado em textos como os de Quintiliano (*Inst. Or.* 3.4.6), culminando nas várias conceituações que se veem da poesia como tendo o principal objetivo de exaltar ou reprovar certos homens, conceitos ou matérias, pensando num leitor que seria não apenas educado quanto a assuntos de aspecto técnico, mas também moralmente edificado (VICKERS, 1983, p. 509). O que particulariza as *Geórgicas* ou o *De Rerum Natura* em relação a outros textos em hexâmetros datílicos é tanto a presença de uma *persona doctoris* quanto o endereçamento a uma *persona discipuli*²⁴, frequentemente (mas não sempre) nomeada: Virgílio aponta Mecenas como destinatário do poema, Lucrecio aponta Mêmio, Hesíodo aponta Perses, e José Rodrigues de Melo aponta os amplos grupos “agricultores ignorantes” e “vaqueiros”²⁵ que, textualmente, se constituem como os destinatários das advertências, dos imperativos e dos conselhos dados

24 Há outras nomenclaturas para essas categorias, mas seguimos a tradição iniciada por Sêrvio em seu comentário às *Geórgicas*, em que apontou que “*hi libri didascalici sunt, unde necesse est, ut ad aliquem scribantur; nam praeceptum et doctoris et discipuli personam requirit*” (“Estes livros são didascálicos, de onde é necessário que se escreva a alguém; pois uma aula requer os papéis tanto de um mais sábio quanto de um aluno.” Tradução nossa, bem como as demais, exceto quando explicitado).

25 “*ignarosque agricolas*” e “*bubulcos*”.

pelas vozes dos autores que, de modo análogo, são construídas textualmente como mestras nas áreas de que falam. Os trabalhadores rurais do Brasil preenchem a categoria de aluno, enquanto a voz que declama o poema preenche a de instrutor. Katharina Volk (2002, p. 42-43) e Alexander Dalzell (1996, p. 7) apontam para a manifestação textual dessas duas funções como causa primeira de um poema se configurar como didático, já que tal instrução entre um mais e um menos douto fará com que sua organização siga certos padrões comuns também a textos educacionais não poéticos, como o tratamento sistemático de um tema (DALZELL, 1996, p. 8-25), enquanto teóricos como Peter Toohey (1996, p. 4) acrescentam (não exclusivamente) à definição do gênero a sua forma, canonicamente o hexâmetro datílico, como Quintiliano e outros autores da Antiguidade o fizeram.

Uma peculiar onda de popularidade da poesia didática pode ser apontada no período do neo-latim, isto é, o período da produção de textos em língua latina que começa em torno da época do humanista Petrarca (1304–1373) e se destaca em número e relevância intelectual e social entre os séculos XV e XVIII (KNIGHT & TILG, 2015, p. 1). Durante o Renascimento, com a reintrodução, ressignificação e redescoberta de inúmeras obras da Antiguidade, a poesia didática não foi deixada de lado na efervescência de produção de obras em latim segundo os moldes clássicos. Autores como Marco Girolamo Vida, Basinio Basini, Lodovico Lazzarelli, Giovanni Pontano, Scipione Capece, Pierangelo Manzolli della Stellata e Girolamo Fracastoro abundam como representantes do gênero no Renascimento. De modo semelhante, graças ao enfoque que a educação da Companhia de Jesus dava ao estudo e imitação dos grandes autores greco-romanos, um grande número de autores jesuítas se dedicou à escrita de poesia didática em latim, especialmente a partir da segunda metade do século XVII até o fim do século XVIII, como René Rapin, Niccolò Giannettasio, Jacques Vanière, Roger Boscovich, Gregorio Vittori, Giuseppe Maria Mazzolari e Rafael Landívar, para mencionar alguns.

Frequentemente, estes poetas demonstravam em seus poemas certo orgulho ao versificar temas formidáveis justamente por estes serem obtusos e não serem normalmente tratados em verso, como bem exemplificam os poemas filosóficos do croata Benedictus Stay, muito admirados por jesuítas contemporâneos não apesar da dificuldade em lê-los, mas por causa dela (HASKELL, 2003, p. 11). São relevantes as pontuações de Aldo Scaglione a respeito da atração ideológica a tarefas árduas tida pelos jesuítas:

Courel's [S./] translation of Loyola's Spiritual Exercises no.5,16 had: for the retrainant there is a great advantage in undertaking the exercises with "un coeur large et une grande générosité envers son Créateur", and the French translation of the 1619 Paris edition used the expression 'd'un grand courage et d'un coeur magnanime et libéral', whereby the one who undertakes the Spiritual Exercises makes sacrifice of his free will to the Lord (as well as to the Church and the Order). [...] What is so remarkable here is the logical cogency of this Christianization of the classical pagan virtues of magnanimity and thirst for glory and mundane achievement. [...] It is fitting to recall in this context that Ignatius' charismatic impact on his followers was also due to the heroic personality he projected of an unusually brave man determined to achieve great and almost impossible deeds²⁶ (SCAGLIONE, 1986, p. 103-104).

26 A tradução dos Exercícios Espirituais 5.16 de Courel (S.I) era: para um reeducando há uma grande vantagem em assumir os exercícios com um "coração largo e uma grande generosidade para seu Criador", e a tradução francesa da edição de Paris de 1619 usou a expressão "de uma grande coragem e de um coração magnânimo e liberal", pelo que aquele que assume os Exercícios Espirituais sacrifica sua livre vontade para o Senhor (assim como para a Igreja e para a Ordem). [...] O que é tão notável aqui é a cogência lógica dessa cristianização das virtudes pagãs clássicas da magnanimidade e da sede por glória e por conquista mundana. [...] É adequado lembrar-nos, nesse contexto, de que o impacto carismático de Ignácio em seus seguidores também foi devido à personalidade heróica que

Não apenas nas atividades mundanas, mas também na produção escrita, tal desejo por magnanimidade e pelo desafio se manifestou, coincidentemente, na conjugação de uma tradição pagã com novos desenvolvimentos cristãos. Certos poemas didáticos da Antiguidade, especialmente as *Geórgicas*, mas também outros como os *Astronomica* de Manílio, eram conhecidos pela sua densidade e pelo desafio que os poetas enfrentaram ao versificar suas matérias, como o próprio Manílio expressa em 3.31-34 e em 1.20-24. Portanto, não podemos também afirmar categoricamente que todo poema didático jesuíta possui apenas propósitos persuasivos morais ou relacionados ao cenário histórico que vivenciaram; o prazer de enfrentar e vencer o desafio de versificar temas densos e complexos visando um produto final esteticamente em pé de igualdade com os modelos vergiliano e lucreciano também não pode ser ignorado como motivador da escolha de muitos autores, tendo em vista o precedente de Ignácio de Loyola. Este, tanto nas *Constitutiones Societatis Iesu* (4.1) quanto nos seus *Exercitia Spiritualia* oferece a fundamentação teórica e justificativa moral para os tão variados empenhos da Companhia de Jesus:

O homem foi criado para este fim: para que louve e reverencie Deus, nosso Senhor, de forma que, servindo, enfim seja salvo. As demais coisas sobre a face da terra foram criadas para o próprio homem, para que o ajudem a atingir o propósito de sua criação, devendo-se usá-las ou delas abster-se, conforme auxiliem ou obstruam o caminho para este fim²⁷ (*Exercitia Spiritualia*, 23).

ele projetou de um homem incomumente corajoso, determinado a conquistar feitos grandes e quase impossíveis.

27 *Creatus est homo ad hunc finem, ut Dominum Deum suum laudet, ac reveretur, quidem serviens tandem salvus fiat. Reliquia vero supra terram sita, creata sunt hominis ipsius causa, ut eum ad fine creationis suae prosequendum iuvent: unde sequitur utendum illis, vel abstinendum eatenus esse, quatenus ad prosecutionem finis vel conserunt, vel obsunt.*

O que Loyola expõe neste parágrafo condiz com uma das principais interpretações do lema da Companhia, *ad maiorem gloriam Dei*: há valor em qualquer trabalho que não seja de natureza má, até mesmo aquele que possa ser considerado inconsequente para uma vida espiritual, desde que seja realizado com o objetivo de desenvolver espiritualmente as almas e assim dar glória a Deus (HÖPFL, 2004, p. 426). Sob esta ótica, o gênero didático responde particularmente bem à valorização da educação como formadora do espírito humano (Rat. Stud., 2.1), à consequente natureza da oferta de educação como forma de caridade (Const. S.I., 4.8.1) e à prerrogativa de utilizar todos os conhecimentos mundanos adequados na jornada espiritual (*Exercitia Spiritualia*, 23).

A partir dessas considerações, torna-se mais claro o que se esperar de um poema como o *De Rusticis Brasiliae Rebus*. Não é justo qualificar qualquer crítica de textos do século XVIII a partir de critérios estéticos temporalmente posteriores a eles, como Sílvio Romero (1902, p. 7) o fez ao afirmar que obras como essa “não merecerem justificativa e ressurreição histórica” por seus autores terem sido “homens que nunca viveram na consciência da pátria, não foram forças vivas ao seu serviço”, como simplesmente incorreta, mas não contemplar o universo discursivo e pressupostos teóricos contemporâneos à obra é deixar de lado uma parte essencial do que guiou a criação do texto em si. As preocupações do autor ao escrever um poema didático em latim dedicado às terras em que passou a maior parte de sua vida enquanto delas se encontrava exilado dialogam muito mais com jesuítas de outros países e com clássicos da Antiguidade que com qualquer noção de literatura brasileira, evidentemente anacrônica para um autor do século XVIII, como observaremos a partir de exemplos selecionados.

Representações do Brasil colonial no *De Rusticis Brasiliae Rebus*

Conforme João Gualberto sugere no título de sua tradução e como Petra Matović (2023) disserta, o *De Rusticis Brasiliae Rebus* toma como modelo principal o poema didático de Virgílio. A estruturação da obra em quatro livros traça aproximadamente o caminho temático dos quatro livros das *Geórgicas*: o primeiro trata do plantio de mandioca, abordando a origem da planta (levada por São Tomé à América pré-colombiana), os tipos de solo ideais para seu cultivo e os cuidados para defendê-la de diversos tipos de peste; o segundo engloba o processamento de mandioca em produtos diversos e seus efeitos nocivos e positivos sobre os homens; o terceiro se volta à criação de gado, dedicando grande parte dos versos à proteção do gado contra doenças, animais selvagens e escravizados fugidos; e, finalmente, o último trata do plantio e processamento de tabaco, bem como o valor do fumo para o relaxamento. A disposição interna destes também possui ecos na obra de Melo: a listagem de assuntos a serem tratados que principia o primeiro livro das *Geórgicas*²⁸ é utilizada por Melo²⁹; o terceiro

28 “*Quid faciat laetas segetes; quo sidere terram / Vertere, Maecenas, ulmisque adjungere vites / Conveniat; quae cura boum, qui cultus habendo / sit pecori, atque apibus quanta experientia parcis; / Hinc canere incipiam.*” (Verg. G. 1.1-5). Na tradução de Odorico Mendes: “O que alegre as searas, em que signo / lavrar se deva e unir com o olmo a vide; / que trato e culto o armento e gados peçam; / quanta experiência, a parca industrie abelha; / cantar, Mecenas, eu vou.” (VASCONCELLOS, 2019, p.25).

29 “*Brasiliae populis concessam munere Divom / radicem, unde suis victum providit alumnis / terra parens, canere incipiam; ignarosque misertus / agricolas, plantae primum qui cultus habendae / conveniat, tum quos radix adolescat in usus dicam.*” (MELO De Rus., 1.1-6). “Começarei a cantar a raiz dos deuses concedida aos povos do Brasil, de onde a terra mãe provê sustento aos seus filhos; e lamentando os agricultores ignorantes. direi primeiro que culto a planta deve ter, e então para que usos a raiz deve crescer.”

livro de Virgílio, logo após seu proêmio, possui o louvor a Augusto e a promessa de lhe erguer um templo (3.10-48), enquanto o de Melo lauda seu suserano também homenageado no canto genetliaco que precede a primeira edição do *De Rusticis Brasiliae Rebus*, o príncipe José I de Portugal (3.9-22); o quarto livro das *Geórgicas* encerra com uma breve e melancólica menção ao César, que conquista povos de todas as partes do mundo (4.559-566), paralela à descrição de Roma e louvor ao papa Clemente XIV em Melo (4.365-389); e mesmo trechos célebres virginianos são readaptados, como o *labor omnia vincit* (Verg. G., 1.145; MELO, 3.115).

Contudo, várias seções do poema se distanciam consideravelmente dos assuntos tratados por Virgílio em consequência das especificidades do contexto brasileiro narrado por Melo, apesar da lealdade aos *tópoi*, ao vocabulário e à estrutura das *Geórgicas*. Um exemplo disto encontra-se no episódio do bacanal indígena narrado pela *persona doctoris* quando trata da propensão destes ao alcoolismo. O painel ilustrativo da orgia dionisíaca ocorre como digressão de um breve trecho em que Melo salienta a etiqueta para o consumo de farinha de mandioca (MELO, 2.222-247). Os índios, junto aos negros, são apontados como tendo costumes sórdidos e rústicos (“*sordidum et agreste*”, MELO, 2.240), e sendo um povo ignóbil (“*ignobile vulgus*”, MELO, 2.248) que se entrega à bebida e, não estando atento o agricultor, rouba Ceres para presentear Baco (MELO, 2.252). Ceres, é claro, serve como signo do camponês, endereçado generalizante do poema de Melo, sendo frequentemente mencionada quando o poeta dá instruções práticas e exaltada quando salientado o sucesso do esforço do agricultor (como em MELO, 1.27, 1.241-242 e 2.132). Baco, portanto, é a imagem do indígena que Melo passa, sem lançar mão dos jogos de poder que Landívar utiliza.

A longa e detalhada descrição das coisas horríveis (“*horrida*”, MELO, 2.255) que o poeta cantarará passa por uma velha disforme (“*anus informis*”, MELO, 2.262) e por monstros horrendos (“*monstra horrenda*”, MELO, 2.261) que tomam as raízes roubadas e jogam-nas

num caldeirão que proverá a comunidade com a temida bebida alcoólica brasílica que arde, cheira azedo e embriaga facilmente (MELO, 2.270-275). Não apenas isso, embriagados é como os nativos costumam celebrar também os rituais antropofágicos, em que os prisioneiros, engordados como porcos, são esfolados vivos, suas costelas removidas, pedaços de suas coxas conservadas em sal, e finalmente sacrificadas em meio a monstros e guerreiros cantando em cerimônia obscena, para então serem cozinhados junto à mandioca roubada e oferecidos aos bacantes (MELO, 2.260-352). A sopa de mandioca e carne humana é o próprio Baco: “*Bacchus // ducitur*” (2.350-351), e através de seu consumo o sacramento da comunhão com a carne e sangue de Cristo é invertida num rito exótico e chocante.

A última palavra do painel, “*pagus*” (MELO, 2.352), de onde vem a palavra *paganus*, pagão, conclui semanticamente o que Melo aponta quanto aos indígenas: mesmo tempos após a conquista Portuguesa, corriam risco de cair novamente para o paganismo (MELO, 2.355-364). O colono que deve tomar todos os cuidados para não tolerar o retorno ao paganismo através de sua negligência soa menos como o agricultor do resto do poema e mais como um jesuíta, leitura reforçada ao levar em conta tanto a passagem diretamente antecedente ao painel da orgia, de instrução sobre a etiqueta para se comer farinha de mandioca (2.225-246), quanto a que o segue, em que se narram os benefícios quase milagrosos que podem ser atingidos através dos produtos com base de mandioca, culminando numa passagem narrativa em que o poeta, apresentando-se como membro da juventude ignaciana (MELO, 2.468), mostra como grande parte deste conhecimento tem sua origem nos colégios jesuítas e nos mestres e dedicados novatos da ordem (“*expertus*”, MELO, 2.473; “*puer doctus*”, MELO, 2.479). A disparidade temporal e religiosa entre o Brasil antigo, pagão, e atual, cristão, indica uma proposição clara e direta de Melo: a conversão efetivada principalmente pela Companhia de Jesus foi algo positivo por ter combatido os horríveis costumes que os nativos traziam, e

os conhecimentos propagados e preservados nos colégios eram não apenas valiosos como milagrosos.

Igualmente curiosa é a presença da caça às onças no *De Rusticis Brasiliae Rebus*, apesar da imitação aberta das *Geórgicas*, já que se aproxima tematicamente de outros poemas didáticos venatórios da Antiguidade, como o fragmentado *corpus* de Ovídio (*Haliëutica*), Grácio Falisco (*Cynegeticon*), Nemesiano (*Haliëutica* e *Cynegeticon*) e Opiano da Síria (*Haliëutica* e *Cynegeticon*). Neste *corpus*, a caça é associada frequentemente ao lazer (TOOHEY, 2010, p. 225). Por exemplo, Ovídio, na fragmentária *Haliëutica*, parece se interessar mais nas emoções e qualidades mentais dos animais que em técnicas específicas para caçá-los, como é o caso do brevemente aludido javali, caracterizado pela fúria incontrolada e prejudicial à própria criatura: “*Actus aper saetis iram denuntiat hirtis: / Se ruit oppositi nitens in volnera ferri, / Pressus et emisso moritur per viscera telo*”³⁰ (Ov. Hal. 60-63). De maneira semelhante, nos trechos que versam propriamente sobre os peixes, o autor se ocupa muito mais detalhadamente dos métodos de defesas naturais de variados peixes em digressões narrativas que de métodos para pescadores capturarem-nos, havendo até mesmo um quê de ridículo nos *mirabilia* dos escamados animais (TOOHEY, 2010, p. 234-235). Paralelamente, os poemas cinegéticos greco-romanos foram criados em contextos em que a caça com o apoio de cães e cavalos especializados era algo exclusivo à classe aristocrática, justamente por tais animais exigirem grande quantidade de recursos e tempo para serem mantidos (e, conseqüentemente, de servos para fazer tal manutenção) (TOOHEY, 2010, p. 230). Tais tendências da Antiguidade se desdobram no período medieval, sendo a caça maior, aquela de animais como cervos, ursos, javalis e afins, em oposição à caça menor, aquela de lebres, aves e outras bestas pequenas, uma das principais formas

30 Revela a sua ira o javali com o pelo erético: / acaba se arruinando indo contra o ferro oposto / e morre com as entranhas perfuradas pela lança (tradução de MELO, 2019, p. 164).

de educação das classes privilegiadas no preparar homens para atividades militares (RAMÍREZ, 1983, p. 28).

Todavia, da mesma forma que Melo pretendia dar exotividade ao segundo livro com a digressão sobre o rito indígena, utiliza da caça às onças consciente do público-alvo factual de sua obra, isto é, outros membros europeus do clero, especialmente jesuítas, que seriam capazes de ler e apreciar uma densa obra de língua latina numa época em que o uso do idioma estava em forte decadência e que se impressionaram com os monstros de uma terra distante como o Brasil. Ocupando os versos 502 a 644 do terceiro livro do *De Rusticis Brasiliae Rebus*, a caça às onças é precedida e sucedida por outros trechos também dedicados à erradicação de animais que ameaçam o gado, como morcegos (MELO, *De Rus.*, 3.473-501), urubus (3.427-472) e cobras (3.645-675). Já de início, a passagem se apresenta de maneira ligeiramente patética, exortando os agricultores endereçados a uma espécie de guerra: “*Nunc animis, nunc arte, viri, nunc fortibus armis / utendum*”³¹ (3.502). Após uma descrição das características físicas da onça (3.502-514), é narrado o terror feito por ela aos bois: o boi muge em desespero ao sentir o cheiro da fera e faz com que a boiada se una, para que “*iunctis propulsent viribus hostem*”³² (3.518). As mães protegem os filhos num acampamento (“*castra*”, 3.521), os pais constroem uma fortaleza (“*arcem*”, 3.524), mas a onça ainda os cerca e ataca quaisquer vítimas que tenham sido deixadas para trás, e:

[...] *tenet insiliens, dorsoque cavernas
immanes aperit, quibus indignata supremo
mugitu vita excedit; bos cernuus armo,
terga lacer, procubuit humi: tunc belua ludit
laetabunda, bovemque (ut murem felis) in altum
supposita iactare manu nunc tentat, oberrans.*

31 “Agora se deve usar, homens, o ânimo, o engenho e as fortes armas.”

32 “Afugentar o inimigo com as forças juntas.”

*nunc alio refugit, subitoque revertitur, unguisque
inicit, ac dentes adigit, tandemque prehensum
mordicus attollit, lucosque abducit in altos*³³
(MELO, *De Rus.*, 3.529-537).

O sucesso da onça na caçada ressalta a importância das instruções que a *persona doctoris* proferirá em seguida, bem como adverte a *persona discipuli* a levar a sério a ameaça que o felino representa pela abundância de avaliações e reprovações morais e pelo vocabulário militar e violento.

As variadas técnicas de caça às onças são pormenorizadas nos últimos cento e três versos da passagem. O camponês pode fazer emboscadas de cima de árvores para alvejá-la com a espingarda (3.543-560), preparar um fio de disparo para armas previamente carregadas e armadas num local de trajeto da fera (3.561-573), cavar um poço com estacas ao fundo e folhas ao topo para que ela caia e seja perfurada (3.374-580), preparar gaiolas com um bezerro de vítima e chamariz para prender a onça (3.581-601), e pode também seguir seus rastros com cães farejadores para que, quando ela se refugiar na copa de uma árvore, fique sem rota de fuga contra o caçador armado (3.602-644). Nesta última técnica, os cães não são infalíveis caçadores, amedrontando-se do felino, mas cabe ao paciente caçador (“*venator parcens*” 3.635) exortá-los à violência com suas reprovações (“*monitis segnes hortare*” 3.610).

33 “Pega-os saltando, e abre fendas gigantes no dorso, através das quais a vida parte com indignação no último mugido. O boi, com o rosto virado para seu flanco, as costas dilaceradas, jaz estendido; e então a fera alegre brinca, e ora tenta jogar o boi ao alto (como um gato a um rato) submetendo-lhe a pata, ora errante afasta-se para outro lugar, retornando subitamente e cravando as garras e arremessa os dentes. Finalmente, leva-o preso pela boca, e o retira para as matas profundas”.

Os adjetivos que acompanham o caçador de Melo lhe atribuem valores levantados como modelo de virtude e civilização; tudo que a onça possui de cruel e selvagem, ocupando o lugar imagético do mundo natural a ser conquistado pelo homem, o caçador possui de misericordioso e protetor. Mais que isso, pela abundância de vocábulos da esfera militar, a seriedade da passagem é garantida, mas também diferenciada da leveza de outros trechos da obra, como o combate às formigas saúvas no livro I (MELO, *De Rus.*, 1.342-464). A luta contra as formigas também é repleta de versos que as personificam e por vezes pertencem ao campo semântico bélico (“[...] *immania regna / subter humum condunt, et magnas urbibus urbes / adiiciunt*”³⁴, 3.364-365; “[...] *nigrum ordine cursitat agmen*”³⁵, 3.374; “[...] *arcano tramite tellus / effoditur, fetisque nitrato puluere fossis / moenia quassa ruunt, oriturque miserrima clades*”³⁶, 3.421-423), mas pela própria grandiosidade das expressões, o contraste com a pequenez dos insetos que lutam em tropas enfileiradas e veem seus reinos ruir é imediato e repleto de leveza. Não há nada de leve, lúdico ou relacionado ao prazer na caça à onça, diferentemente da caça a outros animais de grande porte na literatura europeia tanto da Antiguidade quanto da Primeira Modernidade (TOOHEY, 2010, p. 229), mas apenas a sinceridade e arduidade da demanda.

Da mesma forma, mesmo em passagens que mais diretamente se alinham aos assuntos das *Geórgicas*, há inovações no *De Rusticis Brasiliae Rebus* que condizem com tendências da literatura produzida por jesuítas no século XVIII, como observa-se nas descrições de engenhos para moer a mandioca em farinha (2.33-129). A *persona doctoris* de Melo descreve alguns tipos diferentes de mecanismos para efetuar o processamento da mandioca, cujo plantio fora ensinado no livro anterior, especialmente

34 “Constroem os reinos enormes sob a terra, e à cidade adicionam grandes vilas.”

35 “A tropa negra fica marchando em ordem.”

36 “A terra é cavada pelo caminho secreto; e, com os fossos repletos de pólvora nítrica, as muralhas trementes ruem, e surge a calamidade.”

tomando em conta as possíveis variações na disponibilidade de recursos de um agricultor para o outro. Afinal, as máquinas estão dispostas das de maior complexidade e custo para as de menor, começando pelo engenho movido por energia hídrica, operado por escravos (II.32-61), passando por aquele movido por bois (II. 62-66) e um mais simples, movido por um camponês apenas, movido a fricção com ajuda de uma tábua (II. 67-75). A mandioca transformada em farinha é então levada às prensas, onde os líquidos dela extraídos provêm o agricultor de diversos produtos. Uma das máquinas operadas por escravos, composta por uma roda com quatro moedores, é descrita de tal forma:

*Sunt qui dentata cogant revolubile lignum
Ire rota: quattuor stant circum, mole minores,
Fissis impositae scamnis, et terga rigentes
Aere rotas; medio vectem producit ab axe
Quaeque suum; dentesque sui sunt vectibus ipsis
Extrema in parte. Occurrit, dentesque remordet
Dentibus, interior quae vertitur, orbita: parvae
Inde rotae motum accipiunt, ac protinus omnes
Uno eodemque suos describunt tempore gyros.³⁷*
(MELO, *De Rus.*, 2.47-55).

Entre temas técnicos, já difíceis de se tratar de forma poética, a construção de máquinas se mostra como um verdadeiro desafio, pois, como a passagem demonstra, requer um vocabulário preciso e uma sucessão fixa de procedimentos, o que obstrui a troca de termos por

37 “Existem aqueles que, com uma roda dentada, forçam o cabo giratório a se mover: quatro rodas rígidas de tamanho menor ficam ao redor, colocadas em bancos partidos e as costas em metal. Do meio do eixo cada uma produz sua alavanca, e os dentes ficam na parte extrema das alavancas. Há uma roldana que morde os dentes com dentes e gira no interior, de onde pequenas rodas recebem movimento e logo todas, a um mesmo tempo, descrevem seus giros.”

sinônimos e a movimentação de sintagmas dentro do verso a fim de encaixá-los no metro. Tanto é que, por mais que houvesse também máquinas rudimentares nos trabalhos rurais na Roma antiga, Virgílio não tratou delas nas *Geórgicas*, limitando-se apenas a reproduzir a construção do arado já cantada por Hesíodo (SCHINDLER, 2021, p. 114). Contudo, inversamente, há uma forte presença de máquinas e aparatos engenhosos na poesia didática produzida por jesuítas (SCHINDLER, 2021, p. 114), o que vai ao encontro da predileção dos autores da Companhia de Jesus por inovações científicas recentes como matéria literária, utilizadas como símbolos do caráter educacional e inovador da ordem e da preceptiva de que até mesmo novidades tecnológicas poderiam servir *ad maiorem Dei gloriam*.

Nessa conjuntura, as alusões aos efeitos da presença da Companhia de Jesus nas terras da Coroa portuguesa e as exóticas descrições de seus monstros e perigos constroem um contraste constante na obra entre Roma, metonímia do mundo europeu, e o Brasil. Manifestação clara disso se dá quando Melo elogia os conhecimentos propagados nos colégios jesuítas, como sobre os benefícios medicinais de produtos à base de mandioca, como motivos mesmos para a Europa invejar o Brasil:

*Brasilicis utinam in Latium veherentur ab oris
tam praesens medicina! Utinam tibi, maxima Roma,
Copia cui tanta est rerum, quibus usus, opusque est,
afforet hoc quoque praesidii, quo plurima, credo,
morborum monstra obrueres, quae vincere nulla
arte tui possunt, notisque Machaones herbis*³⁸
(MELO, 2.157-162).

38 Quem dera um medicamento tão útil fosse trazido das costas brasileiras até o Lácio! Quem dera tu, máxima Roma, a quem tamanha é a quantidade de coisas que têm utilidade e valor, tivesses também este auxílio, com o qual, creio, destruiria inúmeros monstros de doenças, que os teus não conseguem vencer com nenhuma arte, nem com as conhecidas ervas dos Macaões.”

A contraposição de Roma em relação à América é retomada no fecho do quarto livro (4.365-388), posição de destaque na obra em que se encontram, em versos sucintos, diversas estratégias retóricas em sucessão: conecta-se o fecho com o corpo do poema com uma modéstia que atravessa o trecho e que quase cita diretamente os versos 559 e 560 do quarto livro das *Geórgicas* (“*Haec ego Brasiliae super arvis pauca canebar / et super armento [...]*”³⁹) (MELO, *De Rus.*, 4.365), há uma dedicatória ao papa, adequada a um instrutor que em duas outras ocasiões do poema já se apresentou como jesuíta exilado (4.366-370), e encerra-se a obra com um litotes que elegantemente alude à habilidade do falante enquanto mantendo uma imagem de modéstia e decoro:

[...] *At tu, Thybri Pater, cui non Aganippe
vatibus egregiis, non ipsae Heliconides undae
certarent, ignosce, tuos si barbarus anser
instrepere argutos inter fuit ausus Olores*⁴⁰
(MELO, *De Rus.*, 4.385-388).

A *persona doctoris* marca a si mesma como não pertencente ao universo artístico da Itália ao se caracterizar humildemente como um ganso entre cisnes. Em sua essência, há um posicionamento nestes versos que, pela proeminência a eles dada e pela sua disposição no texto, justifica as passagens ao longo do poema em que a preferência é dada ao Brasil em oposição à Itália. Ainda no fecho há uma tal comparação:

39 “Cantava eu estas poucas coisas sobre os campos do Brasil e sobre o gado.”

40 “Mas tu, pai Tibre, contra quem nem Aganipe com seus poetas ilustres, nem as próprias águas helicônias competiram, perdoa, se entre os teus discretos cisnes um bárbaro pato ousou grasnar.”

*Et quamvis illo me tempore mira tenerent
Urbis terrarum dominae spectacula, moles
Templorum ingentes, tectorum opera inclyta, fontes,
marmora, et insignes, orbis miracula, villae,
et Charitum sedes; tamen et meminisse iuvabat
Brasiliae, ut quae me primis excepit ab annis
Avulsum a dulci Patria, cui Durius altos
adlambit muros, et molli flumine tingit⁴¹*
(MELO, *De Rus.*, 4.371-378).

Apesar do poeta reconhecer as qualidades da cidade, não consegue deixar de sentir afeto pelo Brasil e portanto não determina um espaço como absolutamente superior ao outro. Mesmo não optando por Roma como destinatária dos louvores do livro, ao elogiá-la ainda demonstra respeito, se não apego à cidade. Contudo, é ainda o Brasil, e não Itália ou Portugal, que o poeta canta.

Os trechos que precedem cada um desses fechos são tematicamente diversos: o assunto do quarto livro se encerra com ensinamentos didáticos sobre como tirar proveito do fumo de tabaco e quais benefícios ele traz à saúde e ao espírito, enquanto o fecho do terceiro livro sucede a caça a onças (MELO, *De Rus.*, 3.502-675), repleto de descritores da ferocidade das bestas e do engenho e força necessários para derrotá-las. Ou seja, enquanto um fecho sucede uma fala que salienta aspectos possivelmente negativos do Brasil, suas feras selvagens, e o outro sucede uma descrição majoritariamente positiva, sendo exaltado um dos produtos de exportação das Américas, ainda

41 “E apesar de que nesse tempo os admiráveis espetáculos da Cidade senhora das terras me tinham, as enormes edificações dos templos, as ínclitas obras das casas, as fontes, os mármore, e as insignes vilas, maravilhas do mundo, e a sede das Graças; ainda assim alegrava-me recordar o Brasil, como aquele que me recebeu desde os primeiros anos, arrancado da doce pátria, cujos altos muros o Douro banha, e os tingem com suave correnteza.”

assim ambos os encerramentos têm tom laudatório e se centram na ideia de que, mesmo sendo pouco conhecido, no Brasil há coisas dignas de se cantar. Retoricamente, isso contribui para a construção da *persona doctoris* que mantém ao longo de suas menções ao exílio um tom tanto de humildade quanto de experiência em primeira mão, e, através deste, justifica a variação temática da obra, com passagens grotescas como a do bacanal indígena (MELO, *De Rus.*, 2.248-332) e amenas como a do agricultor desfrutando da calmaria de seu campo (MELO, *De Rus.*, 3.317-330).

Afinal, ao encontrar palavras, trechos, figuras e ideias dentro da tradição do tipo textual que se deseja desenvolver, o poeta julga e seleciona aquilo que servirá ao seu trabalho, adaptando, reestruturando e mesmo ressignificando os elementos extraídos. As exortações de saudades da pátria, por exemplo, que Melo insere em seu poema, não devem ser lidas como uma proto-romântica dedicação nacionalista à ainda inexistente nação brasileira. Dentro da lógica retórica que permeia a obra, o autor busca meios distintos de elaborar sua linguagem e disposição temática, mas alinhados no objetivo de argumentar que os mais variados trabalhos nas Américas promovidos pelos jesuítas foram benéficos e, apenas aludindo com sutileza absoluta para não abertamente discordar de uma decisão em última instância advinda do pontífice, argumentar contra a expulsão da Companhia de Jesus das Américas através da figuração das Américas como terra selvagem ou domada ou prestes a ser domada pelo trabalho árduo facilitado pelo clérigo jesuíta.

Conclusão

Em meio aos já pouco estudados textos escritos e publicados antes do século XVIII, o *De Rusticis Brasiliae Rebus* é uma obra ainda menos estudada, apesar da existência de uma edição moderna (SOZIM; ZAN, 1997) e de duas traduções para o português, não em pequena parte

devido à obra dialogar com um contexto histórico distante e por seguir decididamente os lugares comuns e estrutura popularizados pelos mais célebres escritores do gênero didático, moribundo há dois séculos, por mais que se atreva a lhes contrastar sua própria identidade como “bárbaro pato”. Contudo, por ser justamente um dos raros exemplos de poesia didática produzida na e diretamente tratando das terras da Coroa portuguesa, abundam possibilidades de leituras sobre suas qualidades poéticas, sua adaptação de vocabulário de idiomas indígenas para o latim à moda de outros autores neo-latinos, sua imitação e emulação de outros poemas didáticos jesuíticos, sua inserção retórica na polêmica em torno da Supressão da Companhia de Jesus ou sua recepção de *tópoi* e temas de autores da Antiguidade para além de Vergílio e Lucrécio, entre tantas outras.

Referências

- AMARAL, P. do; MELO, J. R. de. **Geórgicas Brasileiras** (Cantos sobre coisas rústicas do Brasil). Trad. J. G. F. S. Reis. Biografias e Notas de R. P. da Silva. Rio de Janeiro: ABL, 1941, 2v.
- Bibliothèque de la Compagnie de Jésus**. Louvain: Collège Philosophique et Théologique. 1960. Tomo XII.
- Bibliothèque de la Compagnie de Jésus**. Louvain: Collège Philosophique et Théologique. 1871. Tomo VII.
- Constitutiones Societatis Iesu**. Londres: J.G. and F. Rivington, 1838.
- DALZELL, A. **The Criticism of Didactic Poetry**: Essays on Lucretius, Virgil, and Ovid. Toronto: University of Toronto Press, 1996.
- FONDA, E. A. João Gualberto Ferreira dos Santos Reis, tradutor da “Geórgica Brasileira”. **Revista de Letras**, UNESP/Assis, v. 16, 1974, p. 105-116.

- FONDA, E. A. Um canto das Geórgicas Brasileiras. **Revista de Letras**, UNESP/Assis, v. 19, 1977, p. 117-125.
- HANSEN, J. A. Prefácio. In: PÉCORA, A. **Máquina de Gêneros**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2018.
- HASKELL, Y. Latin didactic poetry under the shadow of Jesuit suppression In: MARKEVICIUTE, R.; ROLING, B. **Die Poesie der Dinge: Ziele und Strategien der Wissensvermittlung im lateinischen Lehrgedicht der Frühen Neuzeit**. Berlin: De Gruyter: 2021.
- HASKELL, Y. **Loyola's Bees: Ideology and Industry in Jesuit Latin Didactic Poetry**. Oxford: Oxford University, 2003.
- HASKELL, Y. Practicing What They Preach? Vergil and the Jesuits. In: FARREL, J.; PUTNAM, M. **A Companion to Vergil's Aeneid and its Tradition**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.
- HÖPFL, H. **Jesuit Political Thought: The Society of Jesus and the State, c. 1540-1630**. Cambridge: Cambridge University, 2004.
- KNIGHT, S.; TILG, S. **The Oxford handbook of neo-Latin**. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- LOYOLA, I. de. **Letters and Instructions**. Ed. J. W. Padberg. St. Louis: Institute of Jesuit Sources, 1996. p. 661-662.
- LOYOLA, I. de. **Personal Writings**. Ed. J. A. Munitiz; P. Endean. Londres: Penguin, 2004.
- MATOVIĆ, P. Virgilian Elements in José Rodrigues de Melo's *De rusticis Brasiliae rebus* (1781). **International Journal of the Classical Tradition**, v. 30, n. 4, 2023, p. 381-394.
- MELO, J. R. de. **De rebus rusticis Brasilicis carminum libri quatuor, quibus accedit Prudentii Amaralii De Sacchari Opificio singulare carmen**. Lisboa: Tipografia Patriarcal de João Procópio Ferreira da Silva, 1798.
- MELO, J. R. de. **De rusticis Brasiliae rebus carminum libri IV. Accedit Prudentii Amaralii de Sacchari Opificio Carmen**. Roma: Tipografia dos Irmãos Puccinelli, 1781.

- MELO, J. R. de. *De Rusticis Brasiliae Rebus*. In: SOZIM, R. J.; ZAN, S. M. **Temas Rurais do Brasil**. Ponta Grossa: UEPG, 1997.
- RAMÍREZ, I. M. Sobre el arte de la caza. **Aldaba: revista del Centro Asociado a la UNED de Melilla**, Melilla, nº 1, 1983, p. 27-34.
- ROMERO, S. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1902.
- SCAGLIONE, A. **The Liberal Arts and the Jesuit College System**. Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1986.
- SCHINDLER, C. Bilgepumpe, Zuckerrohrmühle, Hebewerk: Technische Geräte und Maschinen in der neulateinischen Jesuiten-Lehrdichtung. In: ROLING, B.; MARKEVIČIŪTĖ, R. **Die Poesie der Dinge**. Berlin: De Gruyter, 2021.
- SILVA, R. G. D.; LEITE, L. R. Ethos and persuasion in the *De Rusticis Brasiliae Rebus*. **Phaos**, Campinas, SP, v. 23, 2023, p. 1-20.
- SOZIM, R. J.; ZAN, S. M. **Temas Rurais do Brasil**. Ponta Grossa: UEPG, 1997.
- TREVIZAM, M. **Poesia Didática**: Virgílio, Ovídio e Lucrécio. Campinas: Unicamp, 2014.
- TOOHEY, P. **Epic Lessons**: An Introduction to Ancient Didactic Poetry. Nova Iorque: Routledge, 1996.
- TOOHEY, P. **Melancholy, Love and Time**: Boundaries of Self in Ancient Literature. Ann Arbor: University of Michigan, 2010.
- VASCONCELLOS, P. S. de. **Épica 1**: Ênio e Virgílio. Campinas: Unicamp, 2014.
- VICKERS, B. Epideictic and Epic in the Renaissance. **Renaissance Literature and Contemporary Theory**, v. 13, n. 3, 1983, p. 497-537.
- VIRGÍLIO. **Geórgicas**. Trad. M. O. Mendes; org. P. S. de Vasconcellos. Cotia: Ateliê Editorial, 2019.
- VOLK, K. **The Poetics of Latin Didactic**: Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Eustáquidos e Descrição da Ilha de Itaparica (1769), de Frei Manuel de Santa Maria Itaparica: pintura e êcfrase em evidência

Barbara Faria Tofoli

Interessa-nos, neste capítulo, discutir o poema *Eustáquidos* e a *Descrição da Ilha de Itaparica*, publicados em conjunto em 1769 e atribuídos ao Frei Manuel de Santa Maria Itaparica, poeta setecentista pouco conhecido se comparado a outros do mesmo período, como Cláudio Manuel da Costa, Santa Rita Durão e Basílio da Gama, tidos por neoclássicos⁴². Aqui, destacamos os elementos retórico-poéticos

42 Em sua *Formação da literatura brasileira* (1959), Antonio Candido situa os poetas do século XVIII como neoclássicos e, entre estes, destaca Santa Rita Durão (1722-1984), Cláudio Manuel da Costa (1729-1789), Basílio da Gama (1740-1795), Alvarenga Peixoto (1744-1792), Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810), Silva Alvarenga (1749-1814) e Caldas Barbosa ([17--]-1800), sem que se oferte destaque à

das obras elencadas, com foco na visualidade retórica, demonstrando como esses contribuem com o aspecto argumentativo dos versos⁴³. Por se tratar de uma publicação anônima, os poemas foram inicialmente imputados ao padre Francisco de Sousa por Varnhagen, que na introdução do seu *Florilégio da Poesia Brasileira* (1850) reformulou esse posicionamento, ficando os poemas então atribuídos ao Frei Manuel de Santa Maria Itaparica. Em *Eustáquidos*, retrata-se a vida de Santo Eustáquio Mártir, soldado romano nomeado Plácido antes de seu batismo e conversão e que teria vivido entre os séculos I e II da nossa era. A *Descrição* aparece em seguida a *Eustáquidos* e com este compartilha matéria, como se verifica no título “Descrição / da / Ilha de Itaparica, / termo da cidade / da / Bahia, / da qual se faz mençam / no canto quinto”. Ou seja, a ilha evidenciada na *Descrição* é a mesma que aparece no canto quinto de *Eustáquidos*, quando se faz a descrição do Novo Mundo que ainda seria ocupado pela posteridade.

Antes, porém, que nos dediquemos aos poemas, apresentemos o poeta e sua obra, cuja importância costuma ser negligenciada nos manuais de literatura. Manuel de Santa Maria nasceu em 1704 na Ilha de Itaparica e estima-se que tenha morrido em 1768 na mesma ilha. O poeta fez seus estudos no Convento de Paraguaçu, pertencente à Ordem Religiosa Franciscana, da qual se tornou frade e professor (BLAKE, 1883, p. 196). Além de orador e religioso, o poeta foi membro da *Academia Brasílica dos Esquecidos* (1724-1725), demonstrando atuação na cultura letrada luso-brasileira do século XVIII. Entre as suas publicações elencadas por Blake em seu *Dicionário Bibliográfico Brasileiro* (1883), afora as já citadas, estão: *Epigrama latino* à morte do fidelíssimo rei Dom João V; *Canção fúnebre* à morte d’el Rei Dom João V; *Sobre as vozes tristes do sino. Ao fúnebre estrondo da artilharia. À sentida*

figura de Manuel de Santa Maria.

43 Uma discussão similar já foi apresentada no artigo “A visualidade retórica em *Eustáquidos* (1769): Artifícios antigos no poema sacro de Frei Manuel de Santa Maria Itaparica”, de Tofoli e Leite (2024), publicado na *Revista Letras & Letras*.

morte d'el rei: três sonetos; e *Manifesto* das grandes festas que se fizeram na Capital da Paraíba aos faustíssimos casamentos dos Príncipes de Portugal e Castela, dedicado etc. A variação de registros panegíricos em que se louva a imagem do Rei e de demais membros da fidalguia lusitana corrobora a percepção de que Manuel de Santa Maria Itaparica integrava o corpo místico português⁴⁴ enquanto súdito subserviente à cabeça real nos territórios além-mar, apropriando-se de sua posição hierárquica no reino e prescrevendo o assentimento dos valores ético-políticos reinóis em suas obras⁴⁵.

Eustáquidos é publicado como sacro e tragicômico, filiando-se então a dois gêneros. Em uma das Licenças do Santo Ofício ao poema *Christiados* (1754), de Fernando Joaquim de Souza, o Frei Manuel de Ferreira define o gênero sacro como o épico com tema cristão. Diferentemente da épica tradicional antiga, a épica sacra não tem como herói um semideus, uma divindade, mas um homem apenas, que cumpre sua função social como parte do corpo místico, pois a divindade está completa com Deus e seu representante na terra, o Rei. Já Giovanni Savio, em sua *Apologia di Gio* (1601), afirma que a tragicomédia tem em si partes de comédia e de tragédia. O enredo cheio de terror e paixão é a parte trágica, enquanto o estilo e desenrolar alegre do enredo é a parte cômica. Mas não só a mistura dessas duas

44 A expressão faz menção aos valores ético-políticos lusitanos, que se vinculavam à metáfora do corpo místico, segundo a qual o rei representava a cabeça do império e comandava um corpo político de subordinados em função da manutenção da sociedade de corte e do bem comum, sendo este definido “pelos juristas contemporâneos como a harmonia que nasceria também do controle que os membros desse corpo deviam impor-se a si mesmos, reprimindo os apetites particulares, para obterem e manterem a concórdia do todo como unidade pública de paz” (HANSEN, 2002, p. 27-28).

45 Como havia um grande vínculo entre os escritos da América portuguesa e os de Portugal, as produções letradas do período colonial se associavam ética e politicamente ao modelo do Antigo Regime que vigorava na Europa (RODRIGUES-MOURA, 2021, p. 21-23).

formas configura uma tragicomédia, e sim a capacidade de introduzir dois estados diversos de pessoas em uma só ação. Esses gêneros, o sacro e o tragicômico, se misturam na obra e se relacionam à figura dúbio do protagonista. Eustáquio viveu como humano, tendo sido canonizado somente após sua morte. Como esses dois estados – humano e santo – não se misturam, o poema pode ser considerado sacro. Porém, segundo Hansen (2006b, p. 13-15), na temporalidade divina, não existe distinção entre presente, passado e futuro. Por isso, Eustáquio pode ser considerado homem e santo simultaneamente, representando os dois estados de pessoas que devem vigorar na tragicomédia⁴⁶.

A *Descrição* integra o argumento poético de *Eustáquidos* e, por isso, compartilha com estes aspectos genéricos, sendo classificada pelo próprio poeta como um “canto heroico”. Essa denominação a um poema descritivo se deve à composição em oitava-rima, como em prolongamento da narração da vida de Eustáquio, e faz com que a Ilha de Itaparica se integre à totalidade da obra (BARROS; OLIVEIRA, 2008, p. 146). Sendo assim, poderíamos dizer que os versos descritivos estão destacados ao final da obra, mas fazem parte de seu todo, podendo também ser classificados como um poema sacro e tragicômico.

A obra de Frei Manuel de Santa Maria Itaparica, como produção letrada da América portuguesa, apresenta notória associação com os preceitos clássicos, além de dialogar com preceptivas retóricas e outras obras de seu tempo. Da Antiguidade greco-romana ao século XVIII, muitos discursos foram constituídos por tópicos epidícticos em que a noção de história como *magistra vitae* (mestra da vida e, portanto, fonte de exemplos morais) era constantemente retomada e reformulada à vista da moral vigente no período (HANSEN, 2006b, p. 13). Tanto *Eustáquidos* quanto a *Descrição* seguem os modelos antigos,

46 Uma discussão mais aprofundada desse assunto se encontra em Leite e Nascimento (2022).

tendo sido formuladas a partir de uma ética epidítica em que se elogiava o que era valorizado e se vituperava o condenável, ensinando sobre a maneira correta de agir. Diversos elementos retórico-poéticos provenientes da Antiguidade clássica são instrumentalizados nos poemas em função da argumentação a favor do expansionismo português e do catolicismo. Conforme demonstraremos a seguir, as figuras de visualidade são um desses elementos que têm papel preponderante nos versos.

Êcfrase e enargia

De acordo com Aristóteles, a visão é o sentido mais amado pelo ser humano, que direciona amor às sensações (Arist. *Metaph.* 1.980a25). Horácio, de modo semelhante, sugere que aquilo que se apresenta aos olhos e é testemunhado pelo espectador causa mais ânimo (Hor. *Ars.* 179-180). Adiante em sua obra, o poeta compara a pintura à poesia, devido à sua capacidade de comoção visual, a partir da tópica que se sintetiza na expressão “*ut pictura poesis*” (Hor. *Ars.* 361)⁴⁷. Tanto Aristóteles quanto Horácio associam a visão aos afetos, uma vez que o olhar comove mais e, por isso, atinge o *páthos* com maior potencial.

Entre os procedimentos retóricos associados à visualidade, destacam-se a êcfrase e a enargia enquanto elementos comumente utilizados em associação em textos antigos e que aparecem também em

47 A aproximação entre pintura e poesia foi postulada enquanto tópica poética por Horácio na já citada aproximação que se sintetiza na expressão “*ut pictura poesis*”: “*erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; / haec amat obscurum, uoulet haec sub luce uideri, / iudicis argutum quae non formidat acumen; / haec placuit semel, haec deciens repetita placebit*” (Hor. *Ars.* 361-365). Na tradução de Flores (HORÁCIO, 2020): “Feito a pintura, a poesia: pois uma vista de perto / mais nos cativa, e outra é melhor se vista de longe; / esta adora o escuro, aquela nas luzes se mostra, / pois não teme o agulhão agudo de quem a critica; / esta agradou na primeira, aquela, dez vezes seguidas”.

registros de outras temporalidades, como um sintoma de permanência dos elementos preceptivos poético-retóricos clássicos. A êfrase é constituinte da Retórica Antiga e alcança outras temporalidades com algumas alterações, embora ainda seja empregada conforme a definição clássica. Atualmente, o termo se refere a qualquer efeito visual e, na Antiguidade, referia-se a um procedimento elocutivo de descrição detalhada e vívida (HANSEN, 2006a, p. 87). Tomando como parâmetro a aceção antiga, há dois tipos de êfrases: a hipotática e a paratática (MARTINS, 2016, p. 167). Estas, apesar de se aproximarem quanto à minúcia descritiva, se distanciam por uma questão genérica. A êfrase hipotática se integra a outro gênero poético, como parece ser o caso da *Descrição da Ilha de Itaparica*. Já a êfrase paratática⁴⁸ aparece quando, em vez de integrar uma narrativa, temos a descrição enquanto gênero poético, como nas *Imagens*, de Filóstrato, o Velho⁴⁹.

O primeiro registro de definição da êfrase como figura retórica de que temos notícia está nos *progymnasmata* de Teão. Em seus exercícios teóricos, a êfrase é conceituada como uma descrição detalhada que expõe aos olhos o que é descrito, de modo que pessoas, eventos, lugares e períodos do tempo podem ser objeto da descrição (Theon. Prog. 118). Nos exercícios retóricos, o termo *enárgeia* – enquanto capacidade de alcançar o olhar – define uma característica ecfástica. De acordo com Teão (Prog. 119) e Hermógenes (Prog. 23),

48 Martins (2016, p. 165-166) apresenta o caso de epigramas, feitos a partir do século VI a.C., que acompanhavam esculturas e relevos, descrevendo-os. No Período Helenístico, esses epigramas foram retomados como produções independentes que, com o tempo, desvincularam-se das estátuas e tornaram-se formas poéticas próprias.

49 Trata-se de um exemplo de discurso antigo em que se teoriza e efetua a analogia entre as artes poética e pictórica, através da êfrase. Nele, há descrições poéticas de obras pictóricas que estariam dispostas em uma pinacoteca em Nápoles, cidade italiana fundada pelos gregos. Nesse sentido, a êfrase paratática, conforme concebida por Filóstrato em sua obra, pode ser encarada como um modelo pictórico proveniente do discurso, uma vez que não se associa à narração.

a vividez enargeica é uma virtude da descrição ecfástica que faz com que se veja através da audição. Desse modo, percebemos como ambas as figuras se associam, uma vez que a visualidade da enargia pode ser alcançada através da descrição ecfástica.

Na *Instituição Oratória*, Quintiliano (*Inst.* 8.3.61-62) define enargia (ou evidência, seu correspondente latino) como um procedimento integrante da narração por meio do qual se expõe diante dos olhos, de modo a enunciar uma ação como se esta fosse vista, a fim de deleitar e convencer o ouvinte, que acaba por ser tornar também espectador. Desse modo, a enargia atua em função da argumentação de uma causa, contribuindo para que ela pareça mais verdadeira. Em associação à evidência, está a fantasia, que, de acordo com Quintiliano (*Inst.* 6.2.29), é o meio pelo qual os objetos ausentes são representados na imaginação com tamanha vividez como se os tivéssemos diante do olhar. Dessas impressões, vem a enargia, que faz com que a cena discursiva não seja só narrada, mas visualizada, de modo a atingir as emoções como se estivéssemos presentes no ato (*Quint. Inst.* 6.2.31).

Essa fundamentação teórica oriunda da Antiguidade era corrente ainda no século XVIII, retrabalhada e repassada através de uma série de preceptistas, tais como Francisco de Holanda, Manuel Pires de Almeida e Baltasar Gracián⁵⁰. Tal conhecimento, parte da formação educacional de todo homem de letras do período em questão, é instrumentalizado nas composições poéticas como *Eustáquidos* e a *Descrição da Ilha de Itaparica*, conforme demonstraremos adiante.

50 As obras dos autores citados a que nos referimos são: *Da pintura antiga* (1548), de Francisco de Holanda; *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia* (1633), de Manuel Pires de Almeida; *Agudeza y arte de ingenio* (1648), de Baltasar Gracián. Em conjunto com uma série de outros preceptistas, eles abordaram a relação entre pintura e poesia e/ou o aspecto retórico da visualidade em suas obras.

Pintura poética em *Eustáquidos*

A visualidade está presente em grande parte dos versos do Frei Santa Maria Itaparica, de modo que elaboremos uma imagem fantasiosa de Santo Eustáquio enquanto objeto digno de louvor, por corroborar o padrão comportamental previsto no Antigo Regime. Ainda no primeiro canto, a narrativa iniciada *in medias res* apresenta uma êcfrase de Plácido, antes de se converter, em que podemos avistar seus atributos guerreiros:

Em hum ligeiro bruto, que tocava
A Terra, e o ar rompia em breve instante,
E de Flora as alfombras arrancava
Das unhas com o som quadrupedante,
Cujo furor robusto refreava
A supressão da rémora brilhante,
Plácido ayroso com valor subia,
E as montanhezas féras perseguia.

De luzido aço ayrosamente armado,
Com murice mais fino também se orna,
Que ou he Adonis já daquelle prado,
Ou para parecer Marte se adorna:
Já no galante, já no denodado
Tanto temor influi, e amor suborna,
Que os brutos da mesma hórrida espessura
Lhe obedecem de medo, ou de brandura.

Naõ taõ bizarro Demophonte gira
De Rhodope a espessura, o monte, e o prado,
Nem taõ galante ao bosque se retira
Hum, que já foy dos caens despedaçado:
Menos ayroso ao cervo setta atira,

Esse, que foy de Cytherea amado,
Quando fugindo do Troyano estrago
Dido acompanha aos montes de Carthago.
(*Eust.* 1. 7-9).

Os dispositivos efrásticos se vinculam às adjetivações (bruto, brilhante, fino, hórrida), às referências espaciais (monte, prado, bosque) e aos verbos no presente (orna, suborna, gira, atira), fazendo-nos visualizar uma sequência imagética do protagonista e sua montaria. No trecho, o cavalo de Plácido é descrito como veloz, ao romper os ares e arrancar as alfombras, e comparado a uma rêmora, cujo poder lhe permitia estacar navegações. Nesta descrição, há o que Martins (2016, p. 190)⁵¹ indica como uma visualidade cuja estruturação extrapola o sentido que lhe é inerente (a visão), a partir da referência ao “som quadrupedante” do cavalo. A representação efrástica da montaria de Plácido se vincula sinestesticamente a essa alusão sonora, de modo que fantasiemos a aproximação do cavalo através do barulho que ele faz. Já o Santo é visto com seus adornos, que lhe fazem um temerário guerreiro, semelhante a Adônias e Marte e superior a Demofonte, Actéon e Eneias. Logo em seguida, vemos a conversão de Plácido após ser visitado por Deus através de um cervo cuja galhada representa a figura de Jesus crucificado:

Delle nas meyas Luas bem crescidas
Vio (oh protento, e maravilha rara!)
Entre chamas de luzes espargidas,
Luzes, que a alma fazem tambem clara,

51 Em seu artigo “Uma visão periegemática sobre a éfrase”, Paulo Martins aborda a sinestesia como atributo que, embora não tenha sido sistematizada como figura retórica, é discutida por autores como Quintiliano. Esse processo é realizado em função da definição da éfrase como categoria que, para além do visual, pode ser suscitada também por outros sentidos.

Ao mesmo Redemptor, que com feridas
Sacrosantas, sinais do que já obrára,
No madeiro da Cruz pregado estava
E sendo Deos ao homem se mostrava.
(*Eust.* 1. 8).

A própria conversão de Plácido se deu através do olhar. É como se o vintouro santo só pudesse ser convertido ao avistar a figuração divina, que lhe apareceu diante do olhar por meio da galhada do animal. Essa mesma cena, representada discursivamente no poema, foi figurada também através de obras plásticas que demonstram o estupor do herói:

Figura 1 – Baldassare Pisanello, *A visão de Santo Eustáquio* (1437)



Fonte: The National Gallery of London, Reino Unido.

Figura 2 – Albrecht Dürer, *Santo Eustáquio* (c.1501)



Fonte: National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia.

A primeira pintura, intitulada *A visão de Santo Eustáquio*, de Baldassare Pisanello, mostra Plácido ao se deparar com a figura de Jesus. A segunda pintura, intitulada *Santo Eustáquio*, de Albrecht Dürer,

mostra Plácido já em processo de conversão, prostrado diante da imagem do cervo. As duas obras, assim como o poema, retratam o herói comovido com a visão, o que se percebe pela própria configuração corporal de Plácido, cujas mãos estão frente ao corpo na primeira pintura e para cima na segunda, representando o louvor à imagem. Em ambas, seu rosto está virado para a direita, em direção ao cervo que ostenta o crucifixo, mostrando que sua conversão se faz pelo olhar, ao mirar a imagem de Cristo.

Adiante no poema, Eustáquio, já convertido, é desassociado da figura sanguinolenta guerreira e então vinculado ao campo do martírio. O Santo, ao perder sua esposa, chora: “Já, já com sua voz rouca, e chorosa / O homem mais austéro abrandaria, / E com huma corrente lagrimosa / Os Hyrcanicos Tigres moveria: / Já com huma humildade dolorosa / O mais bravo Leaõ amansaria” (*Eust.* 2. 41). O choro não difere de seu aspecto guerreiro, pelo contrário, demonstra que sua força não é somente física, mas sim proveniente de Deus, que o acompanha. Assim, percebemos como a constituição da imagem do Santo transita da bravura à subordinação a atribuições divinas.

No canto segundo, Eustáquio é tentado pelo diabo, que lhe rouba a esposa através do piloto da embarcação na qual estavam. Neste canto, há uma longa descrição ecrástica do inferno, dos condenados e do demônio, demonstrando os horrores esperados por quem não se volta a Deus:

Jaz no centro da Terra huma caverna
De aspero, tosco, e lugubre edeficio,
Onde nunca do Sol entrou lucerna,
Nem de pequena luz se vio indicio.
Alli o horror, e assombra he sempiterna
Por hum pungente, e funebre artificio,
Cujas fenestras, que tu Monstro inflammas,
Respiradouros são de negras chammas.
Rodeaõ este Alcaçar desditoso

Lagos immundos de palustres agoas
Onde hum tremor, e horror caliginoso
Penas descobre, desentranha mágoas:
Fontes eladas, fumo tenebroso,
Congelaõ ondas, e machinaõ fragoas,
Mesclando em hum confuso de crueldades
Chammas a neve, o fogo frieldades.
(*Eust.* 2. 4-5).

Os mecanismos efrásticos, aqui, se associam às adjetivações (aspero, tosco, fúnebre, immundos), às referências espaciais (no centro da Terra, Lagos), assim como às alusões a fogo e neve, que nos inserem diante da cena. O inferno é comparado a uma caverna escura que a luz solar não alcança. Nele, as chamas são associadas ao frio e à neve, ao calor, num “confuso de crueldades” que representa as contradições e o torpor do ambiente. A êfrase do inferno se estende da estrofe quatro a dezoito e remete a diversas outras imagens das vidas dos gentios que foram condenados. Entre estes, estão protestantes e figuras antigas, como Calvino, Lutero, Xerxes, Domiciano, Nero e Augusto (*Eust.* 2.11-12). O trecho se encerra com uma referência metapoética à pintura alegórica do inferno: “Tudo isto he hum desenho bem tirado, / De que costuma usar a Poezia, / Para pintar hum corpo só formado / Nas immaginaçoens da fantasia; / Que Luzbel foy espirito creado / Por Deos, lá da suprema Hyerarchia, / Naõ tem corpo, nem carne, e se aparece / Por aerio em tal fórma se conhece” (*Eust.* 2-18). Ao descrever o demônio e o inferno, o poeta presentifica aquilo que só existe na imaginação e faz com que, como numa pintura fantasiosa, o demônio, mesmo que sem corpo ou carne, seja visto através das imagens assustadoras do inferno. Este trecho descortina brevemente para o leitor a máquina poética de Itaparica, confirmando a vinculação entre poesia e imagética, já que a poesia é um “desenho bem tirado” “nas imaginações da fantasia”. A pintura do demônio diverge da pintura de Eustáquio feita ao longo da obra.

Enquanto o demônio está vinculado ao sofrimento infernal, Eustáquio é revelado como homem e santo que se volta a Deus e o segue apesar das adversidades, escapando do inferno.

Quando da publicação de *Eustáquidos*, tanto o discursivo quanto o pictórico e o plástico representavam a figuração divina, em função do exercício da fantasia e consequente manejo da conduta afim aos dogmas católicos (HANSEN, 2006b, p. 30-31). Há um vínculo entre as representações de santos em pintura e esculturas com as metáforas imagéticas no discurso, que acionam no destinatário o afeto em favor do bem comum, mediante uma reconfiguração do *ut pictura poesis* horaciano (HANSEN, 2006b, p. 33). Assim como a imagem do Santo Eustáquio é preservada por pinturas e vitrais e pela conservação de seus restos mortais num sarcófago localizado na Basílica de Roma, essa imagem é também preservada por sua figuração poética em *Eustáquidos*, que retoma uma história antiga na América portuguesa para relatar e convencer em favor do mesmo Deus cristão que atuava providencialmente na Antiguidade. Ao longo do poema, vemos Eustáquio como um guerreiro fiel apesar das intercorrências que lhe atravessam, tornando-se enfim mártir e dando sua vida a Deus no sexto canto. A partir de então, vejamos como esses mesmos procedimentos visuais integram a *Descrição*.

Êcfrase da Ilha de Itaparica

A *Descrição da Ilha de Itaparica* foi publicada em conjunto com *Eustáquidos*, contribuindo com seu viés epo-epidítico. Nela, Manuel de Santa Maria Itaparica faz uma laudação da sua terra, extensão do reino português, seguindo o modelo da silva *À Ilha da Maré*, de Manuel Botelho de Oliveira. O poema descritivo foi posteriormente publicado à parte de *Eustáquidos*, como se não partilhassem matéria comum. Porém, a Ilha de Itaparica também aparece nos versos de *Eustáquidos*, em narração das visões de Eustáquio sobre as terras americanas antes

de os portugueses chegarem nela, indicando que Deus já velava pelo território a ser colonizado e catequizado. Narra-se, no canto quinto de *Eustáquidos*, que o santo é apartado da esposa e dos filhos, como uma espécie de provação de sua fé. Anos depois, Eustáquio se hospeda numa pousada e encontra dois jovens, que descobrirá serem seus filhos desaparecidos. Um deles, então, narra uma visão de terras por eles desconhecidas:

Em hum vasto me achey, e novo Mundo
De nós desconhecido, e ignorado,
Em cujas prayas bate hum mar profundo
Nunca atêgora de algum lenho arado:
O clima alegre, fértil, e jucundo,
E o chaõ de arvores muitas povoado,
E no verdor das folhas julguey, que era
Alli sempre continua a Primavera.
(*Eust* 5. 13).

Nesta descrição, percebemos algumas características que indicam que o território avistado como Novo Mundo seja Itaparica, como a amplidão, as praias, o clima e a vegetação. Porém, esses atributos poderiam pertencer a diversas outras localidades, de modo que a identificação da ilha ocorre justamente por conta do frontispício divisor entre *Eustáquidos* e a *Descrição*: “Descrição / da / Ilha de Itaparica, / termo da cidade / da / Bahia, / da qual se faz mençam / no canto quinto”. Nos termos de Barros e Oliveira (2008, p. 150), a descrição da ilha é “uma espécie de ‘expansão’ do canto quinto – que, se tivesse sido inserida no próprio canto, desequilibraria a composição épica”, devido à sua extensão descritiva. Sigamos, então, para alguns excertos desta parte da obra.

A descrição se inicia com uma referência a Cabral e um panegírico à ilha:

Em o Brazil Provincia desejada
Pelo metal luzente, que em si cria,
Que antigamente descuberta, e achada
Foy de Cabral, que os mares descorria,
Perto donde está hoje cituada
A oppulenta, e illustrissima Bahia,
Jaz a Ilha chamada Itaparica,
A qual no nome tem também ser rica.
(Desc. 4).

A Ilha de Itaparica está próxima à Bahia no território brasileiro, que, como consta no poema, teria sido descoberto por Cabral e cobiçado por seus metais. A riqueza da ilha, além de contida em seu próprio epíteto, pode ser percebida por seus elementos naturais, sua arquitetura, sua fauna e sua flora, o que se exemplifica na descrição de suas águas:

Claras as agoas são, e transparentes,
Que de si manaõ copiosas fontes,
Humas regaõ os vales adjacentes,
Outras descendo vem dos altos montes;
E quando com seus rayos refulgentes,
As doura Phebo abrindo os Horizontes,
Taõ chrystallinas são, que aqui diffusa
Parece naíce a fonte de Arethusa.
(Desc. 44).

Neste trecho, os elementos eufrásticos estão associados aos verbos no presente (são, manaõ, regaõ, vem, doura, parece); às constantes adjetivações (copiosas, altos, refulgentes, chrystallinas) e às alusões a cor e luz (Claras, transparentes, rayos). A descrição se realiza de modo que acompanhamos o caminho das águas, ainda mais cristalinas por conta da iluminação, desde as fontes aos vales e descendo

os montes. Similarmente, descrevem-se as flores e os frutos da ilha: “Aqui o campo florido se semea / De brancas assucenas, e boninas, / Alli no prado a rosa mais franquea / Olorisando as horas matutinas” (*Desc.* 46) e “As frutas se produzem copiosas, / De varias castas, e de varias cores, / Humas se estimaõ muito por cheirosas, / Outras levaõ ventagem nos sabores/ Saõ taõ bellas, taõ lindas , e formofas, / Que estaõ causando à vista mil amores” (*Desc.* 47). As açucenas, boninas e rosas perfumam o ambiente, estando o visual confundido, aqui, ao olfativo. Já os frutos, devido à diversidade de cores, cheiros, sabores e belezas, alcançam a vista e causam afeição.

Através da êfrase da ilha, notamos como o território brasileiro é dignificado por seus aspectos naturais, que seriam ainda mais valorizados, na visão transmitida pela obra, se pertencentes ao Império português. Assim, tanto *Eustáquidos* quanto a *Descrição* se complementam enquanto obra e atuam providencialmente em favor do catolicismo, ao combinar eventos antigos com paisagens modernas, persuadindo de que tanto no presente de Santa Maria Itaparica quanto no de Eustáquio a divindade cristã atuava em favor daqueles que se convertem a ela.

Referências

- ARISTÓTELES. **Metafísica**. 2. ed. Ensaio introdutório, tradução do texto grego, sumário e comentários de Giovanni Reale. Tradução em língua portuguesa de Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 2002. 3v.
- BARROS, J. A. de M.; OLIVEIRA, G. de O. A “Descrição da Ilha de Itaparica” na literatura brasileira. **Revista do CESP**, v. 28, n. 40, p. 145-166, 2008.
- BLAKE, A. V. A. da S. **Diccionario Bibliographico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1883. volume 6.

- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira** (Momentos decisivos). 6a. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. [1959].
- EUSTACHIDOS. **Poema sacro, e tragicomico, em que se contém a vida de S.to Eustachio martyr, chamado antes Placido e de sua mulher, e filhos.** Por hum anonymo, natural da Ilha de Itaparica, termo da Cidade da Bahia. Dado a luz por hum devoto do santo. [S l.]: [s. n.], [s. d.].
- HANSEN, J. A. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. **Revista Usp**, São Paulo, n. 71, p. 85-105, set./nov. 2006a.
- HANSEN, J. A. Introdução. In: PÉCORA, A. **Poesia seiscen-tista: Fênix renascida & Postilhão de Apolo.** São Paulo: Hedra, 2002. p. 20-71.
- HANSEN, J. A. Letras coloniais e historiografia literária. **Matraga**, n. 18, p. 13-41, 2006b.
- HORÁCIO. **Arte poética.** Tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- KENNEDY, G. A. **Progymnasmata: Greek Textbooks of Prose Com-position and Rhetoric.** Translated by George Alexander Ken-nedy. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2003.
- LEITE, L. R.; NASCIMENTO, D. F. A recepção do epos clássico ver-giliano no poema sacro e tragicômico Eustachidos, dado como do Frei Manuel de Santa Maria Itaparica. **Humanitas**, n. 79, p. 163-185, 2022.
- MARTINS, P. Uma visão periegemática sobre a écfrase. **Revista Clás-sica**, v. 29, n. 2, p. 163-204, 2016.
- QUINTILIANO, M. F. **Instituição Oratória.** Tradução, apresen-tação e notas de Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.
- RODRIGUES-MOURA, E. Prolegômenos. In: RODRIGUES-MOURA, E. (Org.). **Letras na América portuguesa.** Auto-res – Textos – Leitores. Bamberg: University of Bamberg, 2021. p. 7-41.

- SAVIO, G. Apologia di Gio. Savio venetiano, D. In difesa del Pastor Fido, Tragicomedia Pastorale del Molto Illust. Sig. Cavalier Battista Agvarino. **Apologia di Gio. Savio venetiano, D. In difesa del Pastor Fido, Tragicomedia Pastorale del Molto Illust. Sig. Cavalier Battista Agvarino.** Venetia: pressa Horatio Larduci, 1601.
- SOUZA, F. J. de. **Christiados, ou vida de Christo Senhor Nosso poema sacro devidido em tres Cantos oferecido ao Senhor Dom Joam filho do Serenissimo Infante de Portugal o Senhor D. Francisco.** Lisboa: Officina de Pedro Ferreira, impressor da Augustíssima Rainha N. Senhora, 1754.
- TOFOLI, B. F.; LEITE, L. R. Visualidade retórica em Eustáquidos (1769): Artíficos antigos no poema sacro de Frei Manuel de Santa Maria Itaparica. **Letras & Letras**, Uberlândia, v. 40, p. 1-14, 2024.
- VARNHAGEN, F. A. **Florilégio da Poesia Brasileira, ou coleção das mais notaveis composições dos poetas brasileiros falecidos, contendo as biographias de muitos delles, tudo precedido de um ensaio histórico sobre as letras no Brazil.** Lisboa: Imprensa Nacional, 1850.

Manuel de Galhegos: *Gigantomaquia* e Hermógenes em Portugal

Maria do Socorro Fernandes de Carvalho

Portugal viveu tempo de atribulação política nas primeiras décadas do século XVII. Manuel de Galhegos é um homem de letras lisboeta nascido em 1597 e morto em 1665, portanto testemunha de dificuldades enfrentadas pela coroa lusitana; por outro lado, nesse hemisfério secular foram publicados livros decisivos para a língua portuguesa: *Corte na aldeia*, de Francisco Rodrigues Lobo, a *Arte poética*, de Filipe Nunes, e as *Rimas várias*, de Violante do Céu, para mencionar apenas alguns títulos importantes no campo da poesia.

Escrito por Manuel de Galhegos, um texto publicado em 1636 que gera interesse aos estudos literários é o *Discurso poético*, um prólogo de louvor ao livro *Ulisseia ou Lisboa edificada*, poema de Gabriel Pereira de Castro. Louvores como modo de apresentação de poemas são comuns no livro seiscentista. A particularidade desse preambular é que se trata de um discurso sobre a poesia do período escrito em língua portuguesa, o que em si é já incomum. Ademais, aciona uma convenção de arte poética pouco citada, mas, ao que esse discurso fez

parecer, conhecida no meio letrado: a arte retórica de Hermógenes. Na verdade, o que chamamos de retórica hermogeneana é uma unificação artificial de alguns títulos atribuídos ao autor grego Hermógenes, vivente entre os séculos II e III, mas introduzido na Europa ocidental a partir do século XV. É possível que o texto referido no *Discurso* por Galhegos seja a *Arte retórica* ou *Peri Ideón*, uma doutrina de ideias ou conceitos poéticos cujas instruções se somam, no discurso elogioso ao épico de Pereira de Castro, aos retores e autoridades gregas e latinas mais estudados: Aristóteles, Virgílio, Quintiliano, Ovídio etc. Essa variedade de fonte doutrinal constitui a singularidade do *Discurso poético* de Galhegos.

Nesse texto que serve de prólogo, o letrado lusitano cita três virtudes retóricas preceituadas por Hermógenes como necessárias ao bom estilo: *Saphéneia*, *Gorgotis* e *Perienrefeon*. *Saphéneia*, ou *Saphiniata*, como aparece de fato no *Discurso*, equivaleria à noção de clareza, mas não nos limites convencionais que o conceito porta em retóricas de base aristotélica, em que traduz certa congruência entre a coisa e a palavra que a expressa, dependente do uso dos termos próprios (*proprietas*) dos vocábulos, de partículas conectivas ou de palavras não ambíguas. Em Hermógenes, clareza quereria dizer “grandeza do estilo”, ou “o poético resplendor que reverbera nos versos”. Ou equivaleria ainda à *enargia* (*enargeia*), “que é a evidência no dizer”, trecho em que fica perceptível a mescla doutrinária efetuada pela tradução de Manuel de Galhegos na medida em que, sabe-se, *evidentia* é o termo latino que convencionalmente traduz a noção de *enargeia* grega ou aquela capacidade que os bons poetas necessitam ter para vivificar no imaginário de quem o lê a coisa de que trata: afeto, objeto ou cena que formula no poema, fazendo-a como que “saltar à vista”⁵².

52 Segundo o tradutor francês da obra de Hermógenes estudada na Europa a partir do século XV, Michel Patillon, a clareza seria virtude assim tipificada: “La clarté du discours dans est le produit de la netteté et de la pureté. La pureté du discours [*katharotès*] provient de presque tous les composants només ci-dessus,

De acordo com a interpretação de Galhegos, a segunda virtude discursiva a ser conquistada chama-se *Gorgotis*, que diz respeito à brevidade ou “preça” no escrever. “A brevidade no explicar a sentença he soberana: tarda mui pouco em dar forma ao conceito, que he o que encomenda Hermogenes na palavra *Gorgotis* (...)”⁵³. Em terceiro lugar, a ideia de *Perieurefeon* é apontada apenas como algo próprio da “energia” que “he toda tão clara, tão fina, & tão eficaz”.

O ganho preceptivo da inclusão de uma convenção poética de base não aristotélica, em acréscimo às fontes greco-latinas da arte poética portuguesa do século XVII, é interpretado como uma abertura a outras possibilidades de composição retórica da poesia pela adição de modos argumentativos, ornatos e lugares-comuns que acabaram por render mais agudeza aos poemas. Portanto, a inclusão dessa fonte imigrante, que veio para a Europa a partir do Oriente bizantino, num fluxo de saber e informação que é também parte constitutiva do chamado Renascimento das letras cultas, é um componente que traz certo aprofundamento do conhecimento de artes retóricas e poéticas e um traço de sofisticação quer à recepção do poema épico, quer às fontes preceptivas que a erudição de Galhegos sintetiza num prólogo⁵⁴.

Outro texto de Manuel de Galhegos atrai já a partir do título: *Templo da memória*⁵⁵. Na verdade, trata-se de um chamado Poema epi-

de la pensée, de la méthode, de l'expression, etc. La netteté [*eukrineia*] tient pour l'essentiel à la méthode, encore qu'un des autres composants puisse à l'occasion la produire aussi.” (PATILLON, 1997, p. 331).

53 Na tradução francesa de Patillon, a ideia contida em *Gorgotès* aparece como *vivacité*: “La vivacité (*gorgotès*) consiste dans la succession rapide d'éléments contrastés.” Idem, p. 412.

54 No Brasil, há um estudo amplo e preciso sobre a convenção hermogeneana nas letras em língua portuguesa elaborado por Rodrigo Gomes de Oliveira Pinto intitulado: *Doutrina do misto e anatomia do monstro: usos da retórica de Hermógenes entre os séculos XVI e XVIII*. Tese de doutorado da FFLCH – USP, ano 2015.

55 Este livro pode ser consultado na Biblioteca Nacional de Portugal sob a cota RES 216V.

thalamico nas Bodas do Exmo. Sr. Duque de Bragança e de Barcelos, cujo Prólogo discorre sobre a língua portuguesa e seus modelos memoráveis. Para atestar o respaldo de Galhegos como homem de letras prestigiado no século XVII, o *Templo* traz muitos poemas elogiosos ao autor, versos de poetas e pessoas importantes naquele ciclo, o que constitui marca do processo editorial registrado pela história do livro daquela centúria. O *Templo* começa afirmando: *Agora, ó Ninfas do Castálio monte*. Indício da autoria culta de Galhegos aparece ainda no fato de que alguns passos ou artigos retóricos instruírem o enredo do poema nas margens dos versos, constituindo uma *marginalia* rica. Os quatro livros que formam o poema trazem versos longos com estrofes de seis versos ABABCC. Outro indício formal da amplitude de conhecimentos que caracteriza este poeta leitor de preceptivas antigas é a presença de um *Índice dos nomes próprios, e latinos, que se achão neste livro*, do qual pinçamos o termo encomio: “He o mesmo que louvor; *retórico*. He o que falla ornado”, síntese em que transparece a simbiose entre as artes poética e retórica e o aspecto da brevidade, artifício que, quem sabe, o autor tenha aprendido em Hermógenes.

No entanto, o livro que chama a maior atenção do leitor de poesia é a *Gigantomachia* ou luta de titãs. Trata-se da imitação poética de uma mitografia homônima, de lendas e personagens sintetizadas num enredo ágil de mitos, metamorfoses e afetos, contados ou descritos numa elocução impactante, poema onde o leitor lê palavras como: *quadrupedante crocodilo; exércitos de flores; cinquenta bocas; emula del cielo* ou *arde en fúria*.

O livro traz o título *Gigantomachia de Manvel de Gallegos*. A preposição *de* presente no sintagma nominal já introduz um efeito de ambiguidade, posto que a relação entre subordinante e subordinado que essa categoria gramatical imprime ao discurso é aqui dúplice: efetivamente a gigantomaquia é dita *de* Manuel de Galhegos em referência à *Gigantomachia* de Claudiano (poeta latino dos séculos IV/V), seu modelo inequívoco, numa relação prepositiva de autoria. Por outro lado, pode-se depreender da preposição *de* uma relação de experiência

vivida pelo autor: trata-se do resultado da luta ou maquia do próprio Galhegos, no plano da arte poética, de sua emulação face aos modelos que imita. Este é, a propósito, o antigo sentido de *poiesis*, em que *poíema* é o resultado factual do desafio enfrentado pelo poeta de fazer como ou, quem sabe, melhor que seu modelo no ofício da arte poética.

Na folha de rosto, o livro é dito impresso em 1626, mas as sete licenças censórias são datadas todas de 1628, bem como a dedicatória, portanto a data do pórtico constitui possivelmente uma gralha e a data dos discursos preambulares é assumida como a correta para a edição. Quanto às licenças, o número regular delas em livros do século XVII costuma rondar o três; o presente número elevado de sete pareceres liberando o livro para impressão talvez acompanhe a intensificação da censura política no momento da edição do poema. O teor global dessas licenças gira em torno ao caráter concessivo dado à lição de proveito das agudezas e ao engenho do poeta em vista do emprego de “fábulas dos antigos poetas” ou de “ cousas fabulosas de que costumam usar os poetas antigo” servirem de “exercício, & pasatempo de curiosos”, de acordo com o censor Belchior de Abreu ou, segundo o apuro técnico do autor Diogo de Paiva de Andrada, outro dos pareceristas, “deve resultar em gosto, & credito deste Reyno, por ser muito agradável a lição dela [poesia], & por se saber que tem ele em si hum tão apurado, & fértil engenho”. Vê-se assim que a licença dada às ficções nem sempre decorosas das fábulas dos antigos tem por razão primeiramente o deleite que os versos proporcionam – *um gosto muito agradável* – mas, em acréscimo, determinado proveito que se transforma em “crédito” para a república. Além de conterem também o elogio ao domínio da arte poética do autor, revelada na “excelente, & muy levantada poesia”. Chama a atenção as duas licenças citadas, as mais elaboradas do ponto de vista preceptivo, trazerem o mesmo termo que o próprio Manuel de Galhegos utiliza para definir, no citado *Discurso poético* do poema épico de Pereira de Castro, o que seja poema heroico, uma das ocupações a que se emprega a tratadística do período: “O poema heroico he uma poesia levantada”. É

sabido que o poema épico *Ulisseia ou Lisboa edificada* circulou manuscrito antes de sua publicação impressa, póstuma, em 1636, (embora o mesmo não seja comprovado quanto à circulação do manuscrito do prólogo do livro que, na condição de discurso preambular, costuma ser definido após a finalização do poema em si). Nada impede, entretanto, a possibilidade de os dois censores cultivarem o estudo das coisas de poesia debatida nas preceptivas de engenhos cultivados e fazerem, sim, referência a esse debate teórico citando tal opinião técnica que o próprio Galhegos propõe no *Discurso poético* apenso ao épico mitológico da fundação da cidade de Lisboa: “he poesia levantada...”, afinal, a normatização do decoro do poema épico via definição de seu estilo, lição tomada do esquema “roda de Vergílio”, acabou por se mostrar uma abordagem das mais claras e profícuas da preceptiva da arte poética, que viu conflituarem-se vários preceitos a esse propósito, como atestam as numerosas polémicas do período. De resto, o censor Diogo de Paiva de Andrada é ele mesmo um homem de letras dos mais prolíferos contemporâneos de Galhegos, polígrafo que escreveu textos de história, poesia e filosofia moral, imitou Vergílio num épico em latim intitulado *Chauleidos*; foi bastante lido com seu *Casamento perfeito: em que se contem advertencias muito importantes pera viverem os casados em quietação, & contentamento...*; e comoveu o público com a tragédia *Eduardus*.

Do livro *Gigantomaquia*, outro discurso preambular igualmente revelador é a dedicatória *A don Carlos de Noroña*, seguida da carta: *Al lector*. chamado leitor erudito, afirma a ele o poeta que sua musa chora porque sabe que é tão levantado o estilo – trecho que também pode ser a fonte da referência dos censores –, tanta a erudição, os pensamentos galhardos, a energia, aprendida em Virgílio, que dom Luís de Gôngora canta, de seu *Polifemo*, que não pode haver pluma mais feliz para descrever a *persona* de um gigante e demais agudezas. Portanto, nessa *Carta ao leitor*, Galhegos nomeia dois modelos por ele imitados em seu próprio livro: o moderno Luís de Gôngora, autor de uma imitação do mítico monstro homérico Polifemo, na famosa

mescla de estilos que é seu poema *Fábula de Polifemo e Galatea*; e o antigo Virgílio, imitado, por sua vez, pelo espanhol.

Há muitos poemas preambulares de poetas famosos na sequência da disposição do livro: um poema de Francisco de Sá de Menezes, autor do épico *Malaca conquistada*, sonetos de Francisco Rolim de Moura, autor do poema longo *Novíssimos do homem*, de Gabriel Pereira de Castro, Duarte da Silva, Amaro Diniz, há até um soneto de Antonio Álvares Soares, um dos mais apócrifos poetas do século XVII, além de poemas de vários espanhóis. Há ainda sonetos de autores conhecidos, uns mais, outros menos, como Luis de Melo e Luis de Tovar; Manuel de Sousa Coutinho (Frei Luís de Sousa), Paulo Gonçalves de Andrade e até quadras do polímata Dom Francisco Manuel de Melo; e poemas preambulares em latim, para finalizar.

Riqueza rara o leitor encontra no *Prelúdio (a don Antonio de Menezes)* que, escrito em espanhol, antecede e explica a invenção do poema. O primeiro item desse texto aposta em esclarecer os modelos que presidem a imitação do poema, o que sinaliza, também nesse particular, quão antenado Galhegos se encontrava com o debate teórico sobre o processo de imitação como formulação central de textos novos a partir da emulação de outros textos modelares. É com o objetivo de apontar sua opção formal no debate coetâneo entre os seguidores de “um só modelo” ou “de vários modelos”, polêmica registrada pela historiografia das letras portuguesas, que o poeta refere o poema homônimo de Claudiano como a obra modelar mais rematada na origem de sua *maquia*; mas faz questão de mencionar que ele imitou poetas e *mithológicos* vários porque é da variedade de fonte que ele pôde sacar “opiniões e particularidades diversas”. O prelúdio explica a invenção mitológica do poema: Terra, após receber um castigo de Júpiter, e seu esposo Titano concebem filhos gigantes que nascem para conquistar o reino dos deuses Júpiter, Netuno e Plutão. Nessa disputa entraram também os signos. O texto apresenta alguns heróis a partir de etopeias elementares: – assim surgem Typhéo, como o titã mais feroz, e Damastor, cuja marca eminente é ser tomado de paixão por Thety,

sendo apresentado primeiramente como um *Damastor enamorado*, – até a apoteose da derrota final dos feros pelos deuses celestes, infernais e marítimos⁵⁶.

Nesse *Prelúdio*, encimados por Claudiano, o autor português elabora um elenco de autores modelares: Platão, Ovídio, Estácio, Marcial, Horácio, Sêneca, Homero, Virgílio e outros, como é de praxe em preambulares como esse *Prelúdio*. No entanto, “En lo toca a Damastor sigo al excelentíssimo poeta Luis de Camões en la Prosopopeia, que haze del cabo de buena esperanza”, e cita o primeiro verso da estrofe 51 do *Canto quinto* de *Os Lusíadas*, no preciso lugar do discurso da icônica personagem camoniana: “*Chamei-me Adamastor, e fui na guerra*” etc. Galhegos se explica sobre preferências quanto à imitação de argumentos e ornatos, mostrando que segue uns e outros; ou não os segue e porque, e coloca em xeque o decoro de opiniões, dando a sua própria, por exemplo, quanto à ideia de os deuses, sim, terem sido, alguns, feridos por gigantes.

Como quase toda épica publicada após *Os Lusíadas*, o poema longo de Manuel de Galhegos é escrito em estrofes oitavas, com rima ABABABCC, em espanhol de dicção tão próxima da língua portuguesa que o leitor de hoje pode mesmo se perguntar se não seria o caso de apostar diretamente na língua vernácula.

O *Libro Primero* da *Gigantomaquia* encanta pelo poder de síntese. Claro como o primeiro verso: *Canto el fiero esquadro, pueblo inhumano*, que apresenta o objeto do poema de modo quase denotativo, nesse livro o “povo não humano” que são os gigantes filhos da Terra

56 O nome Damastor é de origem greco-latina, e sua etimologia remete primeiramente à ideia de *dominar* (“aquele que doma”). Para nós, interessa saber que a forma Adamastor é uma variante de Damastor preferida no século XVI de Luís de Camões. Ambas são formas aceitas a partir de fontes primárias, consultadas pelos poetas. A quem interessar o assunto, veja-se o capítulo “Sobre o nome de Adamastor”, p. 33-40 do livro *Estudos camonianos*, de Américo da Costa Ramalho, Coimbra: Universidade de Coimbra, 1975.

recebem, e ao longo do poema, alguns epítetos: *monstros, portentos, turba feroz, fuerte esquadron, pueblo detestable, exercito animoso*, entre outros. Na primeira estrofe, a incursão sutil e brevíssima do eu do narrador épico se declara plenamente furioso (de influxo poético) e invoca as musas: *Templad, ó musas, vuestras lyras de oro*. A segunda estrofe faz a dedicatória ao *excelso Noroña* com o decoro esperado ao gênero. Após poucos versos, já a narração tem início com uma rápida etopeia da Terra que, estimulada, lastimada, plena de inveja, *La escura confusion del chaos renueva* com uma gravidez planejada para executar a vingança contra deuses que tantos castigos e trabalhos impuseram. Grávida, a Terra alimenta seus embriões com *sangue de áspides* e com *dragões vivos*. O poeta utiliza algumas metáforas para apresentá-la: *fructifera madre, fiera madre, homecida, madre universal, duríssima* etc.

Os partos dos filhos monstruosos sucedem-se entre as estrofes 5 e 6, pois o que interessa ao poema relatar a princípio é uma marcha sobre o globo, uma espécie de volta de reconhecimento que os filhotes imediatamente empreendem, num exercício de poder que mete medo aos terráqueos e aos elementos todos do cosmos. Na sequência aparece o primeiro herói, *Typheo, el màs terrible capitan* daquele exército. Em cinco estrofes, o poeta faz a descrição moral e física de *Typheo*, cujos olhos escondidos em grutas reverberam diretamente ornatos camonianos, para além de aparecer descabelado e de aparentar ser uma montanha pela desmesura de sua compleição. Difere, porém, o titã por possuir cem fortes braços. Nesses versos descritivos do herói, percebe-se uma tentativa de encarecimento que ele provoca por seu portento físico e efeitos que atíça, pois mesmo seu hálito torna pestilento o ar: *Y cuyo aliento inficionava el cielo*.

O livro primeiro desenvolve a trama a partir dos preparativos de Terra para o assalto, fazendo vigorar campos, espaços, e um palácio coroado de sublimes torres. Nesse relato de ação, o poeta não resiste a descrever a beleza da Terra, os influxos que dela exalam; por exemplo, ao dizer que, dos sulcos deixados pela passagem de seu carro brotam flores, fica ao leitor uma impressão maravilhosa de movimento

e cor. Os ornatos escolhidos são belos. O leitor se deixa levar pela imaginação de uma inevitável energia telúrica. Os elementos por ela presididos no cosmos são afetados por sua passagem vigorosa: pedras preciosas resplandecem, de tal forma: *Que en los reflexos de sus luzes bellas // Vencedora pisava las estrellas*. Essa é a maravilha gerada por todos esses ornatos que descrevem uma mãe-terra *vencedora*, passional e desmedida.

Terra faz um discurso apelativo a Typhoeo, açulando-o e ao mesmo tempo o instruindo à batalha contra os deuses; faz algo semelhante a Egeo, e segue atribuindo tarefas a outros titãs: Encelado, Peloro, Palante, Lycaon e Palaneo. Assim, na estrofe 31, ela exulta Damastor a levantar um estandarte contra o *Reyno de Nereo* prometendo-lhe a “princesa das águas”. Ao passo que Palynes deve conquistar as *Furias del Averno*, Runcho, Porphyrio, Echyon e Mimante ficam com a tarefa de libertar os outros titãs presos nos submundos. Seu discurso de exortação finaliza com o grito de *Guerra, guerra, Titanos valerosos*. O poema segue no relato das ações bélicas desses heróis. Enquanto penetra o reino do úmido elemento, Damastor faz um pedido a Typhoeo, que exerce liderança no exército: aquele sol ferroso por quem ele lutaria mesmo que houvesse tanto mares quanto as estrelas: Thetys (estrofe 38). O primeiro livro segue relatando sucessos dos titãs divididos sobre os reinos, e muitos aparecem como centímanos.

O *Libro Segundo* traz o componente tradicional da norma épica: o concílio dos deuses: *Entre tanto en un solio transparente*, cena ambientada no palácio sagrado do Olimpo, em que os deuses debatem a ofensiva dos titãs na terra. As estrofes de 2 a 9 trazem a fala de Ioue ou Júpiter, é o início da contrapartida do Olimpo. Ioue conclama os deuses e dá instruções bélicas, que se apresentam prontos para a reação. Todo o livro é concentrado em fazer descrições das grandezas dos deuses e na observação dos avanços dos titãs. Uma curiosidade se encontra na estrofe 29: como a matéria do poema é bélica, a Cupido é infundido na ocasião não o esperado amor, mas ódio e

crueldade, afetos que ele repassa à sua mãe Vênus. Destaquem-se as descrições de Minerva e de Vênus. Quanto ao progresso de Damastor, ele é observado por Proteo (estrofes 55 e 56).

O *Libro Tercero*, disposto no centro do poema, concentra a ação bélica, quando o Olimpo efetivamente contra-ataca. As mortes sucessivamente relatadas dos titãs constituem os episódios nefastos dessa “épica”. Destaque surge já nos ornatos da primeira estrofe: *Ya seguro se piensa el firmamento*, com a exortação de Júpiter. Seu discurso de guerra é dito tão *violento* que as palavras faladas ganham vida, fazendo tremer os inimigos ferozes pela sinestesia dramática: *Horror era su vista, ardor su aliento, / Rayo su voz; y forma resonante, / Con los acentos, que articula ciego, / Em bovedas de luz ecos de fuego*.

Pélagos de horrores são narrados, e algumas vinganças pela visão dos irmãos mortos são particularidades da guerra que o poeta resolve realçar. Enquanto Júpiter salta vulcões ditos (apenas) *chamas escuras*, Cytherèa presta auxílio a Palas ferida encandeando o inimigo Lycaon com sua beleza divina: *Tan bella Venus, tan horrible mata*. No palco da guerra, a grande aposta de Terra, seu filho Typheo é ferido de morte por Júpiter. O leitor lê também metamorfoses nos relatos de castigos olímpicos, como a alma do titã Palaneo transformada em “nuvem negra” pelo deus maior. Na estrofe 67 desse terceiro livro, na primeira aparição após o início da luta, a *turrigera madre* Terra tenta em vão levantar o ânimo do exército filial, para somente depois reconhecer a derrota dos seus. Nas estrofes 68 e 69, Typheo chora a iminente derrota, enquanto a mãe escala a geografia da chamada Ásia Menor em seu carro alado.

Typheo corre ferido para o mar no *Libro quarto*, cujo primeiro verso é: *Mientras Mavorte al esquadron sagrado*. Da quarta estrofe até a estrofe 10 lê-se um episódio curioso: o banho de Vênus e Cupido, interrompido pela perseguição de Typheo. Ela foge com o menino em forma de dois peixes, que virão a ser representados no signo do zodíaco com esse nome, e obtém ajuda de muitas entidades no percurso. O inusitado de um banho em plena batalha telúrica apresenta

seu decoro no fato de a Vênus aborrecer a guerra, daí porque seja plausível que ela tenha se desviado brevemente, na companhia do filho amado, da cena central da descrição da luta.

A esta altura do poema, o narrador épico faz um levantamento das atrocidades e, a partir da estrofe 23, relata a ferocidade da batalha na cena do reino marítimo, onde Damastor reaparece (estrofe 31): *Rompe el mar Damastor ardiendo en ira*. Seguem-se estrofes de violência. O titã enamorado é rendido numa luta sanguinolenta e, arruinado, avista Thetys escondida em um bosque. Entre as estrofes 42 e 49, Galhegos introduz um libreto do amante fero, que implora pelo amor da ninfa, por suas finezas, afinal a paixão que sente por ela, a *milagrosa suspension*, teria furtado a força de sua ferocidade: *Que sin mi furia no ay rigor bastante*. Pintada, desse modo, a partir do conceito de “dama fatal”, enquanto ele lamenta a dor de amor, Thetys foge nadando pelo Eufrates, (na estrofe 51). Esse trecho concentra uma ponderação sobre o desencontro do amor em termos pateticamente camonianos:

*Com su vista el Titano la siguia,
Diziendo adonde vas? Detente, espera;
Mas huye; que en la guerra de Cupido
Huye siempre el que vence del vencido.*

Doris, mãe da jovem, reconhece (entre 52 e 55) a autenticidade do amor de Damastor pela filha, mas constata a impropriedade e a impossibilidade de concretização física de tal amor monstruoso entre fera e ninfa, o que constitui o núcleo desse mito⁵⁷: *Remedio faltará por imposible*. Damastor, por alguns instantes, interpreta o reconhecimento da mãe como promessa da afeição de Thetys, que acaba por

57 Esse mito é recontado em outras linguagens artísticas, como o cinema, em enredos que reapresentam o amor monstruoso de uma jovem cidadina por um enorme gorila montanhês em filmes vários chamados *King Kong*.

fugir definitivamente do seu desejo, arruinando qualquer possibilidade à *sacrilega conquista* ou *barbara osadia*. Damastor pensa reencontrar Thetys, e assim encosta, *incauto* e *idólatra*, o próprio rosto ao que julga ser o rosto dela para, mortificado, em seguida perceber que apertava nos braços: *De un levantado monte el espesura*. O herói ainda chora a dor do amor nas estrofes seguintes, ao passo que o poeta vai inserindo elementos de crueldade ocorridos durante sua dolorosa metamorfose no monte Mongibel.

O livro quinto é o dos infernos: *En las islas, que el mar Siciliano*. Cenas se passam no último rincão da guerra, onde confluem em desespero todos os elementos: *Corre el mar, corre el viento, el fuego corre*, num verso trimembre tipicamente seiscentista, que concentra enumeração e repetição com agilidade. Na estrofe 15, o poeta faz uma comparação quase prosaica entre Cerbero e Ioue: *Su rostro; que parece en el semblante / A Ioue, mas a Ioue fulminante*. E depois são apresentadas algumas fúrias dos infernos em forma de alegorias: *Cuydado, Dolor, Pena, Sueño, Hambre*. Seguem-se descrições da extrema atrocidade entre os seres infernais e os titãs, até que uma fala de Rhadamanto, (estrofe 26), resume para o leitor o significado da impostura da invasão quanto à ordem estabelecida entre os três reinos: *Osô violar del bàratro el decoro?*

Encaminhando-se para o final do poema, surge o relato minucioso do duelo entre Alcides e Typheo, (estrofes 43 a 50), que chora, também ele, pelo amor de Vênus, em mais um episódio que traz a mulher sob o signo da sedução e do engano. Ardilosa, Vênus se deixa ser perseguida pelo titã num monte para atraí-lo a uma armadilha e aí ser vencido por Alcides, numa trama armada por Cupido como vingança. O desespero de Typheo: *El coraçõ el animo mas fuerte / Busca para ministro de su muerte* é contado pelo patetismo da poesia de Galhegos, que relata ainda sua morte, sepultura e a aclamação do vencedor. Nos versos finais, Ioue restitui a ordem da paz imposta pelo Olimpo.

Nesse mesmo livro, após a figura de um colofão, convencional imagem de uma ânfora decorada com faces talhadas em sua circunferência, na qual se encontra uma antologia de flores, surge outro poema na sequência da maquia, intitulado *Anaxarete de Manvel de Gallegos a don Antonio de Menezes*, o mesmo senhor a quem foi dedicada a *Gigantomaquia*. Disposto após o relato de uma guerra cósmica, esse texto aparece como um canto de amor em lira, e traz numerosos versos curtos e longos, de onze e sete sílabas, como uma silva. O *incipit* afirma: *Agora que solicito sujetas*, num exórdio que destaca a mudança necessária de dicção em relação ao poema bélico anterior. Doravante o leitor ouvirá *o triste accento* de um instrumento não beligerante, mas *ronco* ou rouco. Terminado o exórdio que faz invocação a *el triste accento da humilde Thalia*, começa logo a narração com a localização espacial da trama: *Chipre jardin del mundo*, moradia de Vênus. O leitor reconhece personagens e ambientes míticos do poema anterior, a geografia de Chipre e o caráter de Vênus, mas os versos, porquanto líricos, não trazem a veemência de conflitos de gigantes.

Anaxarete é ninfa dos bosques: apresentada duríssima e bela, segue-se de imediato seu retrato. Lê-se o discurso de um velho que habita as águas e é conduzido por golfinhos exortando as ninfas e beldades a virem glorificar Flora. Na ação do poema, Anaxarete vem e adentra a água, depois sai do banho sensualmente. Na sequência desse evento, ela aparece perseguida por um amante desesperado, o jovem Ebalio, que, após fazer um discurso amoroso intenso, mata-se de amor. A natureza sente a dor da morte do jovem amador. Seu enterro numa pira provoca comoção, em especial pela inclemência de Anaxarete, que é transformada em mármore como castigo. Pode-se tipificar o poema como uma metamorfose.

Motivo de o poema encontrar-se no livro dos gigantes não é explicitado, mas pode ser entendido pela razão material de aproveitamento da edição impressa; ou pela razão poética de apresentar contrapontos e continuidades ao texto principal: trata-se uma metamorfose aparentada com várias da *Gigantomaquia*; trata-se, por

outro lado, de um poema cujo argumento deriva em larga escala de afetos humanos cantados convencionalmente pela poesia lírica, e não pela épica, com o que *Anaxarete* traria uma variante da arte poética de Manuel de Galhegos; ou, de resto, o segundo poema apresentaria uma variação promissora de metamorfoses, castigos e drama derivado do afeto humano mais ornado, o amor, em estilo mais abaixado do *triste acento humilde* de Thalia.

Para finalizar, eu gostaria de mencionar ainda um livro antológico de Galhegos, encontrado na Biblioteca Nacional de Portugal: *Obras várias de buen retiro*⁵⁸. O poema que abre o livro é totalmente diverso da produção que foi referida acima: trata-se de uma *Silva topográfica*, que apresenta o argumento central do retiro: *Pisa sereno câpos del Retiro*. A essa silva, seguem-se sonetos, um madrigal, sextas rimas, e um romance, modelo de edição de *rimas várias* que marca o livro de poesia do século XVII. Essas *Obras várias* de Galhegos em espanhol foram publicadas em Madrid em 1637 e têm a edição impregnada de curiosidades quanto às personalidades que consagram o decoro do livro nos discursos preambulares. A *Aprovacion* foi escrita por Manuel de Faria y Sosa, o grande primeiro comentador da obra completa de Luís de Camões, o qual trata do correr manuscrito da silva antes do impresso; há uma licença fornecida por Don Pedro Calderon de la Barca, o grande autor de autos na Espanha. E, por fim, os poemas preambulares elogiosos trazem um raro soneto da poeta portuguesa Leonarda da Encarnação, do Convento da Rosa, cujo *incipit* propõe o elogio do autor por meio de uma eloquente analogia de matriz camoniana: *Calle el Tracio cantor, calle el Tebano*.

A obra de Manuel de Galhegos certamente não se esgota nesses títulos. O leitor, entretanto, encontra neles uma fonte vicejante de ornatos, argumentos, lugares-comuns em versos muito bem cortados. É poeta que vale a pena ser mais conhecido.

58 Este livro pode ser também encontrado na BN de Portugal sob a cota: RES 1073P.

Referências

- GALHEGOS, M. de. **Gigantomachia de Manvel de Gallegos; a don Antonio de Menezes**. En Lisboa: por Pedro Crasbeeck, 1626 [i.e. 1628]. Cota na BN do Brasil: 021,003Bis,019.
- GALHEGOS, M. de. **Obras varias al real palacio del buen retiro...** Madrid: Maria de Quinones, 1637. Cota na BN do Brasil: 211,04,15.
- GALHEGOS, M. de. Soneto XXVI. *In: Certamen poetico em lovor de dom Migvel de Noronha, conde de Linhares... ao valor com que no seu campo, sò â vista de todos, matou hum leão as lançadas*. Ordenado por dom Fernando de Faro. [S. l.: s. n.], [s. d.]. Cota na BN do Brasil 24, 1, 1 n. 3.
- GALHEGOS, M. de. **Templo da memoria. Poema epithalamico, nas ... bodas do... senhor duque de Bragança, & de Barcelos... Antes senhor de Gvimarains, de Valença, de Montemor o nouo, de Almada, da Bidigueira, & o mais antigo Duque de Europa**. Lisboa: Lourenço Craesbeeck, 1635. Cotas na BN do Brasil: 23, 5, 9n.3 / 212, 4, 6 ex.3.
- PATILLON, M. **Hermogène, L'art rhétorique**. Traduction française intégrale, introduction et notes par Michel Patillon. Paris: L'Âge d'Homme, 1997.
- PINTO, R. G. de O. **Doutrina do misto e anatomia do monstro: usos da retórica de Hermógenes entre os séculos XVI e XVIII**. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-28032016-114718/publico/2015_RodrigoGomesDeOliveira-Pinto_VOrig.pdf. Acesso em: 13 jan. 2025.
- RAMALHO, A. da C. **Estudos camonianos**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1975.

Fingimento e Dissimulação na Poesia do Abade de Jazente

Jean Pierre Chauvin

[...] *os livros bem fingidos, como verdadeiros obrigam.*
(Francisco Rodrigues Lobo, *Corte na Aldeia*, 1619).

Além do *Canon*

O nome de Paulino António Cabral de Vasconcelos é quase desconhecido na universidade brasileira hoje, embora ele tenha sido consideravelmente popular em seu tempo⁵⁹. O poeta nasceu e viveu entre o

59 Em Portugal, o Abade de Jazente aparece com frequência em antologias de poetas que viveram durante o Setecentos. O poeta tem sido estudado com maior seriedade por lá desde a década de 1980, ou seja, duzentos anos após a sua morte. Contudo, a lacuna do seu nome é notável, por exemplo, na série Autores Nacionais da Coleção Avelar, sob direção de Júlio Martins e Óscar Lopes. Editada em 1941, *Poesia do Século XVIII: Antologia* não inclui o autor.

Porto e as imediações de Amarante, Portugal, entre 1719 e 1789, passando a ser identificado como Abade de Jazente⁶⁰, em razão do posto que assumira na paróquia local aos trinta e quatro anos.

A maior parte dos poemas que lhe são atribuídos apareceu em dois volumes, publicados respectivamente em 1786 e 1787, pelo editor Bernardo António Farropo. A segunda edição veio a lume cinquenta anos depois; a terceira, apenas em 1909, pelas mãos do poeta Júlio de Castilho. Em 1944, foi lançada a primeira seleção de textos, a cargo de Mário Gonçalves Viana. No ano de 1983, apareceu uma antologia contendo boa parte da produção do poeta, organizada e anotada por Miguel Tamen⁶¹. A mais recente de que se tem notícia apareceu em 2019, organizada por Maria Luísa Malato.

A despeito do engenho do poeta, seus versos podem desinteressar o cidadão digital, leitor disperso deste tempo, especialmente se ele não levar em conta os preceitos seguidos pelo autor quando os escreveu. Curiosamente, desde a terceira edição das *Poesias*, Castilho (1909, Volume II, p. 237) advertia para a necessidade de o leitorado não confundir biografia e obra: “essas peças literárias que tomamos por pessoalíssimas não passam de ensaios de rima, peloticas técnicas, imitações e fanfarronadas de solitário”. Também Viana (1944, p.

60 Paulino António Cabral de Vasconcelos tornou-se pároco de Jazente em 1753, cargo que só deixou em 1783 por motivos de saúde. Estudou em Coimbra e frequentou a Arcádia Portuense no final da década de 1760. A sua vida repartiu-se entre esta, as festas conventuais e o trabalho em suas terras. Escreveu poemas líricos e textos de teor moral. (Cf. *Abade de Jazente*. Infopédia [em linha]. Disponível em [https://www.infopedia.pt/\\$abade-de-jazente](https://www.infopedia.pt/$abade-de-jazente)).

61 Recentemente, José Manuel Pereira Vieira, pesquisador vinculado à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, elencou diversas antologias erótico-satíricas em que se encontram poemas do Abade de Jazente – inclusive uma compilação contendo quarenta sonetos, organizada por Maria Luísa Malato, pelo Centro de Estudos Amarantinos, na FLUP (Faculdade Letras da Universidade do Porto), em 2019. Versos do poeta também foram localizados em nove coletâneas, editadas entre 1966 e 2009.

79), responsável pela edição seguinte, supôs que, naqueles versos, “os amores que pareciam pecaminosos e carnavais, não passa[va]m, afinal de amores de imaginação e puramente fantasiosos”.

Embora ambos os antologistas sugerissem distinguir a vida em relação ao verso, levando-se em conta a carreira religiosa daquele homem letrado, essa separação entre as faces pública e particular ainda pode soar estranha atualmente, haja vista a persistência de alguns professores e estudantes em analisar e interpretar poesia como se os versos fossem a lídima expressão do autor; revelassem seus sentimentos mais recônditos; traduzissem a exposição incontida de afetos particulares, estimulados por pessoas transfiguradas em personagens.

Em contrapartida, o argumento de Júlio de Castilho e Mário Gonçalves Viana repousa na ideia de que a vida religiosa seria incompatível com o teor sensual de alguns versos, o que pode resvalar em um biografismo do avesso, como se a órbita dos afetos e das paixões (tratada como matéria decorosa, em acordo com as preceptivas do gênero lírico) fosse incompatível com a vida supostamente casta, solitária e beata de um abade. Minorando-se a maquinaria dos versos, a preocupação se concentrava em ratificar ou refutar o caráter “pessoalíssimo” e “fantasioso” dos versos.

Não deveria ser propósito do estudioso justificar as substâncias e os predicados que atribui a um poema, com base em conjecturas sobre a esfera íntima de quem o escreveu. A um pesquisador efetivamente interessado na produção e circulação de poesia durante o século XVIII, pouco importa o grau de discrição ou extravagância, castidade ou luxúria de um homem letrado – fosse ele militar, civil ou religioso – pois, naquele tempo e sob outras circunstâncias de produção, o que estava em jogo eram os preceitos que orientavam a composição, tais como o gênero escolhido (épico, lírico, satírico); a adequação do léxico (simples, mediano ou rebuscado), segundo o teor do poema (natureza, retrato feminino, brevidade da vida etc.) e o estilo correspondente (baixo, médio ou alto); a sonoridade obtida; o esquema de rimas; a cesura dos versos; a disposição da matéria nas

estrofes; o emprego de lugares comuns, em diálogo com *auctoritates*, poetas considerados modelares etc.⁶²

Outro dado que depreendemos a partir do que Castilho e Viana observaram, é que a exemplo de grande parte da crítica pós-romântica, eles enxergavam a imitação como fator negativo, suposto índice de poesia de menor qualidade; quando muito, experimentação ligeira para divertimento próprio do poeta. É possível que esse tipo de comentário tenha depreciado o trabalho do autor e contribuído para a sua exclusão do estreito cânon enfeixado nos manuais de história da literatura. Nesse sentido, bastaria ler atentamente o “Prólogo” de Bernardo Antonio Farropo (1787, p. 4) ao segundo tomo das *Poesias*, para apreciarmos os versos pelo que eles valem, ou seja, de maneira mais precisa e menos anacrônica:

Digo entretenimento e instrução, porque na verdade este é o caráter das obras deste Ilustre Autor. A grande variedade, e novidade dos assumptos, o sal ático, que sabe espalhar em quanto diz, a constância, e harmonia do verso, a riqueza da rima, a pureza, e propriedade da linguagem, o agradável dos conceitos, e os fins.

62 Como sinaliza Maria do Socorro Fernandes de Carvalho (2022, p. 99-100), “[...] poemas líricos também são normatizados na sua diversidade de formas e sons, por meio de postulados e pressupostos ensinados nas artes e no exercício da imitação. Um desses pressupostos pode ser sintetizado na noção de que o gênero submete o estilo dos poemas. Ou seja, que o estilo mediano dos poemas que identificamos como líricos são assim conformados porque diferem formalmente de outros gêneros, como os heroicos, tragédia e epopeia, que demandam estilo elevado; do mesmo modo que diferem de gêneros que demandam estilo pedestre, como as espécies derivadas do gênero cômico. Em conclusão, é com base na noção de gênero que se pode propor a agudeza como termo comum dessa poesia pois, apesar da profusão de espécies ou subgêneros, a aproximação por semelhança de conceitos distantes efetuada pela metáfora aguda congrega todas essas formas no ‘gênero lírico’, cuja elocução se caracteriza como suave, florida e deleitosa, em estilo mediano”.

epigramáticos, com que remata os seus Sonetos; junto com a graciosidade com que ataca os defeitos, ou seja da Religião ou da sociedade, faz com que o Leitor, quando cuida entreter-se, se instrua; e supondo zombar dos vícios alheios, reconheça os próprios, e se incite à emenda.

Felizmente, o cenário acadêmico mudou desde o final do século XX. Um dos trabalhos mais relevantes sobre o Abade de Jazente apareceu em 1998⁶³. Trata-se de um ensaio de grande fôlego preparado por Francisco Topa, professor da Universidade do Porto, cujo propósito era que se reeditassem dois poetas do século XVIII, como consta do título e subtítulo de seu livro – *Para uma reedição completa da obra de dois poetas setecentistas esquecidos: Paulino António Cabral e Teodoro de Sá Coutinho*. Ao apresentar o volume, o pesquisador assinalava o contraste entre as virtudes percebidas pelo editor Farropo em 1787 e o relativo silêncio da recepção posterior, pelo menos até a década de 1980, em Portugal:

Com efeito, a crítica, embora reconheça ao autor habilidade versificatória e talento satírico e saliente o interesse documental da sua obra, tem considerado pouco elevada a sua qualidade poética, chegando a proclamar a sua insignificância. Foi o que fez há

63 No mesmo ano, saiu extensa antologia organizada por Perfecto Cuadrado, que inclui vinte e quatro poemas atribuídos a Paulino António Cabral. O pesquisador adverte que “O século XVIII tem sido geralmente mal tratado (e maltratado) pela historiografia e pela crítica literária portuguesas. Salvo o caso – e apenas parcialmente – da doutrinação pedagógica e política de signo reformista típica da época do ‘despotismo ilustrado’, e da doutrinação estética do neoclassicismo (ou “arcadismo”), a restante produção literária (ou a produção cultural e a história das instituições diretamente relacionadas com a literatura) do século dezoito português continua necessitada de trabalhos parciais e de estudos de conjunto que aclarem definitivamente as numerosas e profundas sombras do ‘século das luzes’ (CUADRADO, 1998, p. 9).

pouco tempo Miguel Tamen, no prefácio da sua edição, aliás intitulado *A insignificância do Abade de Jazente*, em que declara logo ao abrir: ‘Só há dois problemas com o Abade de Jazente. O primeiro é que algumas das coisas que escreveu não querem já dizer nada. O segundo é que escreveu muitas coisas sobre as coisas não quererem dizer nada’ (TOPA, 1998, p. 10 – grifos do autor).

Após discutir o estatuto da poesia de Paulino António Cabral (e de Teodoro de Sá Coutinho, que assina diversos poemas), o investigador transcreve as fontes primárias e secundárias encontradas nos diversos acervos que acessou; relaciona os textos conforme a ordem em que aparecem nas edições anteriores (com base na *princeps*) e justifica as alterações ortográficas que efetuou. Para além do rigoroso levantamento⁶⁴, ele alerta sobre as leituras simplistas e equivocadas da poesia árcaica, que não costumavam contar com o “estudo sistemático de uma série de aspectos ainda mal explorados” (TOPA, 1998, p. 11). Trata-se de trabalho generoso, um verdadeiro guia editorial, pois Francisco Topa também indica os poemas da autoria (in)certa de Cabral, os de Coutinho, bem como aqueles que sugerem réplica e tréplica de ambos os poetas – por exemplo a divertida “Controvérsia entre Paulino Cabral de Vasconcellos, e Theodoro de Sá Coutinho de Azevedo, a respeito da idade” (Poesias, Tomo 2, 1787, p. 12).

64 “[...] o leitor moderno não pode deixar de manifestar sérias reservas à edição em causa, tanto mais que não é informado das diversas intervenções operadas por Farropo no texto. Aliás, as dúvidas não se colocam apenas em relação ao estabelecimento do texto e à resolução dos problemas de autoria que pareciam rodear algumas das suas peças, mas também relativamente à abrangência da própria edição. Mais uma vez, é o próprio editor que, no remate do prólogo do segundo tomo, coloca a questão: ‘Ficam em meu poder mais algumas obras do Abade Paulino, as quais juntas com algumas novas, que for produzindo, poderão formar um terceiro volume’. Esse terceiro volume acabaria por não sair, tanto mais que o Autor veio a falecer pouco tempo depois (TOPA, 1998, p. 12).

Isto posto, agora que evocamos o nome do poeta e conhecemos trabalhos relevantes a respeito de sua obra, recomendando a leitura dos numerosos poemas que lhe foram atribuídos, o passo seguinte será analisar e interpretar alguns sonetos de matéria lírica entre aqueles encontrados nos dois volumes de *Poesias de Paulino Cabral de Vasconcellos, Abade de Jazente*, editados “na Oficina de Antonio Alvarez Ribeiro” em 1786 e 1787, e comercializados “na casa de Bernardo Antonio Farropo, Livreiro”, que reuniu e editou os textos.

Eleger determinada espécie para orientar a nossa leitura parece fazer sentido, em particular neste caso. De acordo com a recensão empreendida por Francisco Topa (1998), entre 663 e 690 dos textos por ele localizados, haveria 638 sonetos de autoria atribuível ao Abade de Jazente – sendo que 297 deles não haviam sido editados até aquele momento. Passemos ao breve exame dos textos, detendo-nos em conceitos relevantes com o intuito de recuperar, ainda que parcial e provisoriamente, o modo como eles eram lidos em sua época.

Poemas Comentados

Os versos abaixo figuram a grande dificuldade da *persona* poética em conter os sintomas provocados por um sofrimento avassalador:

Eu já não posso mais, que é tão violento
O bárbaro pesar que me angustia,
Que, inda que eu fosse um seixo, não podia
Deixar de me partir um tal tormento.

Por mais que faça, inutilmente intento
Abafar no meu mal a tirania;
Porque um peito na força da agonia
Rompe as mudas prisões do sofrimento.

Queixar-me quero pois, ouça-me a gente;
E crimine-me embora de apoucado,
Por me ver lamentar tão altamente.

Fique o mundo de ouvir-me atordoado;
Porque nada aventura um descontente,
Se publica na morte o seu cuidado.
(*Poesias*, Tomo I, p. 142).

O “bárbaro pesar” (um mal violento causado por outrem) provoca rupturas no ânimo do enunciador. O estado de angústia é reforçado pela cisão (daí seu estado agônico), sendo capaz de “romper” o padecimento silencioso. No primeiro terceto, o enunciador declara a necessidade de publicizar o que sente, ainda que sob pena de ser avaliado como um ser menor, incapaz de evitar a extravagância de se queixar clara e abertamente. Na estrofe final, a *persona* poética argumenta que é maior risco divulgar “seu cuidado” em vida do que após a morte. A severa dicotomia entre o autocontrole⁶⁵ e a confissão era um mote recorrente nos sonetos do Abade de Jazente. Como se sabe, esse fora um argumento recorrente em manuais de etiqueta e cortesia, que circulavam desde o século XVI e XVII nas cortes europeias.

N’O *Cortesão*, publicado em 1528, Baldassare Castiglione ensinava como “alcançar o amor das mulheres, servindo-as sempre e as mantendo contentes” (Castiglione, 2008, p. 389). Trinta anos depois, Giovanni della Casa prescrevia ao interlocutor: “convém temperar e

65 Os versos encenam o conflito entre o controle e o descontrole, reverberando as lições encontradas nos manuais de etiqueta e cortesia publicados nos séculos XVI e XVII: “Se o furor caracteriza a expressão da paixão, da inspiração e da loucura, sua falta de juízo específica a vulgaridade: como o louco, o ‘vulgar’ não tem domínio sobre a própria ficção, ao contrário do discreto, que é engenhoso. Em outras palavras, pelo engenho o discreto é apto para afetar a paixão – e também o seu controle. [...] a representação da paixão é retórica (HANSEN, 1991, p. 43).

ordenar os teus modos, não segundo o teu arbítrio, mas segundo o prazer daqueles com quem trata, e a ele dirigi-los” (DELLA CASA, 1999, p. 6). Em 1619, uma das personagens de *Corte na Aldeia*, de Francisco Rodrigues Lobo, declara ter tido “alguma [lição] de um homem muito douto em o que deve desejar de ser e parecer o que é bem nascido” (LOBO, 1945, p. 13). Vinte e dois anos mais, e Torquato Accetto sublinhava que “A mesma dor que atormenta os amantes, se não basta para fazer com que digam seus afetos, transforma-se em ambição amorosa de demonstrá-los” (ACCETTO, 2001, p. 57). Cinco anos depois, Baltasar Gracián observava a existência de homens de condutas extremadas, portanto imprudentes, aconselhando-os a adotar a justa medida, que consistiria na “audacia discreta” (GRACIÁN, 2011, p. 280).

Curiosamente, na quase totalidade dos poemas do Abade de Jazente, o enunciador aparenta censurar o recurso à dissimulação, ainda que ela sirva para esconder aos outros o que efetivamente se sente. Tratava-se de questionar o teor dos manuais prescritivos regularmente consultados nas cortes? Ou os poemas apenas dramatizavam a condição ambígua e antagonica da *persona* poética, descrevendo tipo cindido entre os legítimos apelos da carne e a manutenção simulada das virtudes?

Não: ninguém quer mostrar à demais gente
Que traz dentro do peito algum cuidado;
Por isso finge um rosto serenado,
Ao mesmo tempo que os seus males sente.
(*Poesias*, Tomo I, p. 233).

A afetação de serenidade com o fim de encobrir a turbulência afetiva é apontada como um comportamento costumeiro, generalizado por entre as gentes. Embora os versos tematizem o conflito entre o que se sente e o que se demonstra, seria oportuno levar em consideração que represar os efeitos provocados pelos afetos integrava a

pragmática do ser discreto, distinguindo-o em relação aos tipos vulgares. Como recorda João Adolfo Hansen (1991, p. 33), “Discreto e vulgar são especificadores de decoro interno, adequação do discurso ao caso e ao gênero, e externo, adequação do discurso à circunstância”.

No poema seguinte, o envolvimento entre os amantes parece ter sido descoberto, fosse por menor acautelamento do casal, fosse por terem os outros antevisto sua maior aproximação por conta da demonstração recíproca de zelo (gesto que retira o véu que disfarçaria sua intimidade). A reação do senso comum é agir de modo ambivalente, dissimulando o mau juízo sobre o casal, por meio de zombarias e cochichos, os fingidos votos ao sujeito “feliz” e à “bela” companheira. Como se lê nos tercetos, conclui-se que o melhor alvitre seria vivenciar a experiência amorosa, sabendo lidar com o peso metafórico da “corrente” que liberta e aprisiona.

Ou fosse, Nize, em nós pouca cautela,
Ou que alguém pressentisse o nosso enleio,
Tudo se sabe já; tudo é já cheio,
Qu’algum cuidado há muito nos desvela.

Dizem, qu’eu sou feliz, que tu és bela;
E às vezes com satírico rodeio,
Um murmura, outro zomba, e sem receio
A fama cada qual nos atropela.

Mas se nunca se tapa a boca à gente,
E se amor sempre activo nos devora,
Porque aquela é mordaz, porque este ardente;

Adorem-nos pois como até agora:
Siga-se amor; arraste-se a corrente;
E se o mundo falar, que fale embora.
(*Poesias*, Tomo I, p. 20).

A postura discreta do casal encontra dois adversários: a mordacidade do vulgo e o efeito dardejante dos afetos experimentados. De um lado, a condenação da gente falsa e verborrágica, incapaz de “tapar a boca”, tendo em conta que o murmúrio tanto dizia respeito a comentários à boca pequena, quanto a denúncias formais que poderiam chegar aos tribunais do Santo Ofício, por atentado aos bons-costumes, supondo que “a plebe não tem unidade nem juízo e sua murmuração é virtualmente perigosa” (HANSEN, 1991, p. 32). De outro lado, o caráter devorador da paixão que inflama e contagia os amantes, levando-os a romper a prudência nos modos de dizer e se portar.

Já nos versos que se vai ler, a direção é outra. A *persona* poética aconselha que Nize cubra certas partes do corpo, de maneira a ocultar a aparência “indecente”, evitando a concupiscência de quem avistar aqueles “objetos” (provavelmente em alusão aos seios). Na última estrofe, o enunciador sugere que a interlocutora troque a exposição evidente de seu dote físico (“patente”) pelo disfarce das formas sinuosas, de maneira a incentivar o amor “à ideia” e os “puros afectos”, e não “à vista”; ou seja, estimular a imaginação (e não a luxúria) de quem contemplá-la:

O Peito cobre, ó Nize, que é loucura
O incentivo do amor fazer patente;
Porque deixa de o ser, quando indecente
Mais que à ideia, à vista se figura.

Quanto mais se recata a formosura,
Mais impressão nos faz; pois julga a gente,
Que excede sempre ao bem que vê presente,
Aquele, que entre os véus se conjectura.

Oculta pois, oculta esses objectos,
Altars, onde fazem sacrificios
Quantos os vêem com olhos indiscretos.

E se pretendes encontrar propícios
De amantes corações puros afectos,
Tudo não mostres, mostra-lhe os indícios.
(*Poesias*, Tomo I, p. 129).

O próximo soneto, reservado “Às Criadas de um Convento em um Abadessado”, concebe a rotina das mulheres que trabalham sob o calor intenso do fogo utilizado no cozimento. Em chave irônica, o rosto defumado (descrito na primeira estrofe) poderia tornar-se parte da “sutil cautela” com que as jovens disfarçariam a aparência ao “avistar algum amante” que buscassem das “janelas” ou do “Mirante”. Ao cogitar que a agitação inusual do convento permitiria o comportamento mais licencioso dos rapazes visitantes, o enunciador aconselha que as moças treinassem a voz para melhor cantar, expondo-se aos sujeitos aquela que portasse melhor aspecto e elegância.

Ó vós, que em Santa Clara de Amarante,
Suposto que sirvais, sois moças belas,
E uma vez na cozinha, outra nas celas
Defumais aos braseiros o semblante;

Vós que, para avistar algum amante
Cobris o rosto com subtis cautelas⁶⁶,
E umas vezes olhais pelas janelas,
Outras vezes estais pelo Mirante:

66 “No caso do discreto, valor nuclear é a prudência. Outros são o autocontrole das paixões, que reatualiza a Ética a Nicômaco, o estoicismo das sentenças morais de Sêneca e o tacitismo político; ortodoxia católica do desprezo da carne; a excelência nas letras e armas; o desengano; a genealogia do tipo como superior às artes mecânicas; o ideal do cortesão e seus doces negócios, damas, letras e intriga política” (HANSEN, 1991, p. 34-35).

Vós fartai-vos agora, que este dia
De tanto alv'roço traz licença tanta,
Que tudo se permite à rapazia.

Alto pois, afinar estar garganta,
E dê mote com sábia melodia
Aquela, que de vós for mais chibanta.
(*Poesias*, Tomo II, p. 98).

No poema seguinte, conclama-se que os quatro elementos da natureza (terra, água, fogo e ar) entrem em turbulência, castigando os homens por conta do humor em que se encontra a *persona* poética. A mudança (na forma? no comportamento?) de Irene provoca o ciúme abrasador que enche o enunciador de “medo” e provoca nele os piores males, ainda mais assustadores que a escuridão abismal.

Trema por toda a parte embora a Terra
Enfureça-se o Mar, solte-se o Vento,
E a tudo dando o Fogo acabamentoo
Faça contra os mortais medonha guerra.

Mande cá fora o Inferno quanto encerra
De fúrias, de pavor, e de espavento;
Porque eu só tenho medo ao meu tormento,
Que o mais, seja o que for, me não aterra.

O meu mal é maior que tudo quanto
Na ideia mais aflita se presume,
Que aos homens cause um mortal quebranto.

Porque mais que do Abismo o negro lume,
Me causa mais horror, e mais espanto
A mudança de Irene, e o meu ciúme.
(POESIAS, Tomo II, p. 126).

Nos versos adiante, o Abade de Jazente retoma a tópica da aparência *versus* essência. Por maior que fosse a “desgraça” vivenciada, as gentes aprenderam a preservar a expressão de quem estaria pleno, satisfeito. Arbitrando a habilidade de uns e outros dissimularem o que sentiam, o enunciador declara que o seu sofrimento é tamanho que ele não pode resistir ao desejo de externá-lo, ainda que isso venha a comprometer a maneira como seria avaliado socialmente.

Se se chegasse a ver o que se passa
Dentro dos corações de toda a gente,
Pode ser que se visse alegre a frente
A quem sofre no peito uma desgraça.

Pode ser que depois lástima faça
Algum, que nos parece o mais contente,
Se acaso se fizesse aos mais patente
Quanto lhe faz sofrer a forte escassa.

Mas cada qual com nobre fingimento
(Porque é crime também ser desgraçado)
Oculta como pode o seu tormento.

Mas o meu tem subido a tal estado,
Que, rompendo os grillhões do sofrimento,
Me obriga a publicar o meu cuidado.
(POESIAS, Tomo II, p. 134).

Recapitulação

Nos poemas de Paulino António Cabral, problematiza-se a dicotomia entre ser e parecer; fingir e esconder; simular e dissimular; ostentar e ocultar, como formas de conduta inerentes a uma “sociedade de representação”, como a descreveu Norbert Elias⁶⁷. O que parece estar em debate neles é a manutenção (ou não) das aparências, em acordo com a posição ocupada pelo amante (e a potência dos afetos), tendo em vista as múltiplas codificações vigentes numa sociedade de antigo Estado.

Fosse com o propósito de figurar o conflito revelado pela *persona* poética, fosse com a intenção de questionar a postura contraditória de quem nutre sentimentos, mas encobre seus efeitos compulsoriamente, por conta dos códigos de conduta na corte⁶⁸, os versos do Abade de

67 “O ‘monde’ do século XVIII era, em comparação com as relações sociais de hoje em dia, uma formação social extraordinariamente rígida e coerente. Por outro lado, era bem mais flexível em relação ao “monde” do século XVII, sobretudo em relação à boa sociedade da época de Luís XIV. Pois sob Luís XIV a corte não era apenas o centro essencial e determinante da sociedade. Como o rei não aprovava, por motivos que serão discutidos mais tarde, a fragmentação do convívio social e a constituição de círculos fora da corte – embora fosse impossível evitá-los totalmente –, a vida social concentrava-se em grande medida na própria corte” (ELIAS, 2001, p. 97).

68 “[...] dentro do mecanismo da corte, a busca de status por parte de um indivíduo mantinha os outros em alerta. E depois que um determinado sistema de privilégios estava estabilizado em seu equilíbrio, nenhum dos privilegiados podia abandoná-lo sem tocar nesses privilégios, que constituíam a base de toda a sua existência pessoal e social. Os privilegiados, envolvidos nas redes do cerimonial, mantinham-se mutuamente nessa situação, embora a suportassem a contragosto. A pressão dos que pertenciam a um nível inferior, ou dos relativamente menos privilegiados, obrigava os que usufruíam de mais direitos a conservar seus privilégios. E, pelo lado oposto, a pressão de cima forçava quem estava sujeito a ela a empenhar-se para escapar; em outras palavras, impelia-os também para a esfera da concorrência por status” (ELIAS, 2001, p. 105).

Jazente dramatizam a preocupação com a boa ou a má reputação; a manutenção do prestígio ou da desqualificação; da fama e da infâmia; da honra ou da desonra⁶⁹, por conta das paixões que podem interferir no discernimento e impedir o autocontrole de quem padece com os efeitos colaterais do amor.

Afora descreverem diferentes estados de ânimo, bem como suscitar alguma reflexão sobre certas práticas e costumes, os sonetos demonstram a perícia técnica do autor. Repare-se que eles obedecem aos mesmos esquemas de rima (interpoladas, nos quartetos; alternadas, nos tercetos); a metrificação dos versos é regular (todos são decassílabos).

Quanto à sonoridade, alternam-se os pés, em favor do ritmo sincopado; combinam-se sons vocálicos (abertos e fechados) e consonantais (as nasais estão contrapostas às linguodentais, mas também às fricativas e às bilabiais), talvez a sugerir a alternância de humor expressa pela *persona* poética, que tanto desafia as convenções (“Siga-se o amor”), quanto censura a habilidade alheia de ocultar o que sente (e “sofre no peito a desgraça”).

Por esses e outros motivos, ler a poesia atribuída a Paulino Cabral, situando-a temporal e espacialmente⁷⁰, implica uma postura não conformada ou resignada à perspectiva crítica pós-romântica e pós-modernizante (que não vê sentido em investigar as artes e belas letras do passado, mas tampouco dispõe de ferramentas que

69 Como explica João Adolfo Hansen (1991, p. 31), “Conserva-se a honra impedindo-se que a reputação seja abalada, pela representação adequada à posição como dissimulação. Não é o vereador ou a Câmara, o governador ou a Corte que têm honra, substancialmente, mas aqueles que, não a tendo institucionalmente, têm o poder de murmurar e deixar de atribuí-la quando seu olhar não encontra representação adequada”.

70 Ao questionar a canonização literária, Roberto Reis (1992, p. 65) argumentava que “[...] toda escrita ficcionaliza o seu leitor. E todo leitor acumula um repertório de pré-noções e é munido deste aparato que se acerca de um texto, com o qual seu conjunto de expectativas passará a atritar”.

permitiriam decodificá-la), de molde teleológico-positivista (pois finge acreditar que o “nosso” tempo é o melhor dos mundos possíveis, tanto social quanto econômica e culturalmente).

Desprezar o fato de que os homens letrados portugueses do século XVIII liam Horácio tanto para produzir sátiras quanto para compor versos líricos; que respeitavam as regras de composição atinentes a cada gênero; que recorriam ao estilo conveniente e empregavam o léxico adequado à matéria, induz a enxergar aquelas práticas letradas como elemento artificial (como se não houvesse convenções e artifícios na produção poética posterior); resultado de plágio (e não da emulação de *auctoritates*, poetas exemplares); falta de originalidade (ignorando-se que não se produz poesia de qualidade sem dialogar com ela ou confrontá-la, levando em conta os preceitos e modelos prévios) etc.

Rer a obra atribuída ao Abade de Jazente pode trazer a sensação de se estar em meio a um verdadeiro *tour de force*, dada a condição dos cursos de Letras no país, a primazia de certas correntes teóricas e a situação particular dos pesquisadores que trabalham com autores e obras de épocas anteriores – especialmente aqueles que, apesar dos óbices, persistem em decifrar textos e paratextos à letra miúda que demandam não só gosto por estudar, paciência, empenho e disciplina, mas perseverança e questionamento de colegas.

Esses fatores permitiriam desconfiar da eficiência prometida pelo regime de barganha a que a universidade brasileira foi reduzida durante os últimos trinta ou quarenta anos, moldando-se aos pilares do neoliberalismo e à racionalidade mercantil – refém da panaceia inovadora; obcecada por falsos índices financeiros e de produtividade; e fazendo coro ingênuo à crença de que o êxito só depende do sujeito narcisista e atomizado.

Referências

- ACCETTO, T. **Da Dissimulação Honesta**. Trad. E. Missio. São Paulo: Martins Fontes, 2001 [Edição de A. Pécora].
- CARVALHO, M. do S. F. de. A Lírica dos Jardins de Poemas do Século XVII. *In*: LACHAT, M.; CHAUVIN, J. P. (org.). **As Letras na Terra do Brasil** (séculos XVI a XVIII): uma introdução. Cotia: Ateliê, 2022, p. 87-101.
- CASTIGLIONE, B. **El Cortesano**. Trad. J. Boscán. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- CASTILHO, J. de (ed.). **Poesias revistas, anotadas, e seguidas de um estudo biográfico-literário sobre o poeta**, 2 vols. Lisboa: Livraria Editora, 1909.
- CUADRADO, P. E. **Poesia portuguesa do século XVIII**: estudo e antologia. Santiago de Compostela: Edicións Laidvento, 1998.
- DELLA CASA, G. **Galateo ou Dos Costumes**. Trad. E. V. Machado. São Paulo: Martins Fontes, 1999 [Edição de A. Pécora].
- ELIAS, N. **A Sociedade de Corte**. Trad. P. Sússekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- GRACIÁN, B. El Discreto. *In*: GRACIÁN, B. **Obras Completas**. Estella: Cátedra, 2011, p. 269-338 [Edição de S. Alonso].
- HANSEN, J. A. Discreto/Vulgar: modelos culturais nas práticas da representação barroca. **Revista de Estudos Portugueses e Africanos**, Campinas, v. 17, p. 29-57, jan./jun. 1991.
- LOBO, F. R. **Corte na Aldeia**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1945 [Edição de A. L. Vieira].
- MALATO, M. L. (org.). **40 sonetos – Paulino António Cabral**. Amarante: Centro de Estudos Amarantinos, 2019.
- MARTINS, J.; LOPES, Ó. (coords.). **Poesia do século XVIII**: antologia. Lisboa: Imprensa Lucas & Cia., 1941.
- POESIAS de Paulino Cabral de Vasconcelos, Abade de Jazente, Tomo I. **Poesias de Paulino Cabral de Vasconcelos, Abade**

- de Jazente, Tomo 1.** Porto: Oficina de António Alvarez Ribeiro, 1786 [Fac-símile de 2018].
- POESIAS de Paulino Cabral de Vasconcelos, Abade de Jazente, Tomo 2. **Poesias de Paulino Cabral de Vasconcelos, Abade de Jazente, Tomo II.** Porto: Oficina de António Alvarez Ribeiro, 1787 [PDF].
- PORTO Editora. Abade de Jazente. **Abade de Jazente.** Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$abade-de-jazente](https://www.infopedia.pt/$abade-de-jazente). Acesso em: 26 de janeiro de 2025.
- REIS, R. Cãnon. In: JOBIM, J. L. (org.). **Palavras da Crítica:** tendências e conceitos no ensino de literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 65-92.
- TAMEN, M. **Poesias do Abade de Jazente.** Lisboa: Editorial Comunicação, 1983.
- TOPA, F. **Para uma reedição completa da obra de dois poetas setecentistas esquecidos:** Paulino António Cabral e Teodoro de Sá Coutinho. Porto: Universidade do Porto, 1998.
- VIANA, M. G. (org.). **Paulino António Cabral – Poesias.** Porto: Livraria Figueirinhas, 1944.
- VIEIRA, J. M. P. **A velhice, esse grande ocaso:** meditações poéticas de Paulino Cabral, Abade de Jazente. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2023.

Bartolomeu Fragoso diante de um leitor, o inquisidor Heitor Furtado de Mendonça

Lucas Bento Pugliesi

Aos sete dias do mês de agosto de 1591, Júlio Pireira, mestre em Artes pelo Colégio de Salvador, natural de São Tomé, apareceu sem ser chamado diante do inquisidor Heitor Furtado de Mendonça e denunciou Bertolomeu Fragoso, também mestre em Artes, egresso do referido Colégio. Bertolomeu Fragoso, “tido por cristão novo”, teria se envolvido, alguns meses antes, em um embate com o lente da classe de “esfera”, que corrigira uma conta sua. Após a aula, Fragoso supostamente proferira as seguintes palavras: “he esta minha conta tam certa que ainda que venha Jesus Cristo do ceo a terra e me diga q esta errada eu o não crerei” (ANTT, processo 10423, f. 3). Mais tarde, o denunciado teria repetido seu dito. Ou assim nos conta Pireira.

Dessa forma, a partir de um detalhe que hoje nos soaria anódino, começa o inusitado processo que culminou na condenação de Bartolomeu Fragoso, filho de alfaiate, letrado e poeta. Sabemos ter sido poeta apenas em função de alguns poucos manuscritos, encontrados

em suas pertencas, que foram anexados ao processo movido pela Inquisição contra ele.

O processo de Fragofo, onde consta o referido punhado de poemas, foi descrito pelo historiador português Pedro Vilas Boas Tavares (2003; 2004)⁷¹. Ali, ficamos sabendo da acusaçao a Fragofo por dois de seus colegas, o próprio Pireira e Bertolomeu de Madeira, licenciado em artes. O testemunho de Pireira acerca das palavras proferidas por Fragofo, mola inicial do processo, foi alvo de desconfiança do inquisidor. Ainda que fosse prática habitual o confronto entre diferentes denúncias, apenas o testemunho de Pireira parece demandar verificação. Talvez, Pireira, dito “homem pardo” (ANTT, processo 10423, f. 6), fosse, aos olhos do inquisidor Mendonça, testemunha insuficiente. Essas duas palavras (“home pardo”) apontam a um interessante aspecto, já muito discutido pelos historiadores (Salvador, 1976; Lipiner, 1969), a respeito do entrecruzamento entre as preocupações inquisitoriais e os critérios de “limpeza de sangue”, que então vigoravam no modelo de administração português.

Quando questionado dos possíveis motivos que o levaram ao cárcere, a partir de 8 de janeiro de 1592, Fragofo responde que “não sabe de certo qual seja a causa de sua prisão” (ANTT, op. cit., f. 14). A denúncia de um “homem pardo” contra alguém “tido por cristão novo” traz, em linhas gerais, a chave do enigma. Como sabemos, a atuação da Inquisição portuguesa na América, seja por meio das visitas esporádicas, seja pela rede de agentes entre clérigos, prelados e leigos locais, focou-se, inicialmente, em avaliar a conduta dos chamados “cristão novos” sob o arco da suspeita de práticas judaizantes (VAINFAS, 1997). O caso de Fragofo é exemplar, nesse sentido.

71 Tenho notícias que uma orientanda de Adma Muhana prepara uma edição dos poemas de Fragofo e de seu processo. Dessa forma, pensando atingir um público um pouquinho maior, adotei o modelo de transcrição semidiplomática, dentro dos limites de minhas parcas capacidades filológicas.

Para rerepresentar a obra desse homem infame, gostaria de remeter à síntese do processo (TAVARES, 2003; 2004), situá-lo no horizonte mais geral das práticas inquisitoriais na América portuguesa em fins do século XVI, e então tentar recensear algumas minúcias do caso para refletir sobre a poesia de Fragoso a partir do ângulo de uma arqueologia da leitura. Pensar como o processo em suas agruras dá a ver uma mentalidade talvez ubíqua naquele tempo e lugar. Remontando o que Fragoso disse ter lido, aquilo que podemos inferir ter conhecido e a *leitura* de sua poesia realizada pelo próprio inquisidor, poderemos palmilhar, talvez, algumas trilhas acidentadas que o conceito de “ler” atravessou naqueles tempos.

O processo de Fragoso e a visita de Heitor Furtado de Mendonça

Durante o século XX, a historiografia sobre a atuação do Santo Ofício no Brasil se focou nas esporádicas visitas realizadas por inquisidores nas capitâneas do norte (1591-1595; 1618-1620) e depois no estado do Grão-Pará (1763-1769). Essas visitas espaçadas tracejam um contato muito acidental e inócuo entre os representantes da instituição ultramarina e os habitantes da América portuguesa. Oficialmente, a Inquisição portuguesa operou apenas com dois tribunais: o de Lisboa, responsável por apurar as acusações do continente e das colônias ocidentais, e o de Goa, cuja jurisdição ia do Cabo da Boa Esperança ao Timor (FEITLER, 2019, p. 81). Ainda que houvesse apelo da administração colonial pela instauração de uma sede na Bahia, em função do muito referido “relaxamento dos costumes” (FEITLER, 2019, p. 81-2), isso nunca ocorreu. Hoje, para além das visitas muito bem documentadas por livros de confissões, denúncias e seus processos decorrentes, acessíveis no Arquivo da Torre do

Tombo⁷², e de outras visitas sobre as quais há apenas indícios⁷³, a historiografia tem-se voltado a pensar a complexa teia de “agentes” inquisitoriais, isto é, clérigos e leigos que atuaram, em diferentes regimes de legitimidade, como extensão capilarizada da Inquisição na América (FEITLER, 2019; RODRIGUES, 2014).

No caso da primeira visitação à Bahia, e depois a Pernambuco, essa teia ainda não havia se formado. É um período de pouca vascularização do aparato pastoral e de proliferação de suspeitas de relaxamento e heresia. A primeira visitação se enquadra no processo que Federico Palomo estudou como “confessionalização” (1997; 2003), a interiorização da fé e da disciplina católicas nos territórios conquistados. Seguindo as determinações do IV Concílio de Latrão (1215), que apregoou a confissão anual aos fiéis, e depois a vocação apostólica de Trento (1545-1563), um dos primeiros gestos do visitador seria declarar trinta dias de tempo de Graça, tempo de perdão, como forma de estimular a confissão espontânea. O ato confessional seria, ele mesmo, produtor da consciência dos pecados, inculcando a moralidade entre uma população esparsa e diversa. Juntamente ao tempo de Graça, o visitador publicava um édito nas cidades e aldeias, a ser lido em voz alta para descrever os pecados a serem conhecidos, confessados (e denunciados). Não raro, diante do inquisidor, afirmava-se que, por ignorância – só sanada no momento da publicação do édito –, cometia-se algum desvio.

72 Esses documentos também se encontram, de forma parcial, em publicações impressas, como o primeiro livro de confissões da Bahia, editado, primeiro, por Capistrano de Abreu (1922) e depois Ronaldo Vainfas (1997); o livro das denúncias e confissões de Pernambuco de 1592-1595, por José Antonio Gonsalves de Mello (1984); as “novas” denúncias e confissões da Bahia (1618-9), recentemente editados por Antonio Fontoura (2020); o livro da visitação ao Grão-Pará, editado por José Roberto do Amaral Lapa (1978). Além disso, Luiz Mott comentou mais pontualmente a passagem dos visitadores por espaços específicos como Sergipe (1989) e Maranhão (1993).

73 Sobre a questão, ver: Salvador, 1989; Pereira, 2006.

O que se esperava da população local, em um primeiro momento, parecia pouco⁷⁴. O paradigma em vigor se assimilava mais ao do “perdão”⁷⁵, singularizado pela obra fundamental de Jean Delumeau (1991). Nesse horizonte, em que confissões, como a do padre Frutuoso Álvares, reincidente nas práticas do “nefando pecado da sodomia”, foram recebidas com leniência (VAINFAS, 1997, p. 46-51), ganham relevo os casos que se converteram em processos. A historiografia estima que Mendonça, possivelmente por iniciativa própria, teria promovido inquirições apressadas, e aberto processos duvidosos, rapidamente julgados com penas severas. Essa atitude voluntariosa e violenta teria rendido um atentado, semilendário, por parte dos colonos⁷⁶. Como uma nota comum, os casos mais virulentamente perseguidos pelo visitador costumam dizer respeito aos chamados “cristãos novos” e seus possíveis hábitos judaizantes. A murmuração do corpo místico, ouvida nas denúncias, está repleta de hábitos crípticos como atirar a água fora após a morte de um parente, jejuar e usar

74 Em estudo clássico acerca dos modos de catequese e a atuação da Inquisição na América portuguesa, escreve Sônia Siqueira: “era necessário que um punhado de ideias básicas estivessem claramente definidas no espírito dos colonizadores [...] saber benzer-se, persignar-se, recitar o Padre Nosso, Ave-Maria, Salve-Rainha, Credo, Mandamentos da Lei de Deus e da Igreja, enumeração dos Sacramentos, o essencial para a conquista da vida eterna, e a integração no Corpo Místico” (SIQUEIRA, 1978, p. 184).

75 Delumeau observa como a espiritualidade de uma parcela da teologia católica do início da Idade Moderna transformou-se, erigindo polêmica contra o rigor dos antigos. Para o historiador, pela via do prisma da função não só catequética do confessor, mas também *consolatória*, o paradigma do “perdão” e de certo relativismo ético vinha apaziguar às consciências atormentadas pela visada do inferno, dos pecados e vícios, que, performativamente, a pastoral produziu ao longo de três séculos. Haveria, seguindo o autor, um cuidado para “não se agravar os pecados” no momento da escuta confessional (DELUMEAU, 1991, p. 87)

76 Serafim Leite menciona uma carta de Anchieta em que se descreveria a tentativa de assassinato do visitador por um tal Rocha que “atirou-lhe duas noites com um arcabuz à sua janela” (LEITE, 1938, t. II, p. 388).

roupas limpas aos sábados, reunir-se secretamente para ler a Bíblia (LIPINER, 1969, p. 35).

Um cenário de medo, de pressa de denunciar ou confessar as culpas antes que outro o fizesse (LIPINER, 1969, p. 37), mas também da possibilidade ativa de usar do ouvido inquisitorial como canalizador de um poder para acusar um desafeto, um concorrente, um rival⁷⁷. Apesar de privadas, as confissões e denúncias possuíam um caráter público: por meio da leitura em voz alta do édito, codificava-se o letramento geral da ordem dos pecados, da conformação do corpo individual às partes bem proporcionadas do corpo místico.

Nesse horizonte, a acusação contra Fragoço pode ter tomado lastro apenas em função da afirmação, contradita pelo próprio letrado, de ser “cristão novo”, aspecto corroborado por três testemunhas – Pireira, Madeira e, depois, o padre Dom Bento, convocado apenas para aferir essa questão (ANTT, op. cit., f. 12). De posse desse enquadramento mínimo, é possível passar em revista a acusação.

Aos 20 de agosto (duas semanas depois das denúncias) Fragoço, que então contava com 25 anos, confessou espontaneamente ter discutido com o professor acerca dos cálculos da circunferência e diâmetro da terra. Nessa ocasião proferiu a blasfêmia salientada nas

77 A cena faz lembrar a coletânea de textos do sistema francês de *Lettres de cachet*, entre os séculos XVII e XVIII, em que a denúncia de um vizinho contra outro poderia fazer baixar o olho do rei ao nível infinitesimalmente pequeno do cotidiano. Como bem observou Foucault, “as cartas régias com ordens de prisão, o internamento, a presença generalizada da polícia, tudo isso não evoca, habitualmente, senão o despotismo de um monarca absoluto. Mas é preciso se observar bem que este ‘arbitrio’ era uma espécie de serviço público. As ‘ordens do rei’ não baixavam de improviso, de cima para baixo, como signos da cólera do monarca, senão nos casos mais raros. Na maior parte do tempo elas eram solicitadas contra alguém por seus familiares, seu pai e sua mãe [...] A *lettre de cachet* com ordens de prisão, tida como a vontade expressa e particular do rei de fazer encarcerar um de seus súditos, fora das vias da justiça regular, não era senão a resposta a essa demanda vinda de baixo” (FOUCAULT, 2003, p. 214).

denúncias de seus colegas. A versão apresentada em sua confissão é mais branda e, retoricamente, o Mestre em Artes pinta seu retrato como tomado por fortes paixões diante do comentário do colega, Domingos Pires, que frisaria seu erro: “se agastou, e agastado disse, estas palavras, tam certo estou nestas contas que dado caso que qua viesse Cristo e me dissesse não ser assim cuidou lhe não daria credito” (ANTT, op. cit., f. 10). Não mais o modo indicativo futuro “eu não o creerei”, da denúncia de Pireira, mas um subjuntivo modalizado pelo afeto do agravo. Essa primeira dissensão pode nos revelar alguns índices relevantes do ponto de vista de uma história das mentalidades. Ainda que sempre se possa creditar a diferença de tons de testemunho ao arbítrio do escrivão que acompanhava o inquisidor, não parece gratuita a diferença sutil no cotejo entre confissão e denúncia. Outra discrepância está na reincidência: Fragoso diz nunca mais ter repetido as palavras blasfemas, coisa contradita por seus colegas-algozes. Para além, o jovem ainda confessou ter lido a *Diana* (1559), romance pastoril de Jorge Montemor, sabendo-o proibido. Com consciência culpada, observa como “à medida que o ía lendo, lhe ia rasgando as folhas” (TAVARES, 2004, p. 186).

Eis seus pecados confessos. Diante da contradição de frequência – blasfemou reiteradamente segundo as testemunhas –, da leitura sabida de uma obra defesa e da suspeita de camuflar a origem racial, Mendonça, sumariamente, mandou prender Fragoso no dia 8 de janeiro de 1592.

Após a prisão, como aludido, encontrou-se, entre suas posses, livros – não nominalmente citados –, e um conjunto de folhas avulsas, entre as quais poemas, trechos de tradução da mesma *Diana* e onze capítulos de uma versão do *Livro de Tobias*. Preso e confuso sobre os motivos para tal, Fragoso confessou mais. Doze anos antes a embarcação que o trazia de Portugal para a América foi tomada por luteranos franceses e, sob constrição e temor, comungou de seus ritos heréticos (TAVARES, 2003, p. 644); além da blasfêmia notória no Colégio, confessou ainda ter xingado uma cruz que encomendara a

um ourives, por ter saído mais cara do que o esperado; outra blasfêmia, então confessa, fora proferida quando saíra para um “encontro desonesto” e que “havia de fazer tal” enquanto Deus “lha nao avia de tolher” (TAVARES, 2003, p. 644). Confrontado pelos achados de seu espólio, justificou que a tradução do Livro de Tobias se prestava a transformar a prosa em verso a ser celebrado na festa de Nossa Senhora da Ajuda, conforme encomenda de um Manuel de Paredes. O réu continuou negando a origem racial e o fato de ter repetido a blasfêmia contra a autoridade de Cristo para os colegas.

Nos interrogatórios que se seguiram, o tema da origem racial ressoou para negativas consecutivas. Insatisfeito com as respostas, Mendonça condenou o letrado ao degredo para fora da Baía e a penitências públicas. A última notícia registrada pelos documentos inquisitoriais diz respeito à abjuração a que foi submetido em 26 de janeiro de 1592.

Seu caso é ao mesmo tempo comum – muitos suspeitos de práticas judaizantes passaram por processos igualmente arbitrários – e excepcional, na medida em que os autos nos legaram manuscritos autorais e indícios do funcionamento do mundo das letras na Bahia colonial. Com isso, espero conseguir cotejar sua parca produção ao inquérito, o que talvez nos ofereça um retrato do que pôde significar ler e compor para um letrado no Brasil do final do quinhentos.

A defesa de Fragoso

Trabalhar com documentos como esses demanda ceticismo para perceber os filtros retóricos, teológicos, políticos, que separam o que o confitente ou denunciante pôde ter dito e aquilo que foi registrado, às pressas, pelo escrivão diligente. Nesse sentido, o testemunho escrito de uma confissão oral é o que nos une e nos separa da dimensão histórica do que ocorreu com este homem de letras na Salvador de 1592. O processo é coisa *ficta*, e, como tal, deve ser analisado. O que se pode, talvez, é tentar restituir alguns indícios de como pensava,

lia e compunha um letrado nesse tempo histórico, elementos singularizáveis a partir de sua defesa.

Observemos como é registrada a reação de Fragoso à descoberta de portar livros proibidos. Conforme o *Index*, seriam duas culpas, a de portar livros de teor erótico e a Bíblia “em linguagem” (Nemésio, 2000, p. 8-9). Mas haverá tempo de pensar os livros. Escutemos antes sua resposta por portá-los: “perguntado se sabe que corre em excomunhão quem tem a bíblia em lingoagem responde que si, mas que entende quem há tem toda e não parte como esta que lhe foi achada” (ANTT, op.cit, f. 18). O recurso da resposta parece remeter às famosas classes de casuística, inescapáveis nos Colégios jesuíticos, entre os quais, o que estudou Fragoso. Como é sabido, o Colégio foi fundado por Nóbrega em 1549. Em 1572, passou a oferecer o curso de Artes, incluindo o grau de Mestre em Artes. O ensino, apesar de inicialmente voltado à proliferação de clérigos, no impulso disciplinar da colonização, aceitou leigos para povoar suas classes e arregimentar o corpo social pelos valores pedagógicos transmitidos. O Colégio, em especial sua formação em nível superior, tornou-se uma alternativa a quem não podia arcar com os custos do estudo em Coimbra. Há discretas pesquisas sobre os currículos dos colégios da Companhia de Jesus, sobretudo na América. Mas nos informa Serafim Leite que nele se lecionava “a Lógica, a Física, a Metafísica, a Ética e a Matemática” (LEITE, 1938, t. I, p. 75).

A classe de “ética”, estimamos, ao encargo de um mestre jesuíta, possivelmente se conectava às diretrizes confessionais informadas pela casuística probabilista que marca a formação de pregadores e confessores da Ordem, durante a segunda metade do século XVI (SILVA, 2020; MARYKS, 2008). Como salienta Robert Maryks⁷⁸, a feição

78 Robert Maryks observa, a partir de um recenseamento extensivo, as mudanças nos diretórios guias da conduta da Companhia de Jesus entre sua primeira geração, de feição mais ascética, e a segunda, aberta à missão pedagógica e catequética. Maryks (2008, p.5-6) salientou como o humanismo greco-latino foi

da Companhia, a partir da prerrogativa da educação da mocidade, adaptou-se a um humanismo prático. Releituras das artes retóricas latinas, sobretudo, dos tratados de Cícero e de autores gregos como Plutarco, levaram ao desenvolvimento de um sistema adaptável para lidar com a confissão no mundo expandido de sua atuação. O probabilismo da teologia moral, que implicava que diante de duas alternativas éticas seria reta qualquer uma considerada “provável” (SILVA, 2020; FRANKLIN, 2015), equiparia a Companhia para lidar com os povos não europeus com os quais travaram contato. Dessa forma “os jesuítas instigaram esse ‘hábito’ particular do arazoamento probabilístico nas elites educadas não apenas na Europa católica, mas também nas colônias por meio do sistema extensivo de suas escolas” (MARYKS, 2008, p. 4).

O mesmo tipo de raciocínio que alia erudição à lógica para a persuasão é legível nos usos do poema introduzido pela didascália “Sendome dito que as Baldaias se queriam ir outra ves pera Portugal lhe fis estas [rimas] mostrandolhe nelas debuxados os grãdes, e peli-grosos socessos do mar, e seus desvios e dificuldades: ajuntando-lhe alguãs boas sentenças de philosophos”. O longo poema satírico, feito em redondilhas maiores e menores, traz motivos arazoados para convencer as personagens amadas a não lograrem o retorno a Portugal, em função dos perigos do mar, objetivando consumir o amor, cá na América. Com a voz poética do sentencioso compilador de úteis ditos filosóficos, o poema une o cabedal de referências, próximo dos compêndios humanistas de erudição⁷⁹, ao arazoamento silogístico,

ganhando destaque progressivamente, em especial após a redação da *Ratio Studiorum* em suas consecutivas versões. O trabalho de Silva (2020) mostrou o impacto da senda da casuística probabilista no Manual de confessores de Azpilcueta Navarro, de 1553, reescrito ao longo de muitos anos, e incorporado pela prática catequética na América, ainda durante o século XVI.

79 Refiro-me aos populares diálogos de erudição, gênero pouco conhecido hoje, mas imensamente reproduzido entre os séculos XVI e XVII. Nesses diálogos, as personagens perfilavam os ditos úteis e notórios do costume, sobretudo,

dissimulando a cena de uma lição moral com a finalidade rebaixada do encontro erótico:

O muy grade enfadamento
Que tem amar, e tormento
Vos direy
Alguns, que eu ajuntey
Com muito boas sentenças
De philosophos, e atentas
Eu vos peço
Aella se tal mereço
[...]
Dezia Aristam
Philosopho eloquente:
Duas vezes atromente
Que morria
Aquelle que o mar cahia
E nelle pera morrer
Estava he a saber
Que primeiro
O coração verdadeiro
Na cobiça se anegava
E que depois se afogava
O corpo nagua
(*ANTT, Processo 10423, f. 30-2*).

Na passagem, recorre-se a um nome, Aríston, que Diógenes Laércio situa na escola da Stoa (LAÉRCIO, 161-162, 2008, p. 217-8), para, baseando-se em sua autoridade, produzir um enunciado que

greco-latino ao modo de obras miscelâneas, redescobertas na época, como *Noites Áticas* de Aulo Gélio, ou as *Saturnálias* de Macróbio. Para um recenseamento do gênero e suas práticas de leitura, ver: FERRERAS, 2003.

equaliza o desejo pelo mar à cobiça desmesurada, contra a qual a moderação estoica deve se insurgir. O jogo culto de mobilizar referências se completa pelas finalidades baixas da exortação: a perpetuação da consumação de encontros “desonestos” com duas personagens irmãs de alcunha “baldaias”. Alia-se, em contrafação, o treinamento em casuística a um uso absolutamente prosaico, produzindo o efeito da mistura entre o tom sentencioso e severo e os objetivos farsescos.

Diante do inquisidor, a resposta de Fragoso, discutida anteriormente, é *tout court* probabilística. Se a letra do *Index* nos diz que está proibida a Bíblia em vulgar (NEMÉSIO, 2000, p. 9), então a alternativa *menos segura* – proíbe-se a obra toda, mas não as partes – pode ser provável e não pecaminosa. A lógica não colou com seu interlocutor. Diante da ineficácia, Fragoso se apoia em uma segunda aposta, isto é, nas condições de enunciação, no uso do livro: versificar o livro de Tobias para uma festividade. De um lado, a prática de produzir versos extraídos da história sacra era bastante arraigada no período. Por outro, o poeta referencia, ainda que indiretamente, uma das diretrizes mais caras à compreensão da codificação da imagem pós-Trento. Vejamos o que diz: “lhe pareço que lhe era licito, por vez que em algumas obras publicas se representao passos da escriptura em portuuguês” (ANTT, op. cit., f. 18). Fragoso observa como era costume emular as escrituras em linguagem, dessa forma seus versos produzidos para uma festividade pública estariam em conformidade às imagens bem proporcionadas que circulavam no tempo.

O Concílio de Trento possui em sua bula a seção do *Decreto Sobre as imagens*, aconselhando que se evitassem aquelas que “pudessem ser causa de erro para as pessoas simples”, bem como a “superstição” e a “luxúria” (HANSEN, 2019, p. 15). Como salienta Hansen, movida pela bula tridentina, uma série de preceptivas passou a discutir os modos bons e pios de representação das imagens, de modo a compor o espaço cênico da igreja como um “teatro sacro” (idem, p. 16). Essa preceituação do espaço pictórico, escultural e arquitetônico foi acompanhada pelas poéticas verbais, de modo a produzir-se

o efeito desejado de um decoro relido pela teologia. É tempo da pintura *icástica*⁸⁰, que deve representar as coisas como aparecem na história sacra, na figura de um *pintor historiador*, mas não apenas, também um poeta historiador (HANSEN, 2011, p. 26):

continuou-se a emular a *auctoritates* das obras retórico-poéticas antigas, mas reinterpretadas pela teologia. A retórica, como ocorre no sermão jesuítico, passou a servir à mesma teologia como um instrumento de adequações ortodoxas [...] a Companhia de Jesus concebeu a oratória como *theatrum sacrum* e traçou-lhe uma diretiva genérica, prescrevendo que a principal finalidade do sermão era o ensino das matérias sagradas e a persuasão do público sobre a verdade delas. (HANSEN, 2011, p. 27).

O que sabemos sobre os usos do discurso verbal no Quinhentos colonial indicam que as mesmas finalidades retórico-teológicas eram coextensíveis aos usos da poesia, sobretudo aquela entoada em festividades em sua missão evangelizadora. O que interessa pensar aqui é como, em sua defesa, Fragoso ressalta que a posse da Bíblia em português lhe era lícita por ser um daqueles que contribuíam para a missão evangelizadora do corpo místico. Ele, enquanto Mestre em Artes no Colégio da Companhia de Jesus, estaria habilitado a ser, também, um dos poetas historiadores a perpetuar os lugares comuns da verdade sacra. Mas, ao singularizá-lo racialmente como cristão novo, Mendonça o expurga dessa comunidade de arautos do evangelho e marca-o como potencial herege. Ao observar a circulação de textos da escritura em vernáculo, Fragoso salienta que seu poema vindouro

80 Icástico e fantástico são termos reaproveitados por Hansen, a partir desse arquivo de preceptivas, que aludem à oposição presente n' *O sofista* de Platão. Nesse diálogo, retoma-se a questão da adequação das imagens, opondo-se aquelas que deformam um modelo para se oferecerem ao olhar – *fantásticas* – e as que não o fazem, mantendo as dimensões originais (HANSEN, 2019, p. 12-18).

seria *apenas* mais um discurso *ortodoxo*. Contudo, a suspeita de sua origem torna uma composição feita à feição da ortodoxia pós-tridentina em possível artefato de uma conspiração herética subterrânea.

Leitura e poesia nos tempos da visitação da Inquisição

Como sustenta Sheila Hue, a popularidade de *Diana* entre os leitores da América⁸¹ pode ter a ver com um modo de sociabilidade, um tipo de comunidade de leitura, associado a saraus seculares. A própria estrutura dos livros de *Diana* parece conclamar a performance oral, intercalando passagens em prosa e canções entoadas por seus personagens pastores. Apoiando-se em outras confissões coevas de leitores do romance pastoril, Hue aposta em práticas de leitura reiteradas – afinal, havia poucos livros – e de fruição coletiva:

Tais depoimentos demonstram a popularidade da obra de Montemor na colônia e testemunha uma fruição reiterada, constante, do livro. Sendo a *Diana* um volume extenso e de conteúdo complexo, e não uma obra de fácil leitura, dificilmente era utilizado como hoje nós lemos um livro, individualmente e em silêncio, começando do início e seguindo página a página até ao final [...] A leitura colonial de *Diana*, novela pastoril que de certa forma também se configura como uma coletânea de poemas cantados pelas personagens com acompanhamento musical e entonação vocal minuciosamente descritos, parece indicar formas de uso e de fruição relacionadas a práticas culturais sociais e coletivas,

81 No livro da visitação de Heitor Furtado de Mendonça, reconhecem-se como leitores de Diana, Paula de Sequeira, Domingos Gomes Pimentel, Mathias de Aguiar, Bento Texeira e Nuno Fernandes (RIBEIRO, 2012, p. 10).

numa época em que a oralidade e a *performance* eram dominantes. (HUE, 2022, p. 129).

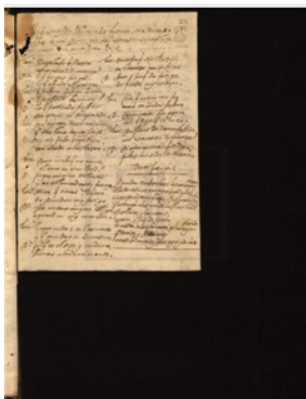
Hue se apoia, sobretudo, no processo movido contra Paula de Sequeira, esposa do tesoureiro da Fazenda Real, que é denunciada por contratar um músico para performar as canções contidas no livro (BRAGA, 2017, p. 10). Como nota a autora, não era incomum, à época, a presença de livros pequenos, em formato *in octavo*, acompanhados de pautas musicais para fruição desta sorte (HUE, op. cit., p. 130).

Ecos dessas práticas são legíveis no processo que analisamos. Ao ser questionado se os poemas encontrados em suas pertenças eram de sua lavra, Fragoso reafirma tê-los “composto” e “escrito” (ANTT, op. cit., f. 18). A reiteração dos dois termos indica a persistência de uma cultura oral em que a manuscritura era rara e secundária, como Hansen verificou também em seu estudo fundador sobre a poesia atribuída a Gregório de Matos (2004).

A própria diferença de qualidade do papel e da caligrafia, entre o rascunho das traduções do Livro de Tobias e os sonetos de Fragoso podem dar pistas sobre os possíveis destinos de um manuscrito. Se de um lado, a tradução seria posteriormente versificada e depois cantada em ritos coletivos, o papel e a letra surgem como acessórios para uma finalidade exterior. Por outro lado, os sonetos, copiados em letra legível, bem diagramados na mancha gráfica da página, podem, talvez, ter se direcionado à *publicação*, se não pela remessa à tipografia em Portugal, ao menos, na forma da circulação por meio de folhas volantes⁸². Vejamos o contraste:

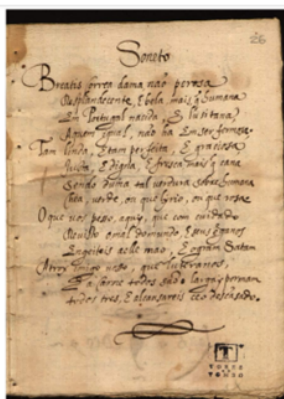
82 Essa cultura escribal de folhas volantes no período colonial foi extensivamente estudada por Marcello Moreira. Ver, por exemplo, Moreira, 2005.

Figura 1 – Rascunho



Fonte: ANTT, proc. 10423, f. 24.

Figura 2 – Soneto



Fonte: ANTT, proc.10423, f. 26.

Essa diferença de teor do uso da escrita, entre o exercício e o publicável, pode ser legível também no soneto dedicado a Rui Teixeira⁸³, acompanhado da didascália “soneto ao muy nobre, e generoso sñor Ruy Texeira, dirigindo-se esta obra” (Processo 10423, f. 27). Apesar de não se poder descartar a hipótese da confecção de um cancioneiro com destino a impressão, o ajuntado de folhas, bem adornadas com arabescos, pode evidenciar rastros da cultura escribal e da transmissão de poemas na forma de manuscritos. Dois usos: um oralizado, por meio de festas catequéticas, informado pelo decoro público dos muitos a quem deveria se direcionar o artifício de um “poeta historiador”; outro manuscrito, para poucos e destacados,

83 Em bela análise sobre as relações entre os egressos do Colégio de Salvador e as pessoas destacadas da capitania, o historiador Juarlyson de Souza singulariza a prática de poemas laudatórios compostos por licenciados com fins de angariar benefícios e mercês (Souza, 2015, p. 375). Rui Texeira, como o historiador levanta a hipótese, pode ter sido um mercador de relevo.

atendendo ao decoro culto das premissas poético-retóricas do soneto de extração camoniana⁸⁴.

Como sabemos, os livros defesos se esgueiravam por sob o olhar de visitantes de naus, entrando clandestinamente na América. É notória a acusação contra o italiano Rafael Olivi, na Pernambuco do Quinhentos, pego com 27 volumes (MOTT, 1989, p. 74-5). Essa proibição foi particularmente dramática no mundo ibérico e, em especial, em Portugal. Como bem mostrou Maria Inês Nemésio, antes mesmo da centralização do *Index* como grande catálogo de obras defesas e da instauração oficial da Inquisição, Portugal já exercia censura por meio da inspeção e concessão de privilégios de publicação. Esse olhar se voltava inclusive à literatura de cordel, isto é, às obras de fatura pretensamente popular e circulação mais capilarizada (NEMÉSIO, 2000, p. 3). Em 1581, sob o édito que provavelmente regulou as diretrizes seguidas por Mendonça, o *Rol dos livros proibidos*, publicizado em vernáculo, traduzia as dez regras do *Index*, com títulos nomeados e destacada atenção aos “sermões, ao teatro e à ficção” (NEMÉSIO, p. 8). O zelo sobre o possível dano causado pela ficção não parece ter ficado restrito, aos olhos da Inquisição portuguesa, às obras que circulariam no grande foro público, mas também afetou aquelas lidas por pouquíssimos. Isso indica certa desconfiança dos próprios *doutos* formados nas instituições de ensino eclesiásticas, mantendo-se a suspeita acerca dos usos que leitores cultos fariam das mesmas obras. Essa desconfiança acerca das práticas de leitura dos *doutos* é visível no modo como o inquisidor *leu* um dos poemas de Fragoso:

84 Não há muitas evidências da circulação da tradição do soneto na Colônia. A existência dos poemas de Fragoso, émulo possível de Camões, Garcilaso de la Vega e outros autores dessa lavra, indiciam algum acesso a essas obras. Hue salienta, no testemunho de Paula de Siqueira, a referência à leitura do *Cancioneiro* de Montemor, aventando a hipótese de ser a edição impressa em Alcalá, em 1572 (HUE, 2022, p. 132).

perguntado de que fama [...] he a dicta Breatis Correa respondeo que sabe ser ella molher mundana pecadora. Perguntado, que se isso assim he com que função a chama justa; perfeita, e digna, no segundo quarteto do dicto soneto. (ANTT, Processo 10423, f. 19).

Se a Breatis Correa, a quem o soneto se dedica, é “mulher mundana e pecadora”, seria lícito figurá-la de forma *fantástica* como justa, perfeita e digna, tendo em vista que são esses atributos divinos? O horizonte é o da blasfêmia. Na pergunta do inquisidor podem-se ler duas coisas.

Primeiro, a compreensão pós-tridentina que recusa a “desproporção”, isto é, a inadequação entre a matéria figurada e o modo de figurar, no que tange às representações poéticas. É essa suspeita que lança a perigo toda a produção erótica que, pela deformação proporcionada de extração neoplatônica, eleva o amor mundano ao paradigma divinal.

Segundo, a dúvida em relação ao *interior* do acusado. Fragoso creria na reta doutrina e seu uso da linguagem seria apenas *fantástico* e extravagante? Ou ao contrário, suas *ideias*, elas próprias, seriam extravagantes crendo que a mulher “pecadora” fosse, de fato, justa e perfeita? A pergunta visa divisar se Fragoso é apenas mau poeta, pois não segue o paradigma das boas proporções na construção de imagens, ou se também herege, elevando à dignidade moral, uma mulher “baldaia”. Essa dúvida é usual no proceder de diálogos entre confidentes e inquisidor⁸⁵.

85 O historiador Alécio Fernandes, recentemente, publicou interessantes achados de pesquisa acerca de Mendonça. Diferentemente do que se acreditava, Mendonça não teria experiência formal junto ao Santo Ofício, antes de sua nomeação como deputado na visitação ao estado do Brasil. Ainda assim, como ressalta o autor, com base no regimento que trouxe, suas práticas parecem análogas aos tipos de proceder legíveis nos processos contemporâneos da Inquisição metropolitana (FERNANDES, 2019, p. 10).

Podemos remetê-la a um exemplo trazido por Hansen, a respeito do interrogatório da Inquisição ao pintor Veronese, em 1573, acerca de seu quadro *As bodas de Caná*, quando se questionou a presença de um papagaio, um homem sangrando pelo nariz e dois soldados alemães com alabardas, na cena de extração sacra. Diante desses “excessos” desproporcionados, o inquisidor pergunta: “quem acreditais se encontrava de verdade naquela cena?” (HANSEN, 2019, p. 15). Como percebe-se, o que se visa medir aí é se a deformação fantástica do fazer poético coincidiria com má leitura, blasfêmia ou heresia em relação ao texto das escrituras.

Esse movimento não ficava restrito ao questionamento a artistas. Maria Fernandes, “cigana”, em 20 de agosto de 1591, confessou, ao mesmo Heitor Furtado de Mendonça, que “indos pelos matos [...] por se ver em trabalhos de passar umas ribeiras e se molhar, disse que se arrenegava de Deus [...] disse também com agastamento, porque chovia muito, que Deus mijava sobre ela e que a queria afogar” (Vainfas, 1997, p. 129). Diante da irreverência, o visitador perguntou “se, quando disse as ditas palavras, teve intenção consideradamente de arrenegar de Deus, não crendo nele e apartando-se da sua crença, ou entendendo que Deus verdadeiramente mijava como os outros homens” (*idem, ibidem*).

No diálogo transcrito, percebe-se como está em jogo, novamente, o *interior* da confitente, ou seja, se ela tencionou dizer as palavras em verdade. E mais, sua crença. O inquisidor leva a sério o dito espirituoso de alguém “agastado” pelo temporal. Essa cena cotidiana que, no registro da ficção do tempo, só habitaria o gênero cômico, é revestida, na dúvida do inquisidor, pelas tintas do trágico. Seria Maria Fernandes uma *herege* que nega a natureza divinal de Deus e o entende como corpóreo, capaz de “mijar”?

Em ambos os casos, o que se dá a ver, pela lente do inquisidor, é uma comunidade de leitura fraturada. Apenas pelo olhar persecutório acerca da existência de inimigos secretos da ortodoxia, a blasfêmia corriqueira é entendível como grave heresia. Uma irreverência passa

a ser interpretada como um ataque ao dogma da Trindade; uma hipótese, como indício de um materialismo ateu. Ao policiar a existência de leituras *dissidentes* de comunidades, pequenas ou grandes, o visitante precisa modular seu olhar, tal qual o leitor quixotesco, e ler onde há ficção, verdade. Ironicamente, quem produz a leitura dissidente é o próprio inquisidor, ao levar a sério os enunciados, retirando-os do domínio de seus respectivos gêneros e situações de enunciação – o falar do cotidiano, o soneto erótico na página manuscrita –, como se fossem enunciados da *verdade* desses sujeitos. Para censurar é preciso tornar o próprio olhar como o de um herege.

Há duas particularidades nessa cena enunciativa a serem comentadas. Em primeiro lugar, o curto-circuito da lógica confessional e do processo inquisitorial. A confissão, enquanto instituto daquilo que Foucault chamou de “poder pastoral” (2018), implica o desbastar dos cantos recônditos da alma do confitente, logo deve ser espontânea e controlada. Espontânea, pois é parte de um processo de regeneração e conversão (DELUMEAU, 1991). Controlada, pois implica que o próprio confitente reconheça (ou, diria Foucault, *produza*) *quais* enunciados dizem respeito à sua verdade. Agora, ao se desdobrar a confissão em um processo jurídico, no qual se recolhem provas, perde-se a espontaneidade e o estatuto dos discursos (e logo, o autorreconhecimento do sujeito de seus pecados). Qualquer enunciado passa a ser reconhecido pelo inquisidor como preleção de *verdade*. Estamos diante do aparecimento de uma função-autor penitencial⁸⁶ que coliga diversos discursos como provas, verdadeiras, dos pensamentos secretos de um sujeito. É precisamente assim que Mendonça produziu a *autoria* dos ditos e escritos de Frágoso. Coligou sua confissão (ter comungado com luteranos e dito blasfêmia), a testemunhos (ser tido por cristão novo e blasfemador) e documentos (ter escritos poemas

86 É precisamente no proceder inquisitorial, do *Index*, que Foucault (2015, p. 274-8) cita, sabidamente, o aparecimento da indexação de um discurso a um autor nomeável.

com imagens fantásticas) para produzir um autor dissidente, um leitor secreto que, por sob as aparências, lê e faz ler heresias.

Em segundo lugar, Mendonça parece desconfiar da arregimentação da alma produzida pelo Colégio de Salvador. Ao questionar se Fragoso *crê* que a mulher de “má fama” seja como diz o poema, Mendonça busca saber se o autor do poema *sabe* como opera, retoricamente, uma imagem poética. Imaginemos que um inquisidor, com bom estudo, conhecesse os paradigmas poético-retóricos da produção de discursos, logo, mais uma vez, seu olhar dissimula o de um *leitor néscio* incapaz de separar imagem e coisa, um leitor que leria como verdade os descabros da ficção poética. A necessidade de reafirmar a *ut theologia poetica* não está em uma ingenuidade, mas na suspeita a respeito de um público vulgar que se avoluma, e do aparecimento dessa elusiva figura quixotesca, o *leitor* que, a qualquer momento, é capaz de ler em um enunciado ortodoxo *outra coisa*. Daí, se o poeta que produz imagens circulantes nessa pequena comunidade é suspeito de heresia, é melhor, aos olhos do inquisidor, degredá-lo, expulsá-lo do *corpo místico*. Ao que nos parece, o dado decisivo, no caso, foi ter sido cristão-novo e não poeta; a poesia é só realização da potência latente das práticas judaizantes e heréticas. As blasfêmias e a má fama condicionam, assim, a leitura da poesia de Fragoso realizada pelo inquisidor.

Mas se Mendonça inventou um autor passível de punição, um poeta herege na Bahia colonial, como hoje poderíamos ler essa poesia? Dobrando a aposta? Seria Fragoso um livre pensador, um poeta “libertino”? Ao que nos parece essa leitura *fantástica* só é possível pela diferença do olhar inquisitorial. Para confrontar essa interpretação jurídica, talvez fosse o caso de olhar para um de seus poemas.

Um soneto de Fragoso

Si el amor de Tisbe, Venus en alguna
o de Biblis, Pasiphaea de vos ouiesse

por cierto, señoras mías, que movesse
Vuestros duros coraçones, o lo de una

Aquella hermosa Helena, a quien fortuna
quis dar gran perfeicon co' q tuuiesse
Saber, y de hermosura matiz fuesse
Aque no excede tal, humana alguna

No fue a ca neste mundo mas, que exe(-)plo
treslado, de buxo, retrato, de aquella
Vuestra, gracia, perfeicon y hermosura

Siendo pues vos tal, aquién yo contemplo
Con coraçón, sentido y el alma co querela
Se quexa me dad favor cuna fe pura...
(ANTT, Processo 14423, f. 28).

Trata-se de um retrato da beleza das senhoras que se faz no modo retórico do elogio das virtudes e vitupério dos vícios. Para elogiar com proporção as amadas, os versos desfilam personagens mitológicas, amplificando suas qualidades, de forma engenhosa. Não se compara, como seria usual na tradição do gênero, a beleza das senhoras a de suas contrapartes míticas. Ao contrário, se as senhoras ouvissem falar dos amores impossíveis dessas personagens, talvez seus corações fossem movidos. É uma tópica genérica a figuração da mulher que desdenha dos amores do poeta e esse, por meio do poema, visa convencê-la a lhe conceder favores. Tisbe, Venus, Biblis e Pasiphae são personagens marcadas por amores trágicos, adúlteros ou não naturais, logo impossíveis, não realizados. Tisbe amou Píramo, mas por causa de uma rixa entre seus pais, o casamento foi proibido; ao tentarem uma fuga, uma série de equívocos os conduziu ao suicídio (OVÍDIO, IV – 55-164, 2017, p. 219-25). Biblis amou Caunus, seu irmão gêmeo, e foi por ele rejeitada, vagando atrás de seu amado até

a morte (OVÍDIO, IX – 420-663, p. 501-517). Pasiphae amou o touro de Creta, condenada por seu desejo (OVÍDIO, 1967, Livro I.). Vênus amou Marte em adultério e foram punidos por Hefesto (OVÍDIO, IV – 168-189, 2017, p. 225-7). Além da possível remissão dos mitos à leitura das *Metamorfoses*⁸⁷, observamos a agudeza do poeta que ras- treia nos amores irrealizados do costume, uma forma de convocar as amadas à consumação do ato erótico.

Depois da exaltação ao ato, as senhoras são perfiladas ao lado da perfeição de Helena, apenas para, por meio de outra hipérbole, obser- var como nenhuma outra na terra as excede em graça, perfeição e beleza. O arremate dos tercetos pela contemplação da beleza das ama- das culmina no simultâneo pedido de favor e no preenchimento de si por uma fé pura, insuflada pelo retrato fictício das senhoras. Aqui a confecção epidítica do retrato evidencia a construção de um leitor culto que sentirá prazer pelo indiciamento das cenas mitológicas, e lerá aí o mecanismo de codificação alegórica neoplatônico, em que o amor profano canaliza os afetos da beleza material à imaterial, do sensível ao suprassensível. Esse movimento, abundante na produ- ção poética do Quinhentos, realiza as preceptivas de filósofos e tra- tadistas do tempo, como Leão Hebreu que em seus notáveis *Diálogos do amor* (1584), figura o desejoso *Philon* e a ingênua *Sophia*, em uma conversa sentenciosa, na qual o primeiro expõe bons os usos da poe- sia ao “aprovar os feitos virtuosos e censurar os vícios. Além ainda, debaixo dessas mesmas palavras, [fazem] significar ainda certa inteli- gência verdadeira das coisas naturais, celestes, astrológicas e teológicas [...] como o miolo de uma fruta [...] estes sentidos mais substanciais se chamam Alegóricos” (HEBREU, 1584, p.64). A necessidade da alego- ria, completa ainda a personagem, advém da assimetria (hierárquica)

87 Livro defeso, apareceu na confissão de contemporâneo de Frago, Nuno Fernandes (RIBEIRO, 2012, p. 14). Os mesmos eventos aparecem no discurso de Semprônio no Ato I d'A *Celestina*, outro livro que sabidamente circulou na época (*idem, ibidem*).

entre os juízos, ao entender-se que “declarar a verdadeira e profunda ciência [sem translação imagética] é corromper a sua perfeição naqueles que não estão aptos para ela” (HEBREU, 1584, p.64).

Esse horizonte da teorização da imagem no Antigo Regime dá a ver a distribuição sensível do corpo social, em uma escala de néscio a douto, e a possibilidade do aproveitamento moral da poesia nos diferentes níveis (HEBREU, 1584, p. 60-66). Dessa forma, ao codificar no amor profano o amor divino, Frágoso seguia os engenhos de seu tempo, reaproveitando o costume da prática retratística que aqui, mescla a etopeia (imitação dos caracteres morais) e a prosopografia (dos caracteres físicos) (CHAUVIN, 2019, p. 18-9), remodelados metonimicamente pela opinião platônica em que uma indicia a outra (HANSEN, 2013, p. 44-48)⁸⁸. O estado queixoso, da paixão afetada pelo poeta, seguindo o costume, evidencia o exílio do amador apartado da coisa amada, ou do humano sujeito à realidade temporal de sua pátria eterna, a presença divina.

88 Em fundamental artigo sobre o gênero do “emblema” nos séculos XVI e XVII, o autor situa o esteio aberto pela redescoberta da *Hieroglyphica*, em 1419, livro datado dos séculos IV ou V, em que um termo abstrato que é significado alegoricamente por meio de um comentário. Lido então como “compêndio de *topoi*, loci ou lugares-comuns da invenção poética”, a obra foi reaproveitada pela Academia de Careggi, enquanto modo de filiar analogicamente objetos, de modo que “seu método de interpretação alegórica unifica os mistérios pagãos e a revelação cristã numa genealogia ideal que fazem remontar a um mesmo significado místico, o destino da alma humana que retorna ao mundo das essências. Segundo a interpretação, esse significado aparece figurado nas formas sensíveis, naturais e artificiais, do mundo; os intérpretes reduzem a multiplicidade delas à unidade ideal, que expressam numa formulação alegórica [...] Pressupõe-se plotiniana-mente, em cada caso, que as ‘coisas elevadas’ estão para além de qualquer conceituação intelectual; assim, a interpretação aponta para o inefável sublime do Um epékeina tes ousias, ‘para além da presença’” (HANSEN, 2013, p. 48). É esse modo alegórico de entender a construção da imagem que torna legível, e lícito, o cancionero erótico informado por Plotino.

Por suas tópicas, como não poderia deixar de ser, o soneto mostra-se plenamente afinado às convenções da fatura genérica da lírica amorosa. Aproxima-se dos retratos de Camões, de Garcilaso de la Vega, e dos modos fantásticos do Quinhentos em figurar a verdade mística do Um (HANSEN, 2013, p. 48). Não há nem mesmo uma mistura entre estilos, baixo e alto, que poderia se esperar de um cancionista, na atribuição do inquisidor, dedicado a mulheres de má fama. As senhoras produzidas poeticamente pelo soneto não são redutíveis a qualquer mulher histórica, “baldaia” ou não.

Em boa síntese sobre as “leituras coloniais”, Hansen observa como a oposição alfabeto/analfabeto não seria plenamente funcional para pensar um mundo em que “as imagens verbais e plásticas funcionavam como uma memória anônima e sempre reciclável de usos autorizados dos signos, em que *forma retórica, posição hierárquica e valor simbólico* se relacionavam intimamente” (HANSEN, 1999, p. 170). Como vimos, a poética do soneto relaciona-se à posição hierárquica (codificar alegorias ao leitor douto, deleitar pela sonoridade ao leitor néscio sem corromper as verdades invioláveis que figura), repondo esse universo de valores simbólicos, teológicos e filosóficos. É um mundo regido pela “discrição”, atributo de um tipo superior (o letrado), compreensível como “um modelo coletivo partilhado por todo o corpo político do Estado” (*idem*, p. 178). Como insiste Hansen, esse é um universo de *leituras* (que prescindem da decodificação do texto escrito) compartilhadas, e legisladas por uma unidade teológica, retórica e política. A poesia de Fragoso, ao que nos soa, acopla-se perfeitamente a essa cena de enunciação. Ou teria se acoplado se não tivesse sido lida *de outra forma* pelo inquisidor que não a leu como partícipe dessa comunidade coletiva de recepção, mas a singularizou como indício da fala suspeita de um herege. Que leu negação dos dogmas, onde haveria sua reafirmação, segundo a voga da alegoria douta do tempo. Que leu a atribuição de perfeição teológica, onde o poeta afirmou existir apenas “iperbole” (ANTT, op. cit, f. 19).

Ironicamente, nesse gesto de leitura dissidente, que privou Salvador de um poeta, Mendonça garantiu a sobrevivência dessa poesia, e a leitura presente, diferentemente de tantas outras que permanecem no ocaso dos tempos.

Referências

- ABREU, C. de (org.). **Confissões da Bahia**. 1. ed. São Paulo: P. Prado, 1922.
- ANTT (Arquivo Nacional da Torre do Tombo). Inquisição de Lisboa, Processo 10423. **Inquisição de Lisboa, Processo 10423**. [S. l: s. n.], [20--]. Disponível em: <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=2310585>. Acesso em: 26 jan. 2025.
- BRAGA, I. D. Leitura e sociabilidade no feminino: Paula de Sequeira no Brasil quinhentista. **História**, São Paulo, v. 36, p. 1-16, 2017.
- CHAUVIN, J. P. Camões, retratista. **Letras**, n. 1, Santa Maria, p. 13-31, 2019.
- DELUMEAU, J. **A confissão e o perdão: a confissão católica – séculos XIII a XVIII**. Trad. P. Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- FEITLER, B. **Nas malhas da consciência: Igreja e Inquisição no Brasil**. São Paulo: Editora Unifesp, 2019.
- FERNANDES, A. N. Investigar o juiz: novas descobertas sobre a biografia de Heitor Furtado de Mendonça. **Anais do XXVII Simpósio Nacional de História**, 2019.
- FONTOURA, A. (org.). **Denúncias da Bahia: denúncias feitas ao Santo Ofício em Salvador em 1618**. Curitiba: Antonio Fontoura, 2020.
- FOUCAULT, M. **Ditos e escritos III: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- FOUCAULT, M. **Ditos e escritos IV: estratégia, poder-saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

- FOUCAULT, M. **Do governo dos vivos**: curso no Collège de France, 1979-1980. Trad. E. Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- FRANKLIN, J. **The science of conjecture**: evidence and probability before Pascal. 2. ed. Baltimore: John Hopkins University Press, 2015.
- HANSEN, J. A. **A sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- HANSEN, J. A. Alguns preceitos da invenção e elocução metafóricas de emblemas e empresas. **Revista Chilena de Literatura**, n. 85, p. 43-73, 2013.
- HANSEN, J. A. Condicionamentos institucionais e preceitos epidícticos das artes sacras coloniais. **Revista USP**, n. 121, p. 11-30, 2019.
- HANSEN, J. A. Leituras coloniais. In: ABREU, M. (org.). **Leitura, história e história da leitura**. São Paulo: Fapesp, 1999.
- HANSEN, J. A. Vieira e os estilos cultos: “Ut Theologia Rhetorica”. **Letras**, v. 21, n. 43, p. 25-62, 2011.
- HEBREU, L. (Judah Abravanel). **Philographia universal de todo el mundo, de los diálogos de Leon Hebreu**. Trad. M. C. Montesa. Zaragoza: Lorenzo y Diego de Robles Hermanos, 1584.
- HUE, S. Bartolomeu Fragoso e Jorge de Montemor: poesia e censura. In: RIBEIRO, M. A. **Diálogos sobre literatura**. Lisboa: CLEPUL, 2022.
- LAPA, J. R. do A. **Livro da Visitação do Santo Ofício da Inquisição ao Estado do Grão-Pará (1763-1769)**. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 1978.
- LAÉRCIO, D. **Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres**. 2. ed. Trad. M. da G. Kury. Brasília: UNB, 2008.
- LEITE, S. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Tomo I. Lisboa: Livraria Portugalíia, 1938.
- LEITE, S. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Tomo II. Lisboa: Livraria Portugalíia, 1938.

- LIPINER, E. **O judaizantes nas capitanias de cima**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1969.
- MARYKS, R. A. **Saint Cicero and the Jesuits: the influence of the liberal arts on the adoption of moral probabilism**. Cornwall: Ashgate, 2008.
- MELLO, J. A. G. de. **Confissões de Pernambuco, 1593-1595: primeira visitação do Santo Ofício às partes do Brasil**. Recife: FUNARPE, 1984.
- MOTT, L. **A Inquisição em Sergipe**. Sergipe: Governo de Sergipe, Secretaria de Estado da Cultura e Meio Ambiente, Fundação Estadual de Cultura, 1989.
- MOTT, L. **A Inquisição no Maranhão**. São Luís: EDUFMA, 1989.
- NEMÉSIO, M. I. Índices de livros proibidos no século XVI em Portugal: à procura da 'literatura'. **Revista de História**, v. 1, n. 1, p. 1-20, 2000.
- OVÍDIO. **A arte de amar**. Trad. T. Spalding. São Paulo: Cultrix, 1967.
- OVÍDIO. **Metamorfoses**. Trad. D. L. Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.
- PALOMO, F. 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, Madrid, 1997.
- PALOMO, F. **Fazer dos campos escolas excelentes: os jesuítas de Évora e as missões do interior em Portugal (1551-1630)**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- RIBEIRO, E. B. A censura inquisitorial e o tráfico de livros e ideias no Brasil colonial. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, v. 9, n. 1, p. 1-20, 2012.
- RODRIGUES, A. C. **Igreja e Inquisição no Brasil: agentes, carreiras e mecanismos de promoção social**. São Paulo: Alameda, 2014.
- SALVADOR, J. G. **Cristãos-novos e judeus em Pernambuco (1542-1654)**. 1. ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Massangana, 1989.

- SALVADOR, J. G. **Os cristãos-novos**: povoamento e conquista do solo brasileiro (1530-1680). São Paulo: Livraria Pioneira, 1976.
- SILVA, B. R. O impacto do probabilismo e do casuísmo na prática da confissão do século XVI. **Revista de História (UFBA)**, v. 8, p. 1-16, 2020.
- SIQUEIRA, S. **A Inquisição no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- SOUZA, J. J. S. de. O Colégio Jesuíta da Bahia e a formação de círculos letrados nas duas últimas décadas do século XVI: os casos de Bento Teixeira e Bartolomeu Fragoso. **Revista Territórios e Fronteiras**, v. 8, n. 2, p. 365-384, 2015.
- TAVARES, P. V. B. Imagens da Baía de finais de Quinhentos (atribuições e saberes de um colegial). In: **BARROCO**: actas do II Congresso Internacional. Porto, 2003. p. 639-649.
- TAVARES, P. V. B. Poesia na Baía quinhentista: os desconhecidos versos de Bartolomeu Fragoso. **Península**: Revista de Estudos Ibéricos, n. 1, p. 183-190, 2004.
- VAINFAS, R. (org.). **Confissões da Bahia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

As “*Aventuras de Diófanes*”, as dobras e os duplos

Marcus De Martini

A prosa de ficção em língua portuguesa, entre os séculos XVI e XVIII, não conta com uma quantidade tão copiosa de exemplares, contrariamente ao que aconteceria a partir do século XIX, quando, como sabemos, o romance, esse gênero nascido com a modernidade, torna-se a forma literária mais popular. Ainda hoje, essa emergente ficção em prosa é, em grande parte, desconhecida, não apenas por leitores leigos, mas também por professores e críticos literários, e se encontra relegada a um estado de “nota de rodapé” que parece se tornar cada dia mais permanente na historiografia literária do período. Todavia, parece-me que os motivos para tal fato, num primeiro momento surpreendente, não são difíceis de serem encontrados: creio que o principal deles é o de tais obras terem “envelhecido mal”.

É claro que “envelhecer mal” não é um critério crítico válido... De qualquer modo, trata-se mais de uma opinião, que leva consigo todas as colorações da subjetividade. Podemos, no entanto, revesti-la de algumas notas mais objetivas, que sustentem um parecer tão desagradável... A primeira delas talvez seja uma questão temática: tais obras ficcionais em prosa carregam, frequentemente, uma temática

religiosa; e a intelectualidade luso-brasileira, pelo menos desde meados do XIX, tem se caracterizado por um teor francamente anticlericalista. Na verdade, não apenas a *intelligentsia*, como também parte considerável da sociedade, especialmente a brasileira, foi aos poucos se afastando do Catolicismo outrora oficial, seja em direção a outros credos, seja mesmo para nenhum, especialmente desde fins do XIX. Afora esse viés religioso, as obras de que falamos podem ter ainda uma temática pastoril, temática essa que, inclusive, pode ser até menos interessante para o leitor moderno do que a religiosa.

Outro fator a se levar em conta é linguístico: a linguagem de tais obras de que falamos, em geral, mesmo em se tratando de prosa, pode parecer truncada para os leitores de hoje, o que, aliado ao tom oratório comum dos textos, acaba por tornar o andamento narrativo lento. E se essas obras enfrentam então barreiras temáticas e linguísticas, o que há de restar delas que possa porventura nos interessar hoje em dia? Assim, numa época em que capturar a atenção é cada vez mais difícil, talvez não haja nada mesmo que possa salvar essas obras de serem inapelavelmente tediosas.

Apesar disso tudo, acredito que tais obras, apesar de irremediavelmente mortas para o gosto popular, podem guardar certo interesse para os estudiosos de Literatura⁸⁹. Uma delas, em especial, parece-me que mereceria maior atenção que as demais: falo das *Maximas de virtude e formosura, com que Diófanes, Clymeneia, e Hemirena, príncipes de Thebas, vencerão os mais apertados lances de desgraça*⁹⁰, obra mais conhecida hoje pelo título que receberia em edições posteriores, o mais sucinto *Aventuras de Diófanes*. Se compartilha com as demais narrativas de ficção do período o tom oratório – evidente no primeiro título que a obra teve – e a temática bucólica de algumas (como as de Rodrigues Lobo, ainda no XVI), salva-lhe o tom “progressista”

89 Sobre outra narrativa, esta do século XVII, e o possível interesse crítico desse tipo de obra, ver DE MARTINI (2019).

90 Doravante mencionada apenas como *Maximas[...]* a fim de facilitar a leitura.

de certas ideias apresentadas ali. Ademais, em que pese o fato de ter sido publicada sob pseudônimo, foi muito possivelmente escrita por uma mulher – o que não deixa de ser notável – cuja vida não deixou também de ter sido interessante: Theresa Margarida da Silva e Orta (1711-1793).

Assim, apresentaremos neste ensaio algumas características básicas dessa narrativa de ficção, dando atenção às edições e à discussão acerca de sua autoria e gênero, a fim de que o leitor tenha uma ideia geral do estado da arte sobre essas tais “*Aventuras de Diófanes*”. Vamos a elas.

Algumas notas biográficas

A vida de Theresa Margarida da Silva e Orta é hoje consideravelmente conhecida graças ao esforço de Ernesto Ennes, que, além de artigos pioneiros acerca da autora, publicou, em 1952, uma obra intitulada *Dois paulistas insignes*. Dedicada justamente a Theresa Margarida e a seu irmão mais célebre, Matias Aires (1705-1763) – cujas *Reflexões sobre a Vaidade dos Homens* haviam voltado à baila depois da publicação dos *Clássicos Esquecidos*, por Solidônio Leite, em 1914 -, a pesquisa de Ennes é lançada exatamente 200 anos após a publicação, tanto das *Maximas [...]*, como das *Reflexões [...]*, já que ambas saíram do prelo no mesmo ano.

Como o título de seu livro deixa claro, Ennes pretendia dirimir as dúvidas que ainda existiam acerca da naturalidade dos dois – “brasileiros ou portugueses?”. Provido de farta documentação, Ennes prova que ambos nasceram em São Paulo. Theresa Margarida, mais provavelmente em 1711. Ambos eram filhos de José Ramos da Silva, rico comerciante, e de Dona Catarina Dorta, uma brasileira de ascendência “mestiça”, mas cuja família havia sido nobilitada durante o reinado de D. João V. Apesar de ter chegado à colônia pobre, o pai enriquecera

através do comércio de gêneros alimentícios para as Minas Gerais, decidindo então regressar à metrópole, o que de fato fez em 1716.

Em Portugal, apesar de não possuir uma origem nobre, o comerciante, graças a sua riqueza e habilidade política, torna-se rapidamente Familiar do Santo Ofício e Cavaleiro da Ordem de Cristo. Já em 1722, torna-se Provedor da Casa da Moeda.

Ramos pretendia deixar a vultosa herança para o primogênito, Matias Aires, enquanto esperava que as filhas, Theresa Margarida e Catarina, seguissem a vida religiosa. Para tal, coloca ambas no Convento das Trinas. A segunda, de fato, torna-se freira. No entanto, Theresa Margarida apaixona-se por Pedro Jansen Moller von Praet, com quem casa à revelia da vontade paterna, mediante uma petição, dando início a uma relação conturbada com a família, motivada, em grande parte, por questões financeiras. O falecimento do pai, em 1743, não poria fim às querelas familiares, que prosseguiriam então com o famoso irmão.

Sempre acossado por problemas financeiros, especialmente em decorrência de um malogrado empreendimento de extração de madeira no Pará, o casal von Praet teria 12 filhos, alguns morrendo em tenra idade. Como afirma Maria de Santa-Cruz (2000, p. 280):

Dama da corte de João V, [Theresa Margarida] vive a vida fútil, faustosa, endividada e agitada por intrigas, dos cortesãos do Magnânimo, tendo sido acusada por seu irmão de ‘gastos, desmandos e roubos da fortuna do pai’, de que Matias Aires se considerava herdeiro universal, por direito de primogenitura e por ser o único filho varão.

É na corte que estreita relações com Alexandre de Gusmão (1695-1753)⁹¹, valido de João V, e outro “brasílico” como ela, o qual se torna

91 Irmão do célebre Bartolomeu de Gusmão (1685-1724), ambos mudaram de nome em homenagem ao jesuíta Alexandre de Gusmão (1629-1724), que fora

amigo próximo da família e padrinho de dois de seus filhos. A um deles, pelo menos, ajudou a se estabelecer na França para seguir os estudos. Certamente, o casal não haveria de dever poucos favores ao importante ministro. É nesse contexto que Theresa publica as *Maximas [...]*, em 1752. Muito embora tenham se afastado posteriormente, é a Gusmão que, anos mais tarde, vai se atribuir a autoria da “novela”, criando assim uma polêmica acerca de quem fora o real responsável pela obra, conforme veremos com mais detalhes adiante.

Em 1753, morre von Praet, deixando Theresa Margarida às voltas com seus problemas financeiros e o cuidado da prole.

É justamente por causa de um de seus filhos que Theresa terá de enfrentar o maior revés de sua vida. Em 1770, o caçula, Agostinho, envolve-se com Teresa Mello, jovem de uma família de condição superior à sua, aparentada ao Marquês de Pombal. No entanto, a história, que em tudo parecia com a da mãe, acaba por ter um final diferente. Theresa Margarida é acusada de mentir sobre o fato de que a jovem supostamente estaria grávida, para apressar o casamento dos nubentes, sendo, por isso, condenada a ficar presa no Mosteiro de Ferreira de Aves, onde acabaria por escrever os poucos trabalhos que chegaram até nós afora as *Maximas [...]*. Ali ficaria até 1777 – quando ocorre a “viradeira” – e é enfim libertada. Passa então o resto de seus dias em Lisboa, vindo a falecer em 20 de outubro de 1793.

A Primeira Edição⁹², a fábula e a questão do gênero da obra

Maximas de virtude e formosura, com que Diófanes, Clymenea, e Hemirena, principes de Thebas, vencerão os mais apertados lances de desgraça é

preceptor dos dois em São Paulo e com o qual se deve ter atenção em não confundir o diplomata e poeta.

92 Uma apresentação detalhada das edições das *Maximas [...]*, especialmente da

uma daquelas obras cujo virtual desconhecimento hoje contrasta com o sucesso em seu próprio tempo, quando teve três edições ainda no século XVIII. Vale notar que, para sermos exatos, o mesmo pode ser dito de praticamente todas as obras narrativas de ficção em prosa do período. Ademais, o sucesso de Theresa Margarida terá sido pequeno se comparado ao de Jorge de Montemor, por exemplo, cujos *Sete Livros de Diana*, no século XVI, chegou a ter 25 edições em castelhano, além de traduções, e hoje praticamente caiu no esquecimento. De qualquer modo, a copiosidade de outrora nada mais é que a maior evidência da grandiloquência do silêncio que hoje as cercam.

A primeira edição das *Maximas [...]* data, como vimos, de 1752, impressa na oficina de Miguel Manescal da Costa, com todas as licenças necessárias e dedicada à então Princesa D. Maria⁹³. Assim, em vez de ostentar o título pelo qual ficaria conhecida posteriormente, o de *Aventuras de Diófanes*, a narrativa contava com outro, em nada semelhante a esse. A autoria, por sua vez, era atribuída a certa Dorothea Engrassia Tavadeda Dalmira, claramente um pseudônimo⁹⁴.

Contudo, como afirmam Flores e Morais (2002, p. 5), as *Maximas [...]* haviam sido entregues aos censores já em 1750, ano da morte de D. João V, “pois a primeira das licenças concedidas, a do Santo

primeira, pode ser encontrada em Flores (2006).

93 Segundo Flores e Morais (2002, p. 6), a dedicatória teria sido alterada durante o processo de censura da obra: “Vale a pena destacar que o romance deve ter sido entregue no Paço ainda em vida de D. João V, isto é, antes de julho de 1750, já que inicialmente era dedicado à rainha mãe Dona Mariana de Áustria, conforme se depreende pelo texto de Frei José de São Gualter Lamatide, qualificador do Santo Ofício. Sugere o censor na autorização datada de 21 de dezembro de 1750 que a autora deveria oferecê-lo à Sereníssima Senhora Princesa do Brasil. A escritora acata a decisão do censor e o livro é oferecido à Princesa Nossa Senhora A Senhora D. Maria Francisca Isabel Josefa Antónia Gertrudes Rita Joana, a futura D. Maria I, então com 19 anos.”

94 Esta edição, segundo o bibliófilo Rubens Borba de Moraes (2017), seria rara e cobiçada por colecionadores.

Ofício, é datada de 17 de novembro de 1750”. Ou seja, houve uma demora de dois anos para a efetiva publicação do livro. Segundo Vilarelhe (2002), “apesar do beneplácito do tribunal censor”⁹⁵, a demora poderia ser explicada pela hesitação dos censores diante da ascensão do novo monarca e dos rumos que o reino tomaria dali em diante. Como constata ainda a autora, o ano de 1750 é marcado por diversas publicações relativas à morte de D. João V e à ascensão de D. José I, passando a diversificarem-se novamente em seus temas a partir de 1752, quando, de fato, as *Maximas [...]* são publicadas. Realmente, a demora com as licenças chama a atenção, ainda mais se atentarmos para o fato de que o livro de Matias Aires obteve, pela mesma época, um trâmite muito mais célere que o da sua irmã⁹⁶.

De qualquer forma, a publicação da obra é noticiada na *Gazeta de Lisboa*, número 28, de 27 de agosto de 1752 (FLORES; MORAIS, 2002, p. 7):

Também saiu à luz o livro intitulado Máximas de virtude e formosura, obra discreta, erudita, política, e moral, em que a sua autora, se não estrangeira ao menos peregrina, no discurso, e na elegância, imita ou excede ao Sapientíssimo Fénelon na sua viagem

95 No mesmo sentido, afirmam Flores e Morais (2002, p. 5): “O censor, Rodrigo de Sá, declara: Falo com experiência própria, porque principiando a ler este livro obrigado da obediência, brevemente senti trocada a força do preceito em atractivos da vontade, estimulando-me a prosseguir a leitura, não tanto a superioridade do império, quanto a recreação do ânimo. Bem empregado tempo em que a autora gastou nesta composição, e estudos a ela conducentes”.

96 Como afirmam Flores e Morais (2002, p. 5): “Enquanto o livro de Matias Aires teve todas as licenças, isto é, a do Santo Ofício, a do Ordinário e a do Paço, concedidas respectivamente a 4 de maio, 5 de junho e 17 de junho de 1752, tendo sido impresso na Oficina de Francisco Luís Ameno, Impressor da Ver. Fábrica da S. Igreja de Lisboa, no mesmo ano, o livro de sua irmã havia demorado cerca de dois anos para ser publicado. Matias Aires dedica a obra ao rei D. José, e talvez seja esse um dos motivos para a rapidez da liberação.”

de Telêmaco fazendo-se digna das mais atenciosas venerações. Vende-se na loja de Francisco da Silva de frente de S. António⁹⁷.

Publicado em formato *in octavo*, o pequeno livro trazia um prólogo, onde a autora se apresentava como “estrangeira” e “serrana”. A trama, por sua vez, era dividida em cinco livros, com notas marginais, aos quais se seguia uma “protestação”, em que a autora se justificava pelo uso da mitologia pagã. Ademais, pelo que se vê nas licenças necessárias para a publicação da obra, os censores parecem indicar que conhecem a autora por detrás do pseudônimo e que ela é realmente mulher.

A fábula das *Maximas* [...] tem início com a viagem de Diófanes e Climeneia, reis de Tebas, juntamente com seus dois filhos, Almeno e Hemirena. O motivo da viagem é participarem dos jogos públicos e celebrarem o casamento de Hemirena com Arnesto, príncipe de Delos, que ali os aguardava. Contudo, durante a travessia, as embarcações são surpreendidas por uma tempestade, que é seguida por um ataque de piratas de Argos. Incapazes de resistir ao assalto, o príncipe Almeno é morto em combate e os demais membros da família real são capturados e, em seguida, vendidos como escravos, separadamente.

Após o nó inicial, cada membro da família acabará por assumir outra identidade, como forma de sobreviver aos desafios enfrentados. Nesse contexto, cada um dos membros da família vai demonstrar a virtude e a sabedoria inerentes a sua origem nobre, apesar de estarem em condição de escravos. Por isso, grande parte dos capítulos é composta de longos diálogos, em que as “máximas de virtude” são elencadas. Assim, de fato, é uma obra em que se percebem mais “máximas” que “aventuras”. Diófanes, especialmente, disfarçado de Antionor,

97 Sousa e Silva (2017, p. 14), a propósito dessa nota, afirmam: “Poderá ter sido esse o ponto de partida para a presença de Telêmaco nas duas edições seguintes, levando-se em conta a relevância do autor francês e os dividendos que sua imagem poderiam acrescentar às *Aventuras de Diófanes*”.

será um valioso conselheiro para o rei Anfiarau; Climeneia, como Delmetra, falará sobre educação e família; enquanto Hemirena, depois assumindo a identidade masculina de Belino, falará sobre virtudes.

Apesar de as personagens cruzarem umas com as outras em algumas ocasiões no decorrer da história, não haverá, porém, o reconhecimento recíproco, a não ser no final da trama, quando, como desenlace, todos vão se reconhecer e retomar suas identidades iniciais, havendo então o casamento de Hemirena e Arnesto, que havia partido em sua busca. Ambos vão para Delos, cidade de Arnesto, onde este propõe diversas mudanças políticas, como a proibição da escravatura, outro ponto interessante da trama.

Como se percebe, a fábula remete claramente aos chamados “romances gregos”⁹⁸, que, redescobertos entre os séculos XV e XVI, haviam se popularizado na Europa a partir daí, encontrando seu auge na França do XVIII⁹⁹. Tal genealogia não passa despercebida por Ignacio de Carvalho, responsável pela Licença do Paço. Afirmo o censor:

Esta história de Diófanes e Hemirena, que V. Majestade me ordena que veja, e que compôs e quer fazer pública Dorothea Engrassia Taveda Dalmira, é uma história ideada, e semelhantes histórias são uns Poemas incompletos da espécie épica pela falta do metro. Esta forma de compor é tão antiga que nas nações da Ásia lhe assinam o seu princípio, dela passou aos Árabes, deles aos Espanhóis e destes aos Franceses, e ultimamente todas as nações políticas e polidas as estimaram, praticando-a, e com frequente uso, com tantos séculos de duração e com tão multiplicadas composições, só três destas histórias unicamente conseguiram estimação e aplauso, porque foram as que só regularam, executando-a, a formalidade desta composição, sendo umas imitações

98 Sobre os problemas de classificação e nomenclatura desse gênero, ver Brandão (2005).

99 Sobre o assunto, ver Sandy e Harrison (2008).

absolutamente fantásticas e verdadeiramente verosímeis que se terminaram, completa a sua ação, narrando inteiramente a sua ideada história (ORTA, 2024, p. 226).

Na falta de um nome adequado, Carvalho afirma que a obra se aproxima da epopeia, a não ser pela falta de metro, ideia que já fora antecipada por Luís Antônio Verney, em seu *Verdadeiro Método de Estudar*:

Os romances, a que os Portugueses chamam novelas, são verdadeiras epopeias em prosa, e devem ser feitos da mesma sorte. Contudo, acham-se poucos que mereçam este título; pois os portugueses e espanhóis que se acham nada mais são que histórias de amor mui inverossímeis. O *Telémaco de Monsieur de Salignac* é uma epopeia das mais bem feitas e escritas que tem aparecido (VERNEY, [1746] 1991, p. 172).

Epopeia, romance, novela. A putatividade das designações mostra a dificuldade em nomear um gênero que era novo; portanto, não previsto pelas poéticas herdadas da Antiguidade greco-latina. De qualquer modo, romance e novela são termos que viriam a se estabelecer como designativos de gêneros diferentes, ainda que com muitas afinidades. Daí que, ao analisar esse tipo de obra, Adma Muhana (1997) introduziu a noção de “epopeia em prosa” para dar conta justamente desses textos que fugiam às classificações tradicionais derivadas sobretudo de Aristóteles, uma vez que, mesmo apresentando personagens de caráter elevado, compostos em estilo adornado, não eram em verso e não seguiam amiúde as normas tradicionais do épico, como a da unidade de ação e da autonomia dos episódios.

Como afirma Abreu (2012, p. 79), a associação do *Telémaco* de Fénelon, mencionado por Verney, obra publicada pela primeira vez em 1699, ao gênero épico poupou-o das críticas que geralmente eram dirigidas às “novelas” da época, haja vista a epopeia ser um gênero

elevado. Além disso, seu caráter pedagógico mostrava-se útil para a educação dos jovens, tornando-o ainda uma ferramenta interessantíssima para o estudo da língua francesa¹⁰⁰. Não é uma hipótese improvável a de que Theresa Margarida justamente tivesse conhecido a obra de Fénelon ao estudar francês e que, por essa via, esta tenha lhe servido de modelo¹⁰¹.

Além da estrutura da narrativa de modelo grego, percebe-se, ainda, nas *Máximas [...]*, a confluência do gênero dos “diálogos filosóficos”, responsável pelo acentuado viés didático e oratório da obra, como também dos chamados “espelhos de príncipes”, pelos conselhos de prudência e governança. Tal hibridismo, antes de ser incomum, caracterizaria, segundo Bakhtin (1998), o processo de formação do que viria a ser o romance moderno.

Provavelmente, no embalo da popularidade da “novidade” e do sucesso do *Telêmaco*, as *Maximas [...]* seriam um êxito editorial. Conforme complementam novamente Flores e Morais (2002, p. 9), “[o] romance teve, certamente, uma boa acolhida dos leitores, pois parece ter-se esgotado a primeira impressão rapidamente, já que, ainda em 1752, é reimpresso com uma errata”. Mesmo assim, teremos de esperar mais de 20 anos para termos uma nova edição da obra.

100 Como afirma Abreu (2012, p. 49): “O livro de Fénelon parece ter erguido uma ponte entre duas áreas das Belas-Letras que, à época, costumavam antagonizar. De um lado associou-se à tradição clássica, sendo visto por muitos como um bom exemplo de poema épico. Por outro lado, foi integrado ao rol dos romances e compreendido como guia de conduta na vida cotidiana. A boa fortuna da obra talvez possa ser explicada, portanto, por essa capacidade de unir os mais caros propósitos das obras de Belas-Letras: instruir (ao familiarizar o leitor com os escritos e referências clássicas), deleitar (ao prender a atenção do leitor por meio de uma sucessão de aventuras) e edificar (ao conduzir o leitor a comportamentos virtuosos).”

101 Para uma comparação entre o *Telêmaco*, de Fénelon, e as *Maximas [...]*, ver Oliveira e Segabinazi (2016).

As outras edições setecentistas e a polêmica da autoria

Em 1759, temos a primeira referência àquela que seria considerada a verdadeira autora das *Maximas [...]*. Diogo Barbosa Machado, em sua *Bibliotheca Lusitana* (tomo IV, p. 271), atribui a obra a Theresa Margarida, a respeito da qual tece o seguinte elogio:

Ornada de sublime engenho, e agudo entendimento fez admiráveis progressos assim na Poetica, como na Oratoria. A instrução das linguas mais polidas da Europa lhe fez patentes os mais delicados conceitos, que felismente praticou na seguinte obra, em que compete a discricção com a elegancia [...].

Cita então Barbosa Machado o título da obra e o pseudônimo utilizado por Orta. Assim, tendo publicado seu extenso catálogo pouco tempo após a publicação das *Maximas [...]*, é improvável que o erudito se confundisse acerca da atribuição de sua real autoria.

Apesar do sucesso inicial das *Maximas [...]*, apenas em 1777, ano em que Theresa Margarida sai do cárcere, é publicada sua segunda edição, na “Regia Officina Typographica”. A autoria continua a ser atribuída a um pseudônimo, porém há uma alteração no título. Como sintetiza Vilarelhe (2002, p. 4):

Nesta edição eliminam-se as notas marginais presentes na de 1752, e apresentam-se toda uma série de erros reiterados em edições posteriores ao tomá-la como base, e não só muda o título para o mais conhecido atualmente, *Aventuras de Diófanes*, senão que conta com duas capas com subtítulos diferentes: *Aventuras de Diófanes ou Maximas de virtude e formosura, com que Diófanes, Clymeneia, e Hemirena, principes de Thebas, vencerão os mais apertados lances*

*de desgraça e Aventuras de Diófanos, imitando o sapientíssimo Fénelon na sua viagem de Telemaco*¹⁰².

O fato de o livro ter sido reeditado pela Régia Oficina Tipográfica não é fortuito. A criação da oficina era resultado das políticas de apoio ao livro e às artes tipográficas no reinado de D. José I. Assim, a 24 de dezembro de 1768, por iniciativa do Marquês de Pombal, a tipografia recebe seu alvará de funcionamento, com o objetivo de fomentar a instrução pública, especialmente tornando os clássicos mais acessíveis à população, mas também publicando livros didáticos e, principalmente, as obras de necessidade e interesse do Paço, que, até então, eram publicadas por oficinas privilegiadas. E isso incluiria obras de ficção, desde que com valor didático¹⁰³. Como informa Marques (2004, p. 77):

Para director-geral da tipografia foi nomeado Nicolau Pagliardini, e para director técnico e administrativo Miguel Manescal da Costa, impressor que até então detinha a sua própria tipografia e ao qual foi comprado todo o material para equipar a nova oficina, por se considerar um dos melhores conjuntos de todo o país.

[...]

102 A duplicidade dos subtítulos dessa edição causa certa confusão. É Rubem Borba de Moraes (1983, p. 636) quem esclarece que, na verdade, na mesma edição saíram volumes com subtítulos diferentes. Trata-se, portanto, de tiragens diferentes. Montez (1993), contudo, acredita que uma das versões pode ter sido fruto de “pirataria tipográfica”.

103 Souza (2007, p. 26): “A Impressão Régia de Lisboa colaborou para o aumento de livros em prosa ficcional em circulação no século XVIII, publicando, em 1777, *as Aventuras de Diófanos*, de Teresa Margarida da Silva Orta; em 1780, *O feliz independente do mundo e da fortuna*, de Teodoro de Almeida e, em 1799, a tradução *História de Gil Braz de Santilhana*, feita por Luís Caetano de Campos”.

Esta direcção, que tomou posse em 1768, estaria à frente da Régia Oficina Tipográfica até à morte do seu administrador, Miguel Manescal da Costa, a 1 de Dezembro de 1801¹⁰⁴. O seu trabalho à frente desta oficina foi de extrema rentabilidade, tornando a instituição totalmente independente em termos financeiros, e de vez em quando, uma séria contribuinte do Erário Real, segundo as Recordações de Jacome Ratton, de 1813, citadas por Silvestre Ribeiro na sua *História dos Estabelecimentos Científicos* (...).

Como vimos, as *Máximas* [...] haviam saído pela oficina de Manescal da Costa, em 1752, e será durante a administração deste que a obra terá duas reedições pela Régia Tipografia, a de 1777, mas também a de 1790, que comentaremos adiante. Assim, Manescal da Costa possivelmente reaproveitou as obras que editara no passado com maior sucesso (e interesse do Paço), publicando-as novamente¹⁰⁵. Conforme complementa Marques (2004, p. 77):

Na Régia Oficina Tipográfica, para além das publicações do Estado, eram impressas obras da Universidade de Coimbra e do

104 Não conseguimos obter muitas informações sobre Miguel Manescal da Costa. No site da Biblioteca Nacional de Portugal, consta que Manescal teria nascido em 1740, o que não é possível, haja vista a primeira edição das *Máximas* [...] ser de 1752... Por outro lado, o site da Imprensa Nacional portuguesa regista como incerto o ano de seu nascimento, acrescentando ainda algumas exíguas informações biográficas (disponível em <https://impresnanacional.pt/history-heritage/costa-miguel-manescal-da/>). É mais provável que tenha nascido entre as décadas de 1720 e 1730.

105 Flores e Morais (2002, p. 9) aventam a hipótese de que a edição de 1777 poderia ter sido custeada “pelo Paço, já que reinava D. Maria I, a quem tinha sido dedicado o romance”. No entanto, isso é pouco provável. Em primeiro lugar, porque as referências à dedicatória são apagadas nessa edição e, em segundo lugar, pela própria política da Régia Tipografia, como fica elucidado pela citação de Marques (2004) *supra* e pelos comentários que o seguem.

“Real Colégio dos Nobres”, assim como de outras instituições e inclusive de particulares, que pagavam os custos do trabalho de moderados preços, pois o objectivo do estabelecimento era o de animar as letras, e levantar uma impressão útil ao público pelas suas produções e digna da capital d’estes reinos. A administração da tipografia podia ainda decidir sobre a reimpressão de obras para as vender por conta da impressão. Durante a primeira direcção, que durou trinta e três anos, esta oficina gráfica estatal mostrou-se extremamente produtiva, registando-se um total de 1230 volumes de grande qualidade, uma média de 40 obras por ano, para além de um vasto número de impressões de papéis avulsos e outros. Até ao ano de 1800 saíram dos seus prelos obras de grande excelência nas áreas do direito, da política, das humanidades e da teologia, entre outras de interesse geral como jornais, sermões, cartas e regimentos.

Apesar de a edição ter coincidentemente saído no mesmo ano em que Orta é libertada do cárcere, Vilarelhe (2002, p. 4) acredita que Theresa Margarida não tinha conhecimento da publicação. Levando-se em consideração as alterações de que a obra foi vítima e o procedimento editorial da Régia Tipografia na administração de Manescal, seu antigo editor, como vimos acima, acredito que o mais provável é que realmente Orta, há pouco saída do cárcere, não tenha sido consultada acerca do assunto. A reedição talvez tenha sido oportunizada justamente por sua libertação, mas os interesses provavelmente foram “mercadológicos”, haja vista, sobretudo, sua ambientação bucólica, então em moda¹⁰⁶, como também, sobretudo, o sucesso das *Aventu-*

106 Conforme explicita Vilarelhe (2002, pp. 4-5, *grifo nosso*): “A chegada ao poder de D. Maria coincide, segundo os dados que manejamos, com uma maior centralização das publicações em Lisboa (só o Bispo de Beja publica duas obras religiosas na sua diocese). Também neste ano parece haver uma exagerada proliferação de odes, élogos e demais tipos de composições que celebram os

ras de Telémaco, filho de Ulisses, de Fénelon. A obra do abade francês tivera sua primeira tradução em português em 1765, seguida de outras edições em 1768 e 1770 (FLORES, 2006, p. 141). Por isso, o título da obra foi alterado possivelmente para aproximá-lo mais ainda do livro de Fénelon, que era, à época, um *best-seller*¹⁰⁷. Além disso, também se alterou a disposição dos capítulos, uma vez que um deles – o mais longo, o IV – foi subdividido, resultando assim em seis seções de texto, alteração essa que, no entanto, melhorava sua legibilidade. Ademais, a dedicatória a D. Maria I foi suprimida.

acontecimentos políticos (uma delas em latim e duas em italiano): a maioria dedicada a aclamar D. Maria e outras dedicadas a ambos os esposos, ou somente a D. Pedro III. Uma pequena parte celebra as bodas dos príncipes do Brasil. Continua havendo também elogios de nobres e um claro predomínio das obras de tipo religioso. *Mas há um surto considerável de obras literárias de caráter bucólico, fato que poderia explicar a edição da obra de Teresa Margarida.* De resto, publicam-se catálogos sobre os livros à venda em determinadas livrarias, uma gramática luso-anglicana ou um dicionário francês-português. Os dois tratados sobre versificação portuguesa parecem indicar que a mudança de governo, que levou a volta ao anterior sistema político, afeta a todos os âmbitos.”

107 Márcia Abreu (2012) analisa o sucesso de Fénelon no Rio de Janeiro, em fins do XVIII e inícios do XIX, quando foi o livro mais importado para o Brasil. Flores (2006, p. 141, n. 154) acrescenta ainda que muitos livros de sucesso na época carregavam no título a palavra “Aventura”, ou “Aventuras”. Esses dados apenas reforçam o interesse “mercadológico” que a Régia Tipografia deve ter tido ao reeditar as *Maximas* [...], mas com a oportuna alteração em seu título e as referências diretas ao *Telémaco* de Fénelon.

Figura 1 – Um dos frontispícios da edição de 1777



Fonte: Dalmira, 1977.

(Disponível no Acervo digital da John Carter Brown Library).

O interesse “mercadológico” na reedição da obra fica ainda mais evidente na edição de 1790, pois se adota o subtítulo da edição anterior que fazia referência à imitação de Fénelon, bem como se mantém a divisão de seis capítulos. No entanto, a edição é importante por iniciar a discussão acerca da autoria da obra, pois, ao passo que mantém o pseudônimo inicial, atribui a Alexandre de Gusmão sua real autoria. O editor então antepõe ao Prólogo uma breve nota, na qual afirma que o livro fora escrito na juventude de Gusmão, que o publicou com pseudônimo por julgá-la muito imperfeita. Esse pseudônimo seria um anagrama de seu nome, ainda que redundante.

Vale notar que Teresa Margarida ainda estava viva – viveria ainda mais três anos – e não se manifestou acerca do assunto. A atribuição da autoria a Gusmão pode ser novamente mais um recurso empregado por Manescal da Costa para fomentar o interesse no livro. Contudo, tendo Manescal sido o editor da obra ainda em 1752, não se pode considerar que a atribuição de autoria ao diplomata português – então já falecido há 37 anos – seja meramente uma aleatoriedade,

mesmo que com interesses publicitários. Por que Gusmão e não outrem? Assim, não se pode deixar de conjecturar o fato de que o editor soubesse de alguma relação – direta, ou indireta – de Gusmão com o livro. A propósito, foi Jaime Cortesão (1984), seguindo uma linha aberta por Ennes (1944), quem levantou a hipótese de a obra ter sido composta como uma peça de propaganda para Gusmão, cujas ambições políticas, no entanto, acabaram não se concretizando. Cortesão demonstra como diversas das ideias sugeridas pelo personagem Diófnes, disfarçado de Antionor, ao rei Anfiarau, eram, na verdade, cópias muito próximas de documentos produzidos pelo diplomata. Sob essa perspectiva, a narrativa assumiria então um patente caráter alegórico, em que Diófnes seria uma figuração de Gusmão e Anfiarau, de D. João V. Contudo, ao passo que Ennes (1944) chega a defender que Gusmão seria o real autor da narrativa, uma vez que Theresa Margarida supostamente não teria como escrevê-la, às voltas com os problemas financeiros e o cuidado da extensa família, Cortesão (1984) acredita que o texto em nada se assemelha aos escritos literários do diplomata, e que este não deve tê-lo redigido.

É preciso, todavia, que atentemos para o fato de que a categoria “autor” não possui um valor trans-histórico e, enquanto vigoraram os princípios da poética e da retórica antigas, o termo foi entendido de outra forma. Consoante ensina João Adolfo Hansen (1992, p. 28-9):

[...] a *auctoritas* sistematizada pela *Retórica*, pela *Retórica para Herênio*, pelo *De oratore*, pela *Institutio oratoria* e, a partir do século XV, que a descobre, pela *Poética*, não conhece o autor como se define a partir do século XVIII romântico: como originalidade de uma intuição expressiva; como unidade e profundidade de uma consciência; como particularidade existencial num tempo progressista; como psicologia do estilo; como propriedade privada e direitos autorais. No discurso antigo, enfim, *auctor* e *auctoritas* especificam um gênero, um uso, ou uma disciplina: como no *Trivium*,

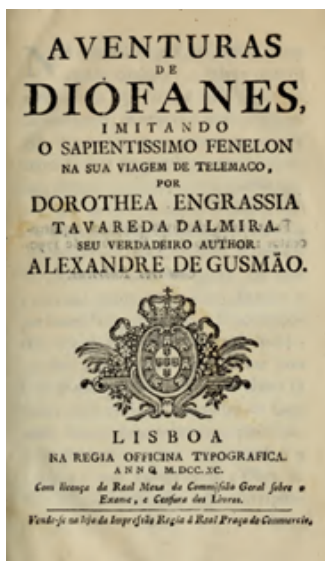
em que “Cícero” é o *auctor* da Retórica; “Aristóteles”, da Dialética; poetas antigos, da Gramática.

No caso em tela, portanto, a referência a Fénelon e a Gusmão “autoriza” a obra, no sentido em que atesta sua boa procedência, sua qualidade, uma vez que ia assinada por um pseudônimo. A atribuição de sua “real autoria” a Gusmão, como dito, pode indicar o conhecimento pelo editor de sua presença na obra, se não na escrita (apesar da nota explicativa acrescentada à obra), na sua invenção. Lembremos que o discurso sob a perspectiva retórica era basicamente dividido em três partes, em que a *inventio* era a primeira, compreendendo esta justamente a seleção de ideias, argumentos, referências etc. para a composição posterior do texto. Nesse sentido, baseando-nos na perspectiva de Cortesão (1984), talvez seja possível pensar que essa atribuição a Gusmão se deveu ao fato de o editor considerá-lo “dono” das ideias norteadoras da obra. Sendo próximo do casal Moller, não se pode descartar a possibilidade, como aventa Santa-Cruz (*apud* ARAÚJO, 2008, p. 105), de ter havido alguma espécie de colaboração entre Gusmão e Theresa Margarida, na fatura da obra, em que esta teria sido, de fato, a pessoa que efetivamente a redigiu e a entregou à censura e à oficina. É digno de nota o jogo de duplos existente na fábula, em que cada personagem assume outra identidade, notadamente Hemirena, que assume uma identidade masculina: nesse sentido, esconderia, pelo contrário, o pseudônimo feminino um autor? Ou mesmo um homem e uma mulher? Não se pode esquecer que Gusmão era aficionado por criptografia (SANTA-CRUZ, 2000, p. 274), e o anagrama de que é feito o pseudônimo poderia ter sido criação sua¹⁰⁸.

108 Além do uso no livro que discutimos aqui, há registro de que Theresa Margarida o tivesse utilizado pelo menos uma outra vez, em uma carta (ENNES, 1944). Esse uso é evidência de que ela mesma poderia tê-lo criado; de qualquer modo, não se pode excluir de pronto a hipótese levantada acima. No entanto, é preciso que também levemos em conta o fato de que, no século XVIII, em

Indo um pouco mais além, nessa mesma perspectiva, vale lembrar a distinção antiga entre “auctor” e “scriptor”: “o *scriptor* exerce uma ars mimética, pois o nome designa aquele que narra qualquer coisa, própria ou alheia, ou que a envia escrita; ao passo que o auctor, de modo diegético, é aquele que edita os próprios discursos, mantendo seu crédito” (Hansen, 1992, p. 17). Como imitadora de Fénelon e Gusmão, Theresa Margarida, poderia, sob esse viés, ser reduzida a uma mera “scriptora”. Seu nome nada significaria em termos de auctoritas, o que faria com que o editor se sentisse à vontade para descartá-lo, por mais que, hoje, isso nos pareça arbitrário e até mesmo criminoso.

Figura 2 – Frontispício da edição de 1790



Fonte: Dalmira, 1790.

(Disponível no Acervo digital da University of Toronto).

particular, o uso de pseudônimos pastoris era muito comum entre os letrados.

A dúvida acerca da autoria, estabelecida então pela edição de 1790, manifesta-se na única edição da obra no século XIX, mais precisamente em 1818. Agora publicada pela Typographya Rollandiana com o título de *História de Diófanes, Clymenea e Hemirena, Príncipes de Thebas*, acrescenta-se também ao frontispício da obra o seguinte detalhamento: “História moral, escrita por huma Senhora portuguesa”¹⁰⁹. Assim, sem fazer menção ao pseudônimo original, nem a Alexandre de Gusmão, a obra passa a ser anônima (SOUSA; SILVA, 2017, p. 3). No entanto, remetendo a autoria a uma “Senhora portuguesa” e não a um homem, parece-nos que os editores de 1818 partem do princípio de que a obra fora realmente escrita por uma mulher, quiçá apoiados no que consta no próprio prólogo da obra, nas licenças, no pseudônimo de Dorothea Engrassia Taveda Dalmira, ou ainda no testemunho de Barbosa Machado. Neste último caso, respeitando a vontade de anonimato manifestado inicialmente por Theresa Margarida, talvez tenham publicado a obra sem fazer-lhe referência expressa, mas sem tampouco reaproveitar o caduco – e comprido – pseudônimo, uma vez que Orta já falecera há uns bons anos, e ele não faria mais sentido.

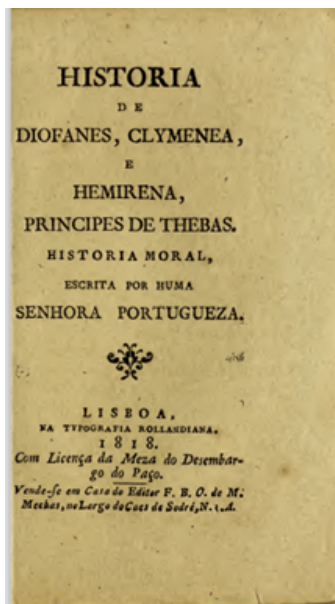
Outros motivos tornam ainda esta edição a mais peculiar entre as edições das *Máximas [...]*. O primeiro, e mais evidente, é uma nova alteração no título: não se aproveita o título original, que, à época, já soaria vetusto; tampouco se utiliza o que se tornara mais popular, com as edições seguintes. O novo título acentua o fato de a narrativa ser uma “história” envolvendo aventuras de três personagens principais (e não apenas Diófanes), que deve ser entendida como uma parábola (“história moral”). O segundo motivo é que se desfaz a ligação explícita no frontispício das duas edições anteriores entre esta obra e a de Fénelon¹¹⁰. O terceiro motivo é que ocorre mais uma alteração

109 Rubens Borba de Moraes considerava a edição “da maior raridade” (2017, p. 177).

110 Curiosamente, a Rollandiana vai publicar, pouco depois, em 1823, uma reedição do livro *Aventuras de Telemaco, filho de Uysseus... Com hum discurso sobre*

nos capítulos; neste caso, há uma considerável subtração no número de páginas, pois a edição foi publicada apenas com dois capítulos¹¹¹.

Figura 3 – Frontispício da edição de 1818



Fonte: História [...], 1818.

(Disponível no Acervo digital da John Carter Brown Library).

a Poesia Epica e Excelencia do Poema de Telemaco e notas geograficas e mythologicas (Sem indicação do tradutor. Lisboa, 1785) como *Aventura de Telemaco filho de Ulisses* (Lisboa: Typ. Rollandiana, 1823, 1 volume) (ABREU, 2012, p. 39).

111 Vilarelhe (2002, p. 6), ao analisar o contexto de publicação da época, pontua: “Continua sendo predominante o tema religioso nas obras publicadas, mas é significativa a numerosa presença de contos morais, às vezes denominados histórias morais, fato que nos pareceu determinante à hora de compreender a edição truncada de *Aventuras de Diófanes*, dado que se publicou como *História de Diófanes*, a brevidade que apresenta este tipo de histórias explica que só apresente os dois primeiros livros.”

Depois da edição de 1818, precisaremos esperar mais de 100 anos para termos outra. No entanto, teremos, a partir daí, um lento despertar de interesse pela narrativa. Assim, o século XX contará, na verdade, com duas edições das *Aventuras de Diófanes*, que alteraram completamente sua recepção junto à crítica.

Do século XX até hoje: a renovação do interesse

Em 1945, Rui Bloem apresenta uma nova edição da “novela”, optando pelo título de *Aventuras de Diófanes*, que, como se percebe, ficará consolidado desde então. Além disso, o mais importante é que, pela primeira vez, atribui-se sua autoria a Theresa Margarida da Silva e Orta. Bloem demonstra que o pseudônimo original – Dorothea Engras-sia Tavadeda Dalmira – nada mais era que um anagrama perfeito de “Dona Theresa Margarida da Silva e Orta”. No entanto, Bloem se vale da edição de 1790 como fonte para a sua.

Por esse tempo, como veremos posteriormente com o já citado livro de Ennes, acompanharemos o interesse da crítica em analisar a nacionalidade da autora e o pioneirismo da obra. É apenas depois da década de 80, com a ascensão da crítica feminista e dos Estudos Culturais, que o foco de atenção da obra penderá para a questão da autoria feminina, o que persiste até hoje. Como se pode notar, é imperativo para essa vertente crítica que se estabeleça Theresa Margarida como autora, afastando a hipótese da autoria e/ou colaboração de Gusmão. Afora isso, interessa também a essa crítica algumas ideias avançadas na obra sobre a educação feminina. A título de exemplo, a personagem Delmetra (Climeneia disfarçada) desfila uma série de máximas em uma festa de casamento, que dizem respeito ao comportamento modelar de uma esposa. Entre elas, há a defesa da educação para as mulheres, o que é um dos pontos que marcam o “progressismo” ao qual nos referimos inicialmente neste ensaio:

Há mulheres na Corte, que em oitenta anos, que viveram, nunca tiveram mais aplicação que a dos seus enfeites; e é cousa lastimosa que deixemos de enriquecer-nos dos conhecimentos necessários com a leitura de bons livros, que são companheiros sábios de honesta conversação. Nós não temos a profissão das ciências nem obrigação de sermos sábias; mas também não fizemos voto de sermos ignorante. Há mulheres, que em acabando os primeiros cumprimentos já não querem mais que dizer mal, e falar em enfeites, e outras semelhanças ninheiras; estas fora melhor que aprendessem a calar, se não sabem tratar conveniente; não digo que sejam sábias como as Musas e Sibilas; mas que conforme sua esfera, e possibilidade, se apliquem às ciências, e ao que sirva para a boa direção dos costumes, que como não são animais, que tirem das folhas, veneno, não podem abusar da celestial ambrósia, que nos livros se acha; porque o ignorar a gravidade da culpa, e os preceitos da modéstia, conduzem para o tropeço (ORTA, 2024, p. 73-4).

Nesse contexto, é publicada, em 1993, a *Obra reunida* de Theresa Margarida da Silva e Orta, por Ceila Montez. O ano de publicação era simbólico, pois marcava o bicentenário da morte de Theresa Margarida. Como forma de celebrar a memória da autora, Montez, além de editar as *Aventuras de Diófanos*, edita também alguns textos que Orta escreveu no período que esteve aprisionada no Mosteiro de Ferreira de Aves (1770-1777), mais especificamente o *Poema Épico-Trágico* e a *Novena do Patriarca S. Bento*. Montez também reúne alguns textos críticos acerca da obra da autora, com o intuito de marcar sua recepção, tanto em seu próprio tempo, como também no século XX.

Já o século XXI parece querer resgatar de vez as *Maximas* [...]. Em um quarto de século, já temos duas edições da obra. A primeira foi publicada já em 2002, quando se comemoravam os 250 anos da primeira edição do livro. Levada a cabo por Maria de Santa-Cruz, que

já havia defendido uma tese sobre a obra, sua edição das *Aventuras de Diófanos* sai pela Caminho, em Portugal, numa série de “Clássicos”.

Recentemente, em 2024, a obra contou com uma nova edição, a última de que temos notícia. Intitulada, assim como as demais edições a partir do século XX, de *Aventuras de Diófanos*, o volume foi publicado como parte da Coleção “Escritoras do Brasil” (mais precisamente, como seu 11º volume), pelo Senado Federal, o que marca a consolidação desse novo viés crítico recebido pela obra a partir de fins do século XX, como vimos. Com apresentação de Ceila Maria Martins, posfácio de Vera Lamanno-Adamo e notas de Osmar Carmo Arouck Ferreira e Mariana Sanmartin de Mello, trata-se, conforme explicado por Martins, de uma edição conflacionada:

Para a elaboração desta edição, utilizou-se a 1ª edição (1752) e a 2ª edição (1777). Destaca-se que a edição de 1752 é a única que contém as censuras e uma errata, aqui dispostas após o romance. A presente edição utilizou as correções indicadas na errata da 1ª edição. A obra é dividida em livros. Na edição de 1777, houve alteração na distribuição dos capítulos, passando de quatro para seis, alteração recepcionada (ORTA, 2024, p. 7).

As escolhas editoriais, bem como o aparato crítico mobilizado, revelam o intuito dos responsáveis pela publicação mais recente da obra em fornecer ao público uma versão mais amigável do texto e mais próxima do que teria sido a “vontade última” da autora. O resultado do trabalho, assim, não deixa de ser ambíguo: se, por um lado, torna acessível¹¹² aos leitores uma versão atualizada do texto; por outro, a versão oferecida não corresponde exatamente a nenhuma das edições existentes da obra, continuando, por assim dizer, a sina

112 O livro físico pode ser comprado por um preço módico na Livraria do Senado Federal, como também o e-book pode ser descarregado gratuitamente no site: <https://livraria.senado.leg.br/aventuras-de-diofanos>.

de alterações editoriais unilaterais do livro, desde, pelo menos, a edição de 1777. Por isso, muita embora seja esta uma edição bem recente e cuidadosa, contando com um aparato crítico considerável, acreditamos ainda haver necessidade de uma edição crítica daquela que é aparentemente a versão mais autorizada da “novela”: justamente a sua primeira, de 1752, com o título que carregava então.

Considerações finais

Creio que é chegada a época de reavaliação crítica das *Maximas de virtude e formosura, com que Diófanes, Clymenea, e Hemirena, principes de Thebas, vencerão os mais apertados lances de desgraça*. Em primeiro lugar, esse resgate deve se dar pela correção justamente de seu título, que deve ser referido pela crítica a partir do que teve na edição primeira, de 1752, e não como *Aventuras de Diófanes*, título esse que, apesar de mais prático e atrativo, foi alterado a partir da segunda edição, em 1777, possivelmente pelo editor, de forma unilateral. De igual modo, a divisão original da obra em cinco partes, constante da edição original, deve igualmente ser mantida em detrimento das modificações posteriores. Em suma, a reavaliação das *Máximas [...]* deve se dar a partir de uma nova edição crítica que tenha como base apenas a edição de 1752.

Em segundo lugar, a autoria da obra deve ser mantida com o pseudônimo original que recebeu: o de Dorothea Engrassia Tavareda Dalmira. A partir daí, é legítimo, diante do que levantou a crítica até hoje, atribuí-la a Theresa Margarida da Silva e Orta, muito embora se deva reconhecer que, como já antecipara Santa-Cruz (*supra*), seja possível ter havido uma colaboração, direta ou indireta, de Alexandre de Gusmão na escritura ou, mais provavelmente, na concepção da história. É no mínimo contraditório acolher as alterações textuais da edição de 1790, em que a autoria foi expressamente atribuída a

Gusmão, e depois arbitrariamente atribuí-la a Theresa Margarida, como o fez Rui Bloem, por exemplo.

Em terceiro lugar, as *Maximas* [...] ainda hoje carecem de estudos que as analisem mais detidamente em função dos princípios poéticos e retóricos que balizavam as práticas letradas do período. Diante deles, questões discutidas até hoje na recepção da obra, como as de autoria e gênero literário, poderão ser compreendidas sob um novo viés.

De qualquer forma, recolocar as questões na ordem do dia não é um retrocesso na recepção da obra, muito menos excesso de “rigorismo”, ou, pior, “misoginia”, como já se sugeriu. É, antes de tudo, impulsionar novos estudos para uma obra que ainda é carente de atenção. Por fim, tais discussões em nada desmerecem a importância de Theresa Margarida da Silva e Orta para as letras luso-brasileiras. Estudos futuros poderão, inclusive, colocá-la no lugar de destaque que, parece-me, faz por merecer.

Referências

- ABREU, M. As aventuras de Telêmaco no Brasil: um problema para a história literária. In: SOUZA, R. A. de (*et al.*) (org.). **História da literatura**: práticas analíticas. 1. ed. Rio de Janeiro: Edições Makunaíma, 2012. v. 1, p. 38-66.
- ARAÚJO, S. de M. Aventuras de Diófnanes, de Teresa Margarida da Silva e Orta: os ideais de Climenéia e Diófnanes à luz dos tempos. **Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas**, Porto, v. 23, p. 325-359, 2008.
- BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética** (a teoria do romance). Trad. A. F. Bernardini *et al.* 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- BRANDÃO, J. L. **A invenção do romance**. Brasília: Editora UnB, 2005.

- CORTESÃO, J. **Alexandre de Gusmão e o Tratado de Madrid**. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
- DALMIRA, D. E. T. **Aventuras de Diofanes, imitando o sapientíssimo Fenelon na sua viagem de Telêmaco**. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1790.
- DALMIRA, D. E. T. **Aventuras de Diofanes, ou máximas de virtude e formosura, com que Diofanes, Clymenea e Hemirena, príncipes de Tebas, vencerão os mais apertados lances da desgraça**. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1777.
- DALMIRA, D. E. T. **Máximas de virtude e formosura, com que Diofanes, Clymenea e Hemirena, príncipes de Tebas, vencerão os mais apertados lances da desgraça**. Lisboa: Officina de Miguel Manescal da Costa, 1752.
- DE MARTINI, M. O que a “primeira novela brasileira” pode nos dizer sobre o papel das letras coloniais no estudo de literatura? **Revista USP**, São Paulo, n. 121, p. 79–94, 2019.
- ENNES, E. **Dois paulistas insignes**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.
- FLORES, C. **As aventuras de Teresa Margarida da Silva e Orta em terras de Brasil e Portugal**. Natal: Opção Gráfica, 2006.
- FLORES, C.; MORAIS, M. A. C. Tecendo a história das mulheres no século XVIII: Teresa Margarida da Silva e Orta. In: **II Congresso Brasileiro de História da Educação, 2002, Natal**. História e memória da educação brasileira. Natal: NAC, 2002. p. 266–267.
- HANSEN, J. A. Autor. In: JOBIM, J. L. (org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- HISTÓRIA DE DIOFANES, Clymenea e Hemirena, príncipes de Tebas: história moral escrita por uma senhora portuguesa. Lisboa: Typografia Rollandiana, 1818.
- MACHADO, D. B. **Biblioteca lusitana, histórica, crítica e cronológica**: na qual se compreende a notícia dos autores portugueses e das obras que compuseram desde o tempo da promulgação

- da Lei da Graça até o tempo presente. Lisboa: Oficina de Inácio Rodrigues, 1741. t. 4. p. 271–272.
- MARQUES, A. L. **Artes do livro em Portugal**: o seu renascimento no século XVIII. 2004. Dissertação (Mestrado em Teorias da Arte) – Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Lisboa, 2004.
- MORAES, R. B. de. **Anotações de um bibliófilo**. Org. C. Antunes. São Paulo: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2017.
- MORAES, R. B. de. **Bibliographia brasiliana**: rare books about Brazil published from 1504 to 1900 and works by Brazilian authors of the colonial period. 2. ed. 2v. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications; Rio de Janeiro: Ed. Kosmos, 1983.
- MUHANA, A. **A epopeia em prosa seiscentista**: uma definição de gênero. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- OLIVEIRA, V. V.; SEGABINAZI, D. M. As aventuras de Telêmaco e Diófnes: a formação virtuosa através de narrativas romanesas no século XVIII. **Estudos Linguísticos e Literários**, Salvador, n. 55, p. 292–307, 2016.
- ORTA, T. M. da S. e. **Aventuras de Diófnes**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.
- ORTA, T. M. da S. e. **Aventuras de Diófnes**. Apresentação de C. M. Martins; posfácio de V. Lamanno-Adamo; notas de O. C. A. Ferreira e M. S. de Mello. Brasília: Senado Federal, 2024.
- ORTA, T. M. da S. e. **Obra reunida**. Introdução de C. Montez. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1993.
- SANDY, G.; HARRISON, S. Novels ancient and modern. In: WHITMARSH, T. (ed.). **The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. p. 299-321.
- SANTA-CRUZ, M. de. Brasílicos iluminados nas cortes de João V e José I. In: SANT'ANNA, A. R. de; SANTOS, G. (org.). **Brasil e Portugal**: 500 anos de enlaces e desenlaces. Rio de Janeiro:

- Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, 2000. p. 269–295.
- SOUZA, M. S. de; SILVA, F. M. da. Problemáticas da autoria e da camuflagem feminina em *As Aventuras de Diófanes*, de Teresa Margarida Silva e Orta. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 49, 2017.
- SOUZA, S. C. M. de. **Primeiras impressões**: romances publicados pela Imprensa Régia do Rio de Janeiro (1808-1822). 2007. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2007.
- VERNEY, L. A. **Verdadeiro método de estudar (cartas sobre retórica e poética)**. Introdução e notas por Maria Lucília Gonçalves. 1. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1991.
- VILARELHE, E. L. Pioneirismos esquecidos e esclarecer o esclarecimento: o caso de Teresa Margarida da Silva e Orta e máximas de virtude e formosura. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS, 7., 2002, Providence, RI. **Actas** do [...]. Providence, RI: AIL, jul. 2002.

Algumas considerações retóricas sobre *Escola de Bethlem, Jesus nascido no prezepio* (1678), do jesuíta Alexandre de Gusmão

Isabel Scremin da Silva

Alexandre de Gusmão, jesuíta letrado de seu tempo

Em Belém da Cachoeira, no Recôncavo Baiano, delineia-se uma igreja em cuja frente se lê a inscrição de 1686, ano do início de sua construção. Hoje, o edifício permite vislumbrar um passado de dimensões mais vastas, quando à igreja combinava-se um amplo seminário, voltado para meninos, filhos de moradores da região, distantes do grande centro econômico, letrado e espiritual de Salvador. Vale lembrar que a entrada era excetuada, como destaca Serafim Leite (2004), a meninos de ascendência judaica, indígena ou negra, conforme política de limpeza de sangue presente em muitas das instituições de ensino da época.

Nesse seminário, aprendia-se a ler, a rezar, a comportar-se – tudo sob a insígnia do seu fundador, o pe. Alexandre de Gusmão (1629-1724). Português de origem, Gusmão se estabeleceu na América portuguesa entre seus dez e quinze anos, iniciando na Companhia de Jesus da Bahia e galgando cargos de professor de Humanidades, de mestre de noviços e de reitor em diferentes colégios jesuíticos, no Rio de Janeiro, no Espírito Santo e na Bahia, além de um dos maiores postos que um jesuíta, naquele tempo e lugar, poderia ter: o de Provincial da Companhia no Brasil, cargo ocupado duas vezes por Gusmão (de 1684 a 1688 e de 1694 a 1697).

Entre as poucas investigações feitas atualmente sobre o inaciano, talvez seja esta a sua faceta mais conhecida, ligada à criação do Seminário de Belém, à instrução de meninos e à preceptorial de duas figuras importantes para o âmbito religioso e político português do século XVIII – Bartolomeu de Gusmão (1685-1724), inventor da passarola, e o homônimo Alexandre de Gusmão (1695-1753), secretário de D. João V. Sobre a atuação pedagógica do padre Alexandre, vejam-se as investigações de Lais Viena de Souza (2008), Vanessa Freitag Araújo (2010), Fábio Falcão Oliveira (2014) e Alfredo Pinto da Silva Júnior (2016).

No entanto, não é apenas a igreja do Seminário de Belém que resiste às intempéries dos anos: a obra impressa de Gusmão testemunha a dimensão letrada de sua produção, inseparável de sua movimentação pedagógica, política e religiosa. Segue a relação cronológica desses impressos:

1. *Escola de Bethlem, Jesus nascido no prezepio* (1678);
2. *Historia do Predestinado Peregrino, e seu irmão Precito* (1682);
3. *Arte de crear bem os filhos na idade da puericia* (1685);
4. *Sermão que pregou na Cathedral da Bahia de Todos os Santos* (1686);
5. *Meditações para todos os dias da semana, pelo exercício das tres potencias da alma* (1689);
6. *Rosa de Nazareth nas montanhas de Hebron* (1715);

7. *Eleyçam entre o bem, & mal eterno* (1720);
8. *O corvo, e a pomba da arca de Noé* (1734);
9. *Arvore da vida, Jesus crucificado* (1734).

Vale ressaltar que, quando menciono o termo *obra*, refiro-me não a uma unidade totalizante de textos vinculados a determinado autor, sentido advertido por Foucault (2008) em *A arqueologia do saber*, mas sim a um entendimento próprio do século XVII: obra como tudo aquilo produzido por um artífice, desde retrato, estátua ou edifício, até “obra de engenho, composição, poema, oração, livro” (BLUTEAU, 1720, v. 9, p. 562).

De fato, o tempo de Gusmão desconhecia uma noção, ainda hoje corrente, de literatura autônoma, subjetiva, alheia a circunstâncias e interesses que, de fato, regiam a produção e a circulação de discursos seiscentistas, fossem eles manuscritos, impressos, pictóricos, vocalizados etc. Talvez por isso, por constituírem aquilo que João Adolfo Hansen (2006, p. 153) chama de “práticas letradas”, os escritos espirituais de Gusmão sejam considerados, para a crítica e para a historiografia literárias modernas, demasiadamente doutrinários, catequéticos, moralistas... pouco “literários”.

Apesar de haver investigações atuais bastante elucidativas sobre as letras de Gusmão – como as pesquisas de Zulmira Santos (2004), Sara Augusto (2010), César Freitas (2011), Marina Massimi (2012) e Marcus De Martini (2019) –, o jesuíta permanece esquecido no cânone dos estudos literários luso-brasileiros. Quando mencionado, por exemplo, por Massaud Moisés, em sua importante *História da Literatura Brasileira*, Gusmão avulta como autor da “primeira novela brasileira”, válida apenas como “instrumento de comunicação” (MOISÉS, 2012, p. 240).

A “novela” em questão intitulava-se *História do Predestinado Peregrino e seu irmão Precito* e foi tipografada pela primeira vez em 1682, ganhando, em fins do século XVII e inícios do XVIII, mais três edições e uma tradução para o castelhano. Numa época em que a impressão – realizada em Portugal, uma vez que não havia imprensa na colônia

americana – era morosa e requeria diversas licenças, teria esta *História do Predestinado* relevância apenas comunicacional? E quanto às outras produções, elencadas em mais sete impressos, seriam de pouca monta devido ao estranhamento que provocam em nós (e me incluo), leitoras e leitores de hoje?

Com efeito, os destinatários de Gusmão, em seu tempo, eram outros. A partir das licenças, das dedicatórias e dos prólogos de suas obras, depreende-se que os leitores-ouvintes do inaciano (o texto impresso podia muito bem ser lido em voz alta) seriam, principalmente, jovens iniciantes na catequização, pupilos do padre, ingressantes na Companhia de Jesus e no Seminário de Belém da Cachoeira, onde certamente esses impressos circulavam na livraria do antigo Seminário, extinto em 1759. Também alguns opúsculos poderiam se destinar a moradores da América portuguesa a quem faltava assistência espiritual; reclamação presente, com frequência, em missivas jesuíticas acerca da pouca quantidade de padres para a reforma dos costumes dos fiéis. Ou, até mesmo, a jesuítas experientes que encontrariam, naqueles livrinhos, assuntos para pregação. Digo *livrinhos* porque os impressos eram pequenos, de formato in-4º e in-8º, outro indício de que corriam de mão em mão, usados no cotidiano da vida.

Do que podemos imaginar, apenas por essa breve menção às circunstâncias de circulação das letras de Gusmão, o teor de seus impressos: repletos de moralidades acerca de bons e maus costumes, em que vícios e virtudes opunham-se nos modos de falar, de comer, de vestir, de educar os filhos, até de pensar. Tudo conforme linguagem simples, permeada de exemplos e sentenças, de metáforas e alegorias sempre acompanhadas de algum reparo, alguma explicação sobre seus mistérios, de forma a adocicar, com a elocução, a aspereza da pura doutrina, segundo preceito da *Arte Poética* de Horácio, *utile dulci*, atualizado no Seiscentos. Importa, aqui, salientar que o entendimento de preceitos retóricos e poéticos, ao lado de paradigmas teológicos e políticos da época, é fundamental para a compreensão e para o desestranhamento de obras como as de Gusmão.

Não obstante a alta carga doutrinária evidente em todos os opúsculos gusmanianos, observa-se neles, também, imensa gama de referências das mais diversas áreas do conhecimento, desde passagens bíblicas e exegeses de Padres da Igreja até notícias das quatro partes do mundo¹¹³, relações de feitos históricos, narrativas greco-latinas, menções ao presente da enunciação do jesuíta, descrições de emblemas. Assim, quando lidas fora da procura por “literatura”, as letras de Gusmão demonstram aspectos que podem despertar o interesse. Destacá-los é meu objetivo neste texto, em que farei um resgate da produção do padre, como tenho feito nos últimos anos (SILVA, 2025; 2024; 2023), considerando-o não só enquanto jesuíta, mas enquanto erudito que viveu e que produziu na chamada América portuguesa, entre os séculos XVII e XVIII. Porém, devido aos limites deste texto, centrar-me-ei no primeiro impresso do inaciano, *Escola de Bethlem, Jesus nascido no prezepio*, que concentra aspectos fundamentais e, ao mesmo tempo, singulares de toda a produção de Gusmão.

O livro-emblema de *Escola de Bethlem, Jesus nascido no prezepio* (1678)

Em relação a este impresso, tipografado em Évora, dedicado a S. José e preparado pelo menos cinco anos antes, conforme uma das cartas de Gusmão (SILVA, 2023), é de se destacar, logo de início, a gravura em metal que aparece no frontispício do livro. Nela, retrata-se a cena bíblica de adoração do menino Jesus recém-nascido, rodeado por seus pais, pastores, animais e anjos, os quais carregam o título da obra (Figura 1). Sobre o responsável, temos uma indicação na margem inferior direita: Richard Collin, de Antuérpia.

A gravura de *Escola de Bethlem* e a origem de seu gravador são um ótimo exemplo não só da complexidade das redes de impressão

113 Lembro que a Oceania só seria encontrada pelos europeus em 1770.

no século XVII, em que um manuscrito da América e uma gravura de Flandres se encontram em Portugal, mas das profundas relações entre palavra e imagem no período em questão. Porque a produção de Gusmão, não se deve esquecer, deu-se dentro de uma ordem religiosa e de um catolicismo pós-tridentino e ultramarino.

A partir do Concílio de Trento, sobretudo durante a Sessão XXV de 1563, começa a haver uma mudança no estatuto das imagens sagradas dentro do catolicismo, com maior atenção às moralizações que carregavam para o fiel e, também, aos perigos que podiam oferecer-lhe aos olhos. Essa mudança estendeu-se além-mar, onde os dogmas tridentinos tiveram de ser adaptados e acomodados a realidades não europeias. Daí haver, por exemplo, nas *Constituições do Arcebispado da Bahia*, em 1707, um capítulo inteiramente dedicado “Do culto devido as santas reliquias e sagradas imagens” (VIDE, 1823).

Se, por um lado, as imagens (pinturas, esculturas, gravuras, tapeçarias, azulejos, vidrais etc.) auxiliavam no entendimento da Escritura, na conversão ao catolicismo e na manutenção da fé, precisavam, por outro, de delimitações em seus sentidos, principalmente quando voltadas a recém-conversos ao catolicismo, a iniciantes na catequização e a ingressantes nos dogmas de uma ordem como a de Loyola. Assim, a *Escola de Bethlem* (falamos, aqui, de sua primeira impressão, visto que, em 1735, foi novamente impressa, mas sem a gravura de Richard Collin) pode ser pensada, no encaixe do que já observou Sara Augusto (2010), enquanto um grande emblema, em que os elementos do quadro da adoração ao menino Jesus são, no decorrer do opúsculo de Gusmão, decompostos um a um, amplificados em sua diversidade e moralizados na repetição uníssona do preceito de viver conforme os mandamentos da Igreja – procedimentos retóricos característicos de toda a produção letrada de Gusmão.

No Prólogo ao Leitor, Gusmão evidencia a alegorização do seu tratado em *Escola*: “porque este estilo pede o nome de Escola, com que sae” (GUSMÃO, 1678, n. p.), indicando tanto o objetivo propedêutico da obra, quanto o papel do caráter (*ethos*) discursivo de ensinar a

outrem em posição assimétrica de conhecimento e o modo de escrita, simples para que todos entendessem, figurada para que por meio das apreensões sensoriais se atingisse a abstração. Assim, vão os capítulos do opúsculo divididos em *classes*, multiplicadas, por sua vez, em *lições*, as quais se comprovam por *documentos*. As *classes* correspondem aos três níveis de perfeição espiritual (incipiente ou via purgativa, proficiente ou via iluminativa e perfeito ou via unitiva), as *lições* ensinam os tópicos de cada *classe* e os *documentos* confirmam os ensinamentos. Tudo como se estivéssemos de fato numa escola, com cadeiras, cadernos, disciplinas.

É de se notar que Escola de Bethlem não aparece isolada no ambiente letrado ibero-americano de seu tempo. São contemporâneas de Gusmão a *Escola de penitencia, e flagello de viciosos costumes* (1687), de fr. Antônio das Chagas; a *Escola da doutrina christã* (1688), do jesuíta João da Fonseca; a *Escola de bem morrer, aberta a todos os christãos, & particularmente aos moradores da Bahia* (1701), do jesuíta Antônio Maria Bonucci; a *Escola decurial de varias liçoens* (1696-1707), de fr. Fradique Espínola. Isto sem arrolar outros gêneros de espiritualidade e moralidade, não intitulados *escolas* mas próximos a elas, como os *abecedários espirituais*, que ganharam amplitude, no século XVI, com Francisco de Osuna; as *lições* para bem morrer, praticadas, por exemplo, por Alonso de Andrade; as *regras, espelhos, orações, colóquios, manuais*, entre outros gêneros exercitados por Ludovico Blosio, autor inclusive citado por Gusmão.

Figura 1 – Gravura de Richard Collin no frontispício de *Escola de Bethlem* (1678)



Fonte: Gusmão, *Escola de Bethlem*, 1678.

(exemplar da Biblioteca Nacional de Portugal, cota: R. 33620 P.).

O que singulariza esta *Escola de Bethlem* no interior do sistema letrado de sua época é, justamente, o equívoco que seu título e sua alegorização permitem tecer em relação ao Seminário de Belém da Cachoeira, cuja construção inicia em 1686 mas idealiza-se anos antes, muito provavelmente durante a composição da *Escola* de Gusmão. Talvez fosse o opúsculo o primeiro fundamento do Seminário, talvez fosse o Seminário um desdobramento da *Escola de Bethlem*. De todo modo, a importância do ensino das virtudes católicas e sua aplicação à “arte de bem viver” é assunto que aparecerá desde o primeiro impresso de Gusmão até o último, póstumo, *Arvore da vida, Jesus crucificado* (1734), o que faz da produção letrada de nosso jesuíta, iniciada

no nascimento de Jesus, em *Escola de Bethlem*, e finalizada em sua morte, em *Arvore da vida*, uma espécie de imitação da vida de Cristo, *imitatio Christi*, aspecto destacado por Freitas (2011).

Em relação à *Escola de Bethlem*, Gusmão identifica-a enquanto *tratado*, gênero que abarca ampla variedade de matérias, estilos, tópicos. “Dissertação, lançada em papel sobre algũa materia” (BLUTEAU, 1721, v. 8, p. 27), o *tratado* é empregado para classificar não apenas *Escola de Bethlem*, mas *Arte de crear bem os filhos* (1685), em suas prescrições sobre como educar crianças; *Rosa de Nazareth* (1715), em seus prodígios atribuídos à devoção de Nossa Senhora; *Eleyçam entre o bem, & mal eterno* (1720), em suas oposições entre os caminhos para o céu e para o inferno; *O corvo e a pomba da arca de Noé* (1734) e *Arvore da vida, Jesus crucificado* (1734), em suas interpretações e moralidades acerca dos episódios bíblicos da arca de Noé e da morte de Cristo, respectivamente.

Compartilham esses escritos, como já se destacou, de forte carga doutrinária, aliada a citações de passagens bíblicas, alegações de autoridades da Igreja (indicadas, em geral, nas marginais das páginas), narrações de casos exemplares, retirados de anais, vidas, crônicas, cartas, miscelâneas. Assim o é também com *História do Predestinado* (1682), única obra ficcional do jesuíta; com a pregação quando das exéquias de fr. João da Madre de Deus, único sermão de Gusmão que nos chegou; e com *Meditações para todos os dias da semana* (1689), que emulam diretamente os *Exercícios espirituais* de Loyola. Cada opúsculo de Gusmão aproxima-se e diferencia-se um do outro, principalmente, pela elocução, isto é, por suas figuras, alegorias, sentenças; pelo modo de argumentar e de pôr, diante dos olhos do leitor/ouvinte, imagens feitas de palavras.

No caso de *Escola de Bethlem*, destaca-se, ao lado da gravura de Richard Collin e do livro tornado emblema, uma elocução típica do Seiscentos ibero-americano, caracterizada pela *Agudeza y arte de ingenio* (1648), de Baltasar Gracián, e pela capacidade lógica e retórico-poética de aproximar extremos e de encontrar semelhanças entre

conceitos que, à primeira vista, afastavam-se e até opunham-se. Com efeito, o tempo de Gusmão era repleto de semelhanças, em que as palavras não se separavam, mas sim participavam dos próprios conceitos. Em *Escola de Bethlem*, a semelhança encontra um discurso epitético altamente elogioso, marcado pelo tempo presente, como se a *persona* retórica estivesse em frente à gravura que abre o opúsculo, a tecer analogias de Jesus menino enquanto lapidário, pintor, artífice e doutor, capaz de encerrar, na pequenez de uma obra, a imensidão da divindade:

Que diríamos nós da sabedoria daquelle Lapidario, que em hũa joya tão pequena engastasse a pedraria de todo o Oriente? Que diríamos daquelle Pintor, que em hum pequeno quadro retratasse a redondeza toda do Universo, cõ os successos todos desde a criação do mundo? Que diríamos daquelle Artifice, que em hũa breve concha recolhesse as immensas agoas do Oceano? Que diríamos daquelle Doutor, que em hum breve volume recopilasse os principios de todas as artes, os axiomas de todas as ciencias, de tal sorte, que em aquelle só livrinho se contivessem todas com a mesma clareza, que em todos os mais volumes? E pois não està isto tudo com mayor ventagem naquelle corpinho, naquelle Menino, & Mestre de Bethlem? (GUSMÃO, 1678, p. 15).

Onde tudo podia “se dobrar sobre si mesmo, se duplicar, se refletir ou se encadear” (FOUCAULT, 1999, p. 35): estamos em raciocínio próximo ao descrito por Foucault, em terreno católico onde as leis naturais e teológicas por vezes não se distinguiam, sendo o mundo um livro aberto onde Deus teria inscrito suas metáforas para quem soubesse desvendá-las e continuá-las. A aproximação de conceitos distantes é, de fato, uma das marcas das letras de oradores e poetas como Baltasar Gracián, Luís de Gôngora, Francisco de Quevedo, Antônio Vieira, Calderón de la Barca, Gregório de Matos, Violante do Céu. De Gusmão também, porque viveu naquele tempo, sendo ele

um dos ladrilhos que formam este quadro por vezes desencontrado e lacunar do chamado “Barroco”. Estamos em reinado eloquente de pérolas, contudo, muito bem reguladas.

A linguagem seiscentista de Gusmão deve ser considerada, nesse sentido, em profundo diálogo com a singularidade de sua enunciação; ou, em termos retóricos, com as bases de sua invenção, com o ângulo de visualização de seus destinatários – aspecto-chave, observado por Hansen (2004; 2006), nas letras do século XVII. Esse ângulo implicava considerar, entre outras variáveis, o nível de erudição dos leitores e ouvintes, o contato que teriam com o discurso, além da própria finalidade discursiva. No caso de Gusmão, as marcas de agudeza, presentes na passagem anteriormente transcrita, encontram sempre um limite, uma explicação e um significado moral explícito, o que mais tinha a ver com os objetivos do opúsculo – destinado à mudança de hábitos em iniciantes na doutrina – do que com a capacidade de engenho do autor (pensando *autor*, aqui, no sentido de autoridade letrada).

Retomando a noção de semelhança, leiamos mais uma passagem de *Escola de Bethlem*:

Oh Mestre Soberano, que mal entende o mundo a lingoagem desse idioma! porque o mundo chama à humildade, vileza; à pobreza, miseria; à soberba, fidalguia; à avareza, providencia; & ley de nobreza, à ambição. Porém vòs com vosso Nascimento, & descida do Ceo à terra, assi confundistes a lingoagem do mundo, como aos da Torre de Babel os idiomas, que já na vossa Escola se sabe o nome proprio da virtude, & nome proprio do vicio: já sabemos, que na humildade de Christo està a verdadeira nobreza, & na pobreza de espirito a verdadeira riqueza (GUSMÃO, 1678, p. 63).

Diante da adoração do Deus menino, a *persona* retórica de *Escola de Bethlem* fala como se participasse da cena, como se estivesse ao lado de Maria, de José, dos pastores. Isso conferiria, para os leitores-ouvintes de Gusmão, maior visualidade ao discurso, maior deleite e,

consequentemente, maior aprendizado. Mas, com base na passagem acima, perguntamo-nos: se tudo era semelhança e semelhante, se as coisas estavam nas palavras e as palavras nas coisas, não estaria Gusmão a rebelar-se contra seus contemporâneos, como um Velho do Restelo a lembrar os enganos de fama e glória, afirmando que a humildade não era humildade, a pobreza não era pobreza, nem a soberba soberba, nem a avareza avareza? De fato, em *Escola de Bethlem*, a linguagem proclama-se universal: os ensinamentos transmitem-se pela palavra que mimetiza os signos dos gestos e que moraliza os preceitos do menino Jesus nascido no presépio, tão menino que não pode falar, mas mostra as lições ao mestre Gusmão, letrado de experiências feito, que não só pode mostrar, como fala.

Sutilmente, portanto, a *persona* de Gusmão indica não apenas o exercício de etopeia, em que um caráter demonstra suas qualidades com o próprio discurso, mas também a capacidade de alguém experiente que, como o professor de uma escola, desvenda enigmas, pondera mistérios, explica e aplica metáforas. Enquanto constituinte principal da alegoria, a metáfora justifica distâncias, aproxima contrários e alicerça a produção retórico-poética jesuítica de Gusmão em suas bases teológicas. Parafraçando Aristóteles, em sua *Poética*, a metáfora, durante o século XVII, encerrava conhecimento e prazer: com ela aprendia-se de forma rápida e prazerosa, conforme aprendizado que requeria um tempo intermédio entre ler/ver e entender; tempo de suspensão da curiosidade, em que o leitor, ouvinte ou espectador percebiam que o que viam não era simplesmente o que seus olhos enxergavam.

Em Gusmão, quando os semelhantes estão prestes a desencontrar-se em agudezas que os distanciam da doutrina, emerge um caráter (*ethos*) discursivo que aponta a universalidade dos signos, que esclarece suas significações e que reivindica a transparência das ligações entre as palavras e as coisas:

Se eu em vòs tenho tudo, & fóra de vòs não tenho nada, pouco faço em deixar tudo por amor de vòs, se eu em vòs acho tudo; antes nada faço em deixar tudo porque tudo desta vida he nada, & só vòs sois tudo, porque sois Deos meu, & todas as minhas cousas: *Deus meus, & omnia*; quizera com tudo, que o nada desta vida fosse tudo, para que tudo pozesse a vossos pès, porque eu só com vosco me contento, & só a vòs quero, porque vòs nascendo me ensinai, que deixadas todas as cousas da vida, só a vòs queiramos, & só em vòs ponhamos todas nossas esperanças (GUSMÃO, 1678, p. 81).

Se, à primeira linha do excerto, o que se nota é uma atualização da tópica do “mundo às avessas”, em que *tudo* no mundo terreno torna-se *nada* diante da eternidade divina, o encadeamento da citação, construído por quiasmo e repetição entre *tudo* e *nada*, adquire tamanho crescendo que os opostos, dispostos quase lado a lado como oxímoro, dissolvem-se um no outro, ecoando-se no espelho de uma sentença longa, ajuizada em três principais partes.

Nas duas primeiras partes do período (“Se eu em vòs tenho tudo, & fóra de vòs não tenho nada, pouco faço em deixar tudo por amor de vòs, se eu em vòs acho tudo”, primeira parte; “antes nada faço em deixar tudo porque tudo desta vida he nada, & só vòs sois tudo, porque sois Deos meu, & todas as minhas cousas”, segunda parte), intercalam-se *nada* e *tudo*, isto é, o *nada* das coisas do mundo e o *tudo* de ordem divina. Em outras palavras, para Deus todos os bens materiais seriam mesquinhas que só serviriam para desequilibrar os mal-aventurados, como Precito em *História do Predestinado* (GUSMÃO, 1682), na passagem pelo Trânsito da Morte. O excerto de *Escola de Bethlem*, com efeito, ressoa em *História do Predestinado*, principalmente no ponto em que Predestinado Peregrino encontra Desengano, homem de muitas aparências, “como outro Prothéo em varias formas” (GUSMÃO, 1682, p. 18). Por trono, assentava-se Desengano sobre a esfera do mundo, onde se movimentavam dois eixos, a vida e a morte, e onde se viam escritas “estas duas palauras, que pareciaõ

encontradas, Tudo, Nada” (GUSMÃO, 1682, p. 18), o que para Predestinado figurou-se enigma. Desengano, então, prontamente lhe decifra a charada: “O mundo tudo he nada, ou ao reués, nada he tudo do mundo” (GUSMÃO, 1682, p. 18).

Ora, de volta à passagem de *Escola de Bethlem*, agora ilustrada pelo emblema de Desengano, sendo Deus *tudo*, tudo o que fora dele estivesse, ou seja, tudo o que não fosse Deus, seria *nada*. Logo, sendo o mundo *nada*, deixar tudo do mundo significaria deixar *nada*. Esta, basicamente, é a razão que fundamenta as duas primeiras partes da frase, a qual muda o tom em sua terça etapa. Quer dizer, nas duas primeiras o que predomina é a interpolação entre *tudo-nada-nada-tudo* e o emparelhamento entre *nada-nada-tudo-tudo*, conforme exercício anafórico agudo de aproximação de contrários, próximo, por exemplo, das sextilhas e oitavas de Maria do Céu dedicadas ao Terceiro Sermão do 1º Domingo do Advento, de Antônio Vieira: “tudo passa mortal – e nada passa”.

No entanto, note-se que a rede de quismos e de aproximação de contrários, na passagem supracitada, volta o seu curso em “quizera com tudo, que o nada desta vida fosse tudo, para que tudo povesse a vossos pès porque eu só com vosco me contento, & só a vòs quero, porque vòs nascendo me ensinai, que deixadas todas as cousas da vida, só a vòs queiramos, & só em vòs ponhamos todas nossas esperanças” (GUSMÃO, 1678, p. 81). Por uma sequência de orações subordinadas que fazem *tudo* e *nada* se reduzir a *tudo*, com *tudo*, o *ethos* deixa definitivamente as coisas do mundo e, em *sermocinatio*, pinta verbalmente o que dentro da alma se passa e não se pode ver. Ou seja, o discurso retorna ao estilo doutrinário que caracteriza em geral os opúsculos de Gusmão, de relações lógicas claramente distintas, demonstradas em silogismos breves.

Para continuarmos a pensar a retórica de Gusmão, há uma passagem incontornável, em *Escola de Bethlem*, que consta no Livro IV, Lição I, intitulada “Como com seu Santo Nascimento nos ensinou

Christo os desejos, que deve a alma ter de o ver, & gozar nascido em Bethlem”:

Toda a eloquencia do Menino Mestre de Bethlem, consiste em hũa rhetorica muda, ou em hum silencio eloquente, porque como ensina Infante, toda sua doutrina consiste mais no exemplo, que na palavra. De hum grande Varaõ [diz Seneca] ainda quando cala, ha muito que aprender: Est aliquid, quod ex magno viro, vel tacente proficias (GUSMÃO, 1678, p. 242-243, grifos e colchetes do autor).

A citação a Sêneca é retirada de uma das cartas a Lucílio, número 94, em que Sêneca refuta Aríston acerca da inutilidade dos preceitos, defendendo, pelo contrário, que os preceitos (pertencentes ao campo da sabedoria prática e aplicados às circunstâncias particulares da vida) contribuíam para o domínio das paixões e para o equilíbrio do espírito, para a conservação da memória e para o direcionamento do olhar. Porque às vezes fingimos não ver o evidente, diz Sêneca, até que uma advertência nos faça repará-lo: “Quantas vezes passamos sem dar por coisas que temos diante dos olhos: fazer uma advertência é como fazer uma exortação. Frequentemente, o nosso espírito finge não ver o que é evidente; há por isso que obrigá-lo a reparar mesmo nas coisas mais banais” (SÊNECA, 2004, p. 486-487).

Nesta epístola, portanto, não está a se defender o puro silêncio enquanto internalização de leis gerais, mas sim a externalização do conselho, efetuado nas contingências do aprendizado e do contato com o outro. O outro, no caso, refere-se aos sábios, com cuja convivência aprendia-se a todo momento: “vê-las [as pessoas de bem] frequentemente, escutá-las frequentemente é algo que a pouco e pouco se nos vai gravando no íntimo, a ponto de atuar com o vigor de preceitos” (SÊNECA, 2004, p. 492).

Sêneca foi autoridade bastante lida pela Companhia de Jesus. Seu combate às paixões aparece atualizada diversas vezes nos impressos de Gusmão e é ela que amiúde controla sua retórica de lágrimas.

Ora, para o catolicismo pós-tridentino, uma citação como essa, sobre a importância dos preceitos e da convivência com os sábios, coaduna-se com a defesa à perfeição do mestre cristão, *exemplum* a ser seguido pelos devotos. De nada valeriam as palavras do pregador se seus hábitos as contradissem – espécie de máxima repetida ao longo dos tratados gusmanianos. No entanto, com base na passagem transcrita acima, ressalta-se que a noção de *exemplo* adquire uma dimensão mais visual.

No excerto transcrito, Gusmão dispõe, em dois polos, o *exemplo* e a *palavra*: “*toda sua doutrina consiste mais no exemplo, que na palavra*” (GUSMÃO, 1678, p. 243). Em *Escola de Bethlem*, Cristo menino não pode falar. Daí que seus ensinamentos, para serem verossímeis, deviam ser deduzidos a partir dos signos do presépio, da direção dos olhares, dos movimentos corporais das personagens pintadas. Assim, o *exemplo* estaria para o campo do que não é dito, mas demonstrado. Já a *palavra* ocuparia o polo do discurso e, portanto, pertenceria à eloquência e à retórica praticada por Gusmão. Nesse sentido, para o jesuíta, não haveria oxímoro nas expressões “*rethorica muda*” e “*silencio eloquente*”. Justamente porque a *palavra* permitiria o silêncio do *exemplo* e o *exemplo* permitiria a eloquência da *palavra*, coexistentes os dois, *palavra* e *exemplo*, no gênero do emblema.

Nesta equivalência entre “*rethorica muda*” e “*silencio eloquente*”, impossível não lembrarmos a máxima de Simônides, “*muta poesis, eloquens pictura* (pintura é poesia muda, poesia é pintura que fala)” (MUHANA, 2002, p. 12). Se substituirmos *poesia* por *retórica*, teremos uma citação muito similar à de Gusmão. Isto porque *poesia* e *retórica* estão para o que fala, enquanto *pintura* e *exemplo* para o que mostra: conjugados, ambos são imagem que exemplifica, deleita e ensina, conforme uma ordem de experiência que transforma a palavra em súbito silêncio e o silêncio em evidente discurso.

O caráter (*ethos*) de Gusmão, nesse sentido, pode ser visto como uma espécie de mediador entre *palavra* e *exemplo*. Capaz de decifrar os códigos do quadro da adoração do menino Jesus e de transmiti-los

em linguagem que reivindica qualidades de verdade e universalidade, a *persona* de *Escola de Bethlem* evidencia a doutrina católica através da fala de um cristão que roga, implora, confessa os pecados e, desse modo, põe diante dos olhos as virtudes de humildade, caridade, temperança, justiça. Além de mestre e orador, Gusmão torna-se, com isso, pintor de palavras – pintor como Zêuxis no retrato de Helena:

Quando o pintor acha hũa estampa em tudo perfeita, escuza de buscar em muitas, o que acha em hũa só com perfeição. Zeuxis querendo tirar hum retrato da fermosa Helena, juntou as donzellas mais fermosas de Grecia, & de hũa tirou os olhos, de outra as faces, de outra os beiços, atê que sahio com hum retrato muito ao natural de Helena, o que tudo fizera com muito mayor perfeição, & facilidade se tivera diante dos olhos o proprio exemplar (GUSMÃO, 1678, p. 156).

O caso narrado acima ganhou numerosas versões ao longo do tempo, sendo uma das mais conhecidas a que inicia o Livro II da *Invenção* de Cícero. Nela, Zêuxis de Heracleia é chamado pelos crotoniatas para “reproducir la figura de Helena” (CÍCERO, 1997, p. 197). A fim de desempenhar a tarefa, o pintor pede, então, que fizessem uma deliberação e escolhessem as mais belas mulheres de Crotona: “enviadme a las más bellas de esas muchachas mientras pinto lo que os he prometido, para que la verdadera belleza de estos modelos vivos pase a un quadro mudo” (CÍCERO, 1997, p. 198). Utilizando o caso como “predicação à retórica” (MARTINS, 2011, p. 107), Cícero o aproveita para afirmar que a natureza não conseguia reunir todas as qualidades em um só exemplar, precisando o orador, portanto, valer-se de múltiplos modelos para executar um tratado de retórica.

A argumentação de Gusmão, no entanto, dirige-se para outra direção. O episódio de Zêuxis é empregado pelo jesuíta para reafirmar a excelência de um exemplar perfeito onde se encontrariam todas as virtudes, isto é, Cristo na lapinha de Belém: “O que devemos

invejar são as virtudes, que nesta sua Escola nos ensina, procurando tirar em nós hum retrato de todas [...], até que fiquemos hum verdadeiro retrato seu” (GUSMÃO, 1678, p. 156).

Mas, se o jesuíta difere de Cícero ao afirmar a concentração de todas as qualidades em um só modelo, também não refuta a eficácia da imitação do todo a partir de suas partes. Enumerações de santidades; narrações de milagres e prodígios; acumulações de *exempla*, de louvores e de exclamações; ampliações de tantas e variadas sortes: os escritos de Gusmão, como tenho destacado ao longo deste texto, estruturam-se sob lógica profunda de distribuição e recolha, as quais orbitam em torno do mesmo centro, Cristo: “Todas quantas perfeições, & sobrenaturaes virtudes, que admiramos nos mais Santos, todas estão encerradas naquelle só exemplar daquela imagem viva, & consubstancial de Deus; se a este só imitarmos, sahiremos com hum retrato em tudo perfeito” (Gusmão, 1678, p. 156-157).

Em atividade, sempre metafórica, de pintar o divino com palavras que evidenciam seu silêncio, Gusmão agora adentra a sala de Apeles e ecoa versos de nosso conhecido poeta, Camões, em “Transforma-se o amator na cousa amada”:

[...] & por ventura nos succeda com este retrato, o que a Apelles succedeo com o retrato de Pancasteo, que com a vista, & imitação do exemplar, que copiava, se affeioou de tal sorte ao original totalmente prezo de seu amor. Assi este Menino não só ficará imitado, mas tambem amado de nós, porque entrando em nossa alma com a imitação de suas virtudes a consideração de sua bondade, ficaremos não só retratos seus por imitação, mas ainda a mesma cousa por amor (GUSMÃO, 1678, p. 157).

Não obstante Gusmão delimitasse os sentidos de suas palavras ao campo da moralidade e doutrina, repertórios poéticos e religiosos aparecem associados em seus escritos com frequência, nos quais vocábulos de ordem poética e retórica acomodam-se a matérias de

viés teológico pós-tridentino. Em relação ao episódio de Apeles e Pancaste, observa-se a atividade do afamado pintor grego sob moldura cristológica, equivalendo, por analogia, Pancaste ao menino Deus no presépio e Apeles ao fiel que o observa e que faz da emulação um trabalho de devoção.

Como o caso de Zéuxis em pintura de Helena, o retrato de Pancaste por Apeles era caso demasiado conhecido entre os historiadores antigos. Constava, por exemplo, na *História natural*, Livro XXXV, de Plínio, o Velho, onde se lê Pancaste como uma das concubinas de Alexandre, o Grande. No entanto, em Plínio o que se narra não é propriamente o encantamento de Apeles, mas sim a excelência de suas habilidades de pintor, a ponto de ganhar de Alexandre a mais querida das mulheres, após o artista retratá-la e apaixonar-se por ela.

O caso aparece, em Plínio, dedicado à pintura e possui um intento elogioso ao ofício. Gusmão, por seu turno, desenvolve o episódio conforme tópica lírico-amorosa do amante cativo por própria vontade: “se afeiçoou de tal sorte ao original totalmente prezo de seu amor”. Em visada católica, esta prisão deliberada do fiel seria a condição de sua vassalagem devocional a Deus e ao corpo-místico da Igreja. A noção pós-tridentina e jesuítica de *liberdade*, vale destacar, envolvia a sujeição aos dogmas católicos sob a virtude da obediência, a qual não só devia imitar com diligente submissão, mas imitar com amor.

Nesse sentido, o católico Apeles ultrapassa a atividade poética de imitação-emulação e alcança a capacidade de amar. Daí o encontro de Camões e de Gusmão, mesmo em um gênero tão instrutivo quanto o *tratado de Escola de Bethlem*. “Este Menino não só ficará imitado, mas também amado de nós” (GUSMÃO, 1678, p. 157): o amor, aqui, aparece como princípio da união caridosa com Deus, profunda metamorfose do artífice na obra retratada, pintada com as cores da afeição e sentida com as dores do afeto.

“Transforma-se o amador na coisa amada”, versifica Camões; “a mesma coisa por amor”, moraliza Gusmão: ao unirem-se o corpo e a letra do emblema, o silêncio e a palavra, o exemplo de Cristo menino

imprimir-se-ia naquele que o observava, que o imitava, que o fazia falar e que o mostrava, por sua vez, a outros leitores, ouvintes, espectadores e imitadores. Com isso, Gusmão acaba, por fim, reafirmando sua posição de cristão exemplar, fosse diante de seus (futuros) pupilos no Seminário de Belém, fosse diante de leitores/ouvintes que, mesmo não inscritos nos limites do Seminário, tornavam-se seus alunos em *Escola de Bethlem*.

Considerações finais

Neste capítulo, procurei resgatar o jesuíta Alexandre de Gusmão (1629-1724) do esquecimento que a formação de um cânone literário nacional pode acarretar. A extensa produção impressa do iniciano, aos olhos de hoje, não se apresenta como literária, original ou genuinamente “brasileira”. No interior de um sistema letrado de fins do século XVII e inícios do XVIII, bastante regrado por preceitos retóricos, poéticos, teológicos e políticos, correntes na Península Ibérica e alastrados por suas colônias, a obra de Gusmão é testemunha de um passado que nos é difícil de entender e aceitar, mas que, ao mesmo tempo, guarda possibilidades de riquíssimas descobertas.

Considerar Alexandre de Gusmão não apenas como preceptor e fundador do Seminário de Belém da Cachoeira, mas como jesuíta erudito de seu tempo, implica analisar seus opúsculos conforme parâmetros letrados dos séculos XVII e XVIII, os quais, acomodados aquém e além-mar, obedeciam a desdobramentos de uma reforma católica pós-tridentina. Sob tal viés, os escritos gusmanianos acumulam doutrinas, catequizações e moralidades destinadas à mudança de hábitos de leitores-ouvintes, em sua maioria iniciantes no catolicismo e na ordem jesuítica. Mas não só. Na busca pela dimensão letrada da produção de Gusmão, observam-se nela recursos discursivos presentes em diferentes gêneros da época.

Nesse sentido, *Escola de Bethlem, Jesus nascido no prezepio* (1678) é terreno amplo de análise: a alegorização do tratado em escola, a abundância de suas metáforas e a gravura antuerpiana que abre o impresso – sem falar na aproximação sonora entre *Escola de Bethlem* e Seminário de Belém, o que possibilita o levantamento de uma série de hipóteses – permitem imaginarmos quão visuais eram as palavras de Gusmão e quanto dialogavam com gêneros verbais e pictóricos, como o dos emblemas, difundidos no Seiscentos e Setecentos. O recurso à imagem, ressaltado, não se esgota em *Escola de Bethlem*, aparecendo ao longo da produção de Gusmão, sobretudo em *Historia do Predestinado* (1682), com variadas alusões e descrições de quadros; em *O corvo e a pomba da arca de Noé* (1734), com multiplicados significados morais em relação ao corvo e à pomba; em *Arvore da vida, Jesus crucificado* (1734), com a figura da árvore interpretada em todas as suas partes.

Não obstante, apesar de compartilhar, com os demais opúsculos de Gusmão, profusão de metáforas, alegorias e imagens, *Escola de Bethlem* singulariza-se por uma elocução mais aguda, quer dizer, mais afim do que era praticado por poetas e oradores ibéricos seiscentistas, com aproximações de extremos, repetições de oxímoros, ponderações misteriosas e analogias entre conceitos distantes. Tudo isso, como vimos, até ao limite do que alcançava a prosa catequizadora de Gusmão, na qual o proveito sobrepunha-se em relação ao deleite. Daí termos, em *Escola de Bethlem*, um caráter (*ethos*) discursivo que explica cada agudeza, interpreta cada mistério, moraliza cada detalhe.

Concomitantemente, esse *ethos*, também vimos, contribui para a leitura de *Escola de Bethlem* enquanto um grande livro-emblema. Ao lado da gravura de Richard Collin, a *persona* retórica de Gusmão potencializa ao máximo a visualidade da cena de adoração do menino Jesus ao falar como se estivesse diante dela, a apontá-la para seus leitores-ouvintes-espectadores. Capaz de interpretar a cena e de explicá-la a seus destinatários, o *ethos* discursivo de Gusmão torna-se um pintor da imagem que lhe é exemplo, utilizando, para isso, as palavras da retórica.

Nesse momento, observamos como o jesuíta atualiza passagens greco-latinas (as de Zêuxis e de Apeles) e lança mão de autoridades antigas (Sêneca, Cícero, Plínio), relidas sob ótica católica, cristianizante. Ao descrever a cena de um pintor que se apaixona pelo que imitou, Gusmão a acomoda ao tópico da união caritativa com Deus e, também, ao seu momento de enunciação, cuja posição de mestre o faria exemplo a quem o lesse e ouvisse. É com esta cadeia de imitação – em que o imitador, ao imitar o exemplo, tornava-se exemplo para quem o imitasse – que terminamos no encontro entre Camões e Gusmão, encontro hoje improvável, mas à retórica seiscentista ibero-americana perfeitamente possível.

Talvez, assim, o interesse pela prosa de Gusmão possa ser despertado, não pela chave doutrinária, mas pelas prolíficas aproximações que apresenta entre letras humanas e espirituais, entre verbo e imagem, entre silêncio e eloquência, em meio a variadas fontes de imitação que chegavam e saíam do Recôncavo de uma baía, Bahia de Todos os Santos.

Referências

- ARAÚJO, V. F. **Educação e religião na obra de Alexandre de Gusmão** (1629-1724). 2010. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2010.
- AUGUSTO, S. Escola de Bethlem: amor e pedagogia. **Via Spiritus: Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso**, CITCEM, n. 17, p. 109-132, 2010.
- BLUTEAU, R. **Vocabulário português e latino**. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728. 8 v.
- CÍCERO. **La invención retórica**. Trad. S. Núñez. Madrid: Gredos, 1997.

- DE MARTINI, M. O que a “primeira novela brasileira” pode nos dizer sobre o papel das letras coloniais no estudo de literatura? **Revista USP**, São Paulo, n. 121, p. 79-94, 2019.
- FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Trad. L. F. B. Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. S. T. Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FREITAS, C. A. M. M. de. **Alexandre de Gusmão**: da literatura jesuíta de intervenção social. 2011. Tese (Doutorado em Literaturas e Culturas Românicas) – Universidade do Porto, Porto, 2011.
- GUSMÃO, A. de. **Escola de Bethlem, JESVS nascido no prezepio**. Dedicado ao Patriarca S. Ioseph. Évora: Oficina da Universidade, 1678.
- GUSMÃO, A. de. **Historia do Predestinado Peregrino, e seu irmão Precito**. Lisboa: Oficina de Miguel Deslandes, 1682.
- HANSEN, J. A. **A sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- HANSEN, J. A. Letras coloniais e historiografia literária. **Matraga**, Rio de Janeiro, n. 18, p. 13-44, 2006.
- LEITE, S. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. São Paulo: Loyola, 2004. v. 5.
- MARTINS, P. Ut pictura rhetorica. **Revista USP**, São Paulo, n. 91, p. 104-111, set./nov. 2011.
- MASSIMI, M. (org.). **A novela História do Predestinado Peregrino e de seu Irmão Precito** (1682). São Paulo: Loyola, 2012.
- MOISÉS, M. **História da literatura brasileira**: das origens ao romantismo. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.
- MUHANA, A. **Poesia e pintura ou pintura e poesia**: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida. Trad. J. Â. O. Neto. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2002.

- OLIVEIRA, F. F. **Educação jesuítica: século XVII**: Alexandre de Gusmão e o Seminário de Belém da Cachoeira. 2014. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2014.
- PLÍNIO. **Histoire naturelle**. Trad. J.-M. Croisille. Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1985.
- SANTOS, Z. Emblemática, memória e esquecimento: a geografia da salvação e da condenação nos caminhos do “prodesse ac delectare” na História do Predestinado Peregrino e seu Irmão Precito (1682) de Alexandre de Gusmão SJ [1629-1724]. In: **Atas do Colóquio A Companhia de Jesus na Península Ibérica**. Porto: CIUHE, 2004. p. 581-599.
- SÊNECA, L. A. **Cartas a Lucílio**. Trad. J. A. S. e Campos. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- SILVA, I. S. da. A retórica amena de Alexandre de Gusmão (1629-1724, SJ). **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 31, n. 61, p. 166-178, jan./abr. 2024.
- SILVA, I. S. da. **As voltas do compasso**: um estudo retórico da obra espiritual de Alexandre de Gusmão. 2023. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.
- SILVA, I. S. da. Um percurso pela tratadística do Padre Alexandre de Gusmão (SJ, 1629-1724). **Intellèctus**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 51-71, 2025.
- SILVA JÚNIOR, A. P. da. **O Seminário de Belém da Cachoeira**: educando os filhos dos principais em “santos e honestos costumes” (1686-1759). 2016. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.
- SOUZA, L. V. de. **Educados nas letras e guardados nos bons costumes**: os pueris na prédica do Padre Alexandre de Gusmão S.J. (séculos XVII e XVIII). 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

VIDE, S. M. da. **Constituições primeiras do Arcebispado da Bahia.**
São Paulo: Typographia de Antonio Louzada Antunes, 1823.

Sobre os autores

Barbara Faria Tofoli

Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, mestra e graduada em Letras pela mesma instituição. Participa do LIMES – Fronteiras interdisciplinares da Antiguidade e suas Representações. Tem experiência na área de Letras, com interesse nas práticas letradas luso-brasileiras do século XVI ao XVIII, e atua principalmente nos seguintes temas: Retórica antiga, letras luso-brasileiras, êfrase, ut pictura poesis, épica.

Dreykon Fernandes Nascimento

Tem graduação em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo, onde em 2024 obteve título de mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da mesma instituição, apresentando dissertação intitulada “A recepção do epos vergiliano na poesia épica de Basílio da Gama: da neolatina *Brasilienses Aurifodinae* à vernácula *O Uruguay*”. Atualmente, Dreykon é mestrando em Classics pela University of Kentucky, atuando como Teaching Assistant na mesma instituição, além de integrante do grupo de pesquisa LIMES – Fronteiras interdisciplinares da Antiguidade e suas representações.

Isabel Scremin da Silva

Doutoranda na Universidade de São Paulo (FFLCH-USP) e bolsista Capes, com estágio na Universidade do Porto (2024-2025). Em andamento, sua pesquisa aborda a ficção amorosa de Antônio de Escobar (1618-1681), sob orientação da Profa. Dra. Adma Muhana. Na mesma instituição, defendeu a dissertação de mestrado intitulada *As voltas do compasso: um estudo retórico da obra espiritual de Alexandre de Gusmão* (FFLCH-USP, 2023). É graduada em Letras – Bacharelado em Português pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, 2019). Interessa-se, principalmente, pela literatura portuguesa do século XVII.

Jean Pierre Chauvin

Leciona e pesquisa Cultura e Literatura Brasileira, na Escola de Comunicações e Artes (USP), credenciado no programa de pós-graduação Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (FFLCH, USP). Com Marcelo Lachat, organizou *As Letras na Terra do Brasil* (séculos XVI a XVIII), publicado em 2022 pela Ateliê Editorial. É autor de *Pedra, Penha, Penhasco: a invenção do Arcadismo Brasileiro*, pela editora Pedro & João, em 2023.

Leni Ribeiro Leite

Associate Professor of Classics na University of Kentucky, EUA, desde 2021. Suas áreas de pesquisa se equilibram entre a Poética e a Retórica Romanas do primeiro século de nossa era, e os desenvolvimentos delas na América portuguesa entre os séculos XVI e XVIII. No momento, dedica-se ao fenômeno do multilinguismo na produção letrada do período, com especial atenção à poesia em língua latina. É autora, entre outros, de *Marcial e o livro* (Edufes, 2013) e *Épica II: Ovídio, Lucano, Estácio* (Unicamp, 2016).

Lucas Bento Pugliesi

Graduado em Letras, Doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ. Realiza estágio de pós-doutorado, com bolsa FAPERJ Nota 10, junto

ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura UFRJ e é professor substituto de Literatura Brasileira na UFRJ.

Marcus De Martini

Professor associado juntamente ao Departamento de Línguas e Letras da UFES, atuando também no Programa de Pós-graduação em Letras da mesma instituição. Interessa-se pelas letras luso-brasileiras dos séculos XVI a XVIII, tanto no tocante à pesquisa, como também ao seu ensino. Atua também na área de tradução, sendo responsável pela nova tradução da *Anatomia da Crítica*, de Northrop Frye, como também de uma coletânea da poesia sacra de John Donne, obra vencedora do Prêmio Cléber Teixeira de Tradução Literária.

Maria do Socorro Fernandes de Carvalho

Professora titular do curso de Letras da Unifesp. Leciona na área de Literatura e pesquisa matérias de poesia, poética, retórica, teoria literária, história do livro. É autora de quatro livros, entre eles: *Poesia de Agudeza em Portugal*, (EDUSP, 2007).

Roberto Gonoring D'Assumpção Silva

Tem formação em Letras – Português pela Universidade Federal do Espírito Santo, onde também concluiu o curso de Mestrado em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras em 2024. Atualmente, desenvolve doutorado na área de Filologia Latina na Universidade de Bonn.

