

Um mestre na periferia da Arcádia: a obra poética de Manuel Inácio da Silva Alvarenga  
no contexto do Império português do século XVIII

Dissertation

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Philosophy  
in the Graduate School of The Ohio State University

By

Fernando Lima e Morato

Graduate Program in Portuguese

The Ohio State University

2019

Dissertation Committee

Lúcia Helena Costigan

Pedro Schacht Pereira

Lisa Voigt

Copyrighted by  
Fernando Lima e Morato  
2019

## Abstract

In this work I analyze the poetry of the Luso-Brazilian author Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749-1814). Using the theoretical framework provided by the Russian philosopher Mikhail Bakhtin, I consider Silva Alvarenga's poetical works as a contextualized response to political and cultural issues of the moment. Therefore, I read this neoclassical poetry within historical events of the Portuguese empire and of the symbolic space created by poets, the Arcadia. The work is divided into three major blocks: 1) a review of the intellectual appropriation of neoclassical Early Modern poetry by nationalistic and subjective discourses throughout the nineteenth and twentieth centuries; 2) a vocabulary of key concepts that have to be understood within the context of the eighteenth century; 3) the analysis of the poetry produced by Alcindo Palmireno, the pen name used by Silva Alvarenga. This reading illuminates cultural dynamics internal to the Portuguese empire that remain active today in social media.

## Dedication

To Miguel Valerio

The one single person who contributed the most, in all kinds of levels, for this work being done. My Dominican brother, the living proof of how improbable meetings happen and change multiple lives.

## Proeminal Poems

### I

*Toma o Fado um outro rumo;  
me consumo nesta lida:  
mudo a vida, aceito e saio...  
Em Ohio vou parar.*

Mesmo sendo um brasileiro  
peculiar... quem sabe “errado”...  
chego para um doutorado,  
sem dinheiro, a este lugar.

Entro aos poucos no tamanho  
desafio desta terra:  
compreender o quanto encerra  
meu estranho e novo lar.

*Toma o Fado um outro rumo;  
me consumo nesta lida:  
mudo a vida, aceito e saio...  
Em Ohio vou parar.*

Muita gente no caminho  
que tomou a minha vida...  
Sou tão grato à acolhida  
de um carinho singular:

Célia, John, Miguel, Victoria,  
Indra, Vero, Laura, Aintzane,  
são com Lore, Elena e Oihane,  
nova história familiar.

*Toma o Fado um outro rumo;  
me consumo nesta lida:  
mudo a vida, aceito e saio...  
Em Ohio vou parar.*

Lendo Alcindo Palmireno  
descortino todo um mundo  
nele invisto, alargo, afundo  
meu pequeno pesquisar.

Mas chegada, enfim, é a hora  
de ir além do ameno prado:  
concluído o doutorado,  
tenho agora que avançar.

*Toma o Fado um outro rumo;  
me consumo nesta lida:  
mudo a vida, aceito e saio...  
Em Ohio vou parar.*

Novamente a roda gira.  
Outra volta da Fortuna.  
O horizonte faz-se bruma  
e me inspira outro buscar.

O futuro quem conhece?  
Seu cordel, lento, infinito  
costurando vida e mito,  
Parca tece devagar.

*Toma o Fado um outro rumo;  
me consumo nesta lida:  
mudo a vida, aceito e saio...  
Em Ohio vou parar.*

## II

Oh bosque dos Pastores!  
Recebe minha humilde pouquidade  
Neste cenário em que cantou Alcindo  
E Anacreonte foi alçado ao Pindo.  
Persistes na contínua variedade  
Com que tantos autores  
Te foram com palavras construindo.  
Oh bosque dos Pastores!  
Real em tua verbal carnalidade,  
Agora entre os doutores  
Recebe minha humilde pouquidade.

## Acknowledgements

The theoretical framework of this dissertation is taken mostly from the philosophical work of Mikhail Bakhtin. From his point of view, language is never an abstract phenomenon, even though it is possible—and necessary—making abstractions to study it. Language happens within the interaction of individuals and social groups. That’s why I cannot honestly look at this PhD without acknowledging that it is the result of numerous encounters. “Life is the art of meeting, even though there is so much mismatch in life”, said the Brazilian poet Vinícius de Moraes, and I can do subscribe to that. Moving from my home country, from the town I had lived in for my whole life, represented an unavoidable leap into meeting people, both at the professional level and the personal level.

I am grateful for the whole staff of the Department of Spanish and Portuguese, who gave me support to navigate the strange world of Academia. Without the help of Rachel Sanabria, Adam Keller, Kristen Sullivan, and Savannah Carlson, I would not have been able to accomplish so much.

The intellectual and personal exchanges with my professors is something I will cherish and take with me for ever. Taking classes with Laura Podalski, Ignacio Corona, Fernando Unzueta, Abril Trigo, and Rob Robison, was a privilege; and the corridor conversations with Rebecca Haidt, Ana del Sarto, Elizabeth Davis, Juan Ulises Zevallos,

Rebeka Campos-Astorkiza, Paloma Martinez Cruz, Michelle Wiblesman, Holly Nibert, Maribel Corona, John Grinstad, Scott Schwenter, Richard Henriksen, Dave Mclaughlin, Megan Lobert, Alejandra Angulo, Patricia Stuessy, Stephanie Aubry, and so many others were an everyday joy. Not only within the Department of Spanish and Portuguese did I meet great people: Susan Hadley, David Hedgecock, Richard Fletcher, and Dorothy Noyes, are part of story. The guardian of books, Pamela Espinosa de los Monteros has a place here for more than one reason.

The core of the Portuguese Faculty plays a special role in this history. Most of my classes, my intellectual interactions, and collaboration have been dominated by them: Lúcia Costigan, Pedro Pereira, Lisa Voigt, Isis Barra Costa and Jonathan Burgoyne are more than simply professors—they are spiritual partners. Thank you all!

After years of feeling as a stranger in my home town, Columbus became a home, and its people became family. There are numerous members of the community that are now part of my life and, because of that, they helped me with feeling accepted and comfortable to pursuit my studies. Some among them have absolutely nothing to do with the academic environment. I owe a deep debt to Karen Wickliff, to the folks at Cup O Joe, PJ, Guilherme and Julia, Mabi, Kylie, Ally, my three Cajazeiras, Michal, Rachel, and Robin, Ana, Emily... a whole net of relationships that even when started at OSU, they extended far beyond it.

International graduate students experience a life of displacement that opens them to the warmth and care of their peers. It is within the Department that I established the tightest bonds, where I found my second family, the one built not upon blood, but upon

care and love instead. People from everywhere were kind enough to accept me in their lives. I am deeply thankful to *La familia*: Celia Martínez Saez, Aintzane Cabañes, Miguel Valerio, John Cruz, Victoria Marquez, Elena Jaime Jimenez, Oihane Muxica, Lorena Sainz-Maza, Laura Navarro-Morón, Alba Marcé, Madeline Stokwell, Indra Leyva, Vero Torres, Mariona Surribas, Ernest Carranza, Gabriel Mordoch, Patricia Arroyo-Calderón, Ashley Dauphinas, César Gemelli, Chelsea Pflum, Kendra Dickinson... And there are more, so many more... six years of bonds... Words are too limited to express what I feel for each one of them and how deeply they impacted my life. Thank you, thank you, thank you!

There are also institutions that helped along my way. The Department of Spanish and Portuguese became a second home, and also provided the means for me to go through these years with some stability. The Center for Medieval and Renaissance Studies proved to be a major intellectual partner. Thanks to FLAD (Luso-American Foundation for Development) and the Portuguese National Library, I had the chance to spend a whole month in Portuguese Libraries. Thompson Library is also an inexhaustible source of material without which I would not have been able to take this research so far. I have to acknowledge the intellectual impact of the CHAM (Overseas Historic Center) on the development of many of the analyses in these chapters.

Since arriving in the United States, I have learned and used Spanish to such a point that sometimes, when in a Portuguese-speaking country, I missed speaking Spanish. That provided me a whole different level of appreciation for the world of Spanish speaking cultures, on both sides of the Atlantic, and reinforced my admiration for Ortega

y Gasset, who was not too far from Mikhail Bakhtin when he synthesized his philosophy: “Yo soy yo y mi circunstancia”. In sum, I believe that here I am acknowledging the role of my circumstances, people, places, and institutions, for making me what I am and what my work has become. Thank you all!

## Vita

- 1995            B. A. In Literature and Linguistics, Campinas State University (UNICAMP)
- 1995-2010            Teacher and supervisor of Literature, Anglo/Campinas
- 2009-2010        Specialization in Education Techniques, Faculdade São Leopoldo Mandic
- 2009-2013            Teacher of Philosophy at Colégio Progresso
- 2010-2013            M. A. Literary Theory and History, Campinas State University
- 2013 to now            Graduate Teaching Assistant, Department of Spanish and Portuguese, The Ohio State University

## Publications

### *Books*

Barbosa, Domingos Caldas. *A Doença*. Organização, apresentação e notas de Lúcia Helena Costigan e Fernando Morato. São Paulo: Editora 34, 2018

*Obras poéticas de Silva Alvarenga*. São Paulo: Martins Fontes, 2005

### *Articles*

**“Mar Português: O oceano Atlântico como palco para a dominação portuguesa das Américas”** *Estudos e Documentos CHAM* (forthcoming)

**“A nojenta prole da rainha Ginga, em parte aos homens semelhante: Bocage e a representação de negros e afro-descendentes no neoclassicismo português”.** *Revista*

*Letras*. 2018 n. 97 PP. 90-104

**“Da potência do homem: o elogio poético de Tommaso Campanella”.** *Cadernos de Literatura em Tradução* 2013 n. 13, PP. 11-21

**“A ficção do cientista: a respeito da ‘Modesta Proposta’ de Swift”.** *Remate de Males*, v. 32, 2013 n. 2, PP. 312-334

*Preface*

Pessato, Saulo. *Poesia Reclamada: no jardim das borboletas*. Campinas: Catarse, 2016

*Reviews*

**“The Slow professor”** *Revista Literatura: teoría, historia, crítica*. 2018 V. 20 n 2. PP 389-394

**“A indústria Radical”.** *Itinerários*, n. 36, 2013, PP 315-318

Fields of Study

Major Field: Portuguese

Area of Emphasis: Lusophone Literatures and Culture

## Table of Contents

Abstract .....	ii
Dedication .....	iii
Proeminal Poems .....	iv
Acknowledgments.....	vi
Vita.....	x
List of Tables .....	xv
List of Figures .....	xvi
INTRODUÇÃO .....	1
<b>0.1</b> Preliminares .....	1
<b>0.2</b> Breve biografia de Silva Alvarenga.....	13
<b>0.3</b> Estrutura deste trabalho.....	21
CAPÍTULO 1: “Nacional” .....	24
<b>1.1</b> A persistência do olhar romântico na crítica sobre o arcadismo .....	27
<b>1.2</b> Princípios de uma leitura romântica: os críticos europeus.....	30
<b>1.3</b> Romantismo se combina com historicismo: o IHGB .....	39
1.4 Afirmação nacional através do discurso didático: o Impreial Colégio de Pedro Segundo.....	48
1.5 Formações de uma literatura através da universidade .....	58
<b>1.6</b> Para além da formação: continuidades e rupturas do debate na universidade .....	65
<b>1.7</b> A anti-formação: Sérgio Buarque de Holanda e os retóricos .....	73
CAPÍTULO 2: “As palavras” .....	89
2.1 Americano.....	94
2.2 Arcádia.....	99
2.3 Autor .....	109
2.4 Letrado .....	115

2.5 Nação .....	120
2.6 Nobreza .....	124
2.7 Palmireno .....	128
2.8 Poesia .....	135
2.9 Publicação .....	143
2.10 Tradição .....	148
CAPÍTULO 3: “Nação” .....	159
3.1 A chegada de Silva Alvarenga a Portugal.....	160
3.2 A “Guerra dos poetas” na Arcádia Portuguesa.....	163
3.3 Alcindo Palmireno: surgimento de uma figura autoral.....	170
3.4 Um árcade ultramarino .....	180
3.5 A Arcádia Pombalina.....	184
3.6 Interregno teórico – versões e disputas.....	193
3.7 Pombalismo em Coimbra – <i>O Desertor</i> , um poema dinâmico.....	199
3.8 O poema herói cômico e o sublime.....	208
3.9 Do ministro ao herdeiro: fuguras de homenagem.....	213
3.10 Para além das disputas – os outros poemas europeus de Alcindo Palmireno.....	218
3.11 Balanço .....	225
CAPÍTULO 4: “Pátria” .....	227
4.1 De volta ao Brasil? – “O Templo de Netuno” .....	227
4.2 A partida e a persistência .....	232
4.3 A virada imóvel – “A gruta Americana” .....	241
4.4 Problemas no horizonte da América – “A Tempestade” .....	248
4.5 A Arcádia nos trópicos – “O Bosque da Arcádia”.....	251
4.6 Uma digressão teórica – Simbólico x Empírico .....	260
4.7 Uma nova esperança, o vice-rei Luís de Vasconcelos .....	266
4.8 Cultura ciência e poesia nos trópicos – “Às Artes” .....	274
4.9 A arte de fazer encômios: as “Quintilhas” .....	280
4.10 Um interlúdio biográfico – prisão e Devassa.....	284
CAPÍTULO 5: “A palavra final” .....	288
5.1 A última palavra de Alcindo Palmireno.....	288
5.2 O império da forma – versos e números em <i>Glaura</i> .....	291

5.3 Uma dinâmica interna para além do tempo .....	301
5.4 “Glaura bela que resiste aos rigores da saudade” – a tradição de um nome.....	313
5.5 Entre Virgílio e Sannazaro: a tradição bucólica e sua versão portuguesa .....	321
5.6 A via anacreônica.....	334
5.7 A Tópica em <i>Glaura</i> .....	342
5.8 Um livro fundamentalmente político .....	356
À GUIA DE CONCLUSÃO: O ROSTO QUE EU IMAGINO .....	366
BIBLIOGRAFIA .....	379
OBRAS DE SILVA ALVARENGA .....	379
PRIMEIRAS EDIÇÕES E MANUSCRITOS .....	379
EDIÇÕES MODERNAS .....	380
OBRAS CITADAS .....	381

List of Tables

Tabela 1: Tópicas de *Glaura*..... 342

List of Figures

Figura 1: Jean-Baptiste Debret. *Un savant travaillant dans son cabinet* ..... 371

## INTRODUÇÃO

### 0.1 Preliminares

Este é um trabalho sobre poesia. Como tal, é também um trabalho sobre linguagem e sobre política, uma vez que a poesia é um fenômeno humano que se realiza essencialmente dentro da linguagem e esta não pode se isolar das disputas sociais (Bakhtin, 1981, A, B). Evidentemente, este é um ponto de vista que entra em conflito com certa concepção assumida desde o Romantismo de que a arte pode—e deve—ter uma dimensão primordialmente subjetiva, passível de existir em um plano que transcenda a vida social, aquilo que Kant caracterizou como dimensão “desinteressada” do fenômeno artístico, descrito como sendo uma “finalidade não intencional, não procurada, na livre concordância da imaginação com a legalidade do entendimento [que] pressupõe uma tal proporção e disposição dessas faculdades, como nenhum seguimento de regras, seja da ciência ou da imitação mecânica” (Kant, 1984, 254).

Por isso, inclusive, minha atenção se volta para um momento em que esta concepção ainda não tinha sido construída, o século XVIII. Vou concentrar-me especificamente nas obras do poeta luso-brasileiro Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749-1814), que assinou suas poesias com o nome de Alcindo Palmireno, privilegiando uma análise textual e trabalhando, sempre que necessário, com a contextualização histórica e intelectual de sua ação, tanto literária quanto política. Meu objetivo é debruçar-me sobre essa obra poética e, através de um olhar atento a sua manifestação

verbal, indagar a respeito da significação de um intelectual assumir-se como poeta e escrever poesia em uma região então tão afastada dos centros de cultura considerados importantes. A situação oferecida pelas colônias americanas do então vasto império português é, portanto, um espaço privilegiado para esse tipo de indagação. Para lograr isso, será necessário também voltar o olhar para a metrópole e para suas dinâmicas intelectuais e políticas. Tomando claramente emprestado o título da obra de Roberto Schwarz, *Um mestre na periferia do capitalismo* (2000), não vou, entretanto, assumir uma postura nem marxista nem pós-colonialista, mas ao mesmo tempo não vou me furtar às sugestões que essas investigações suscitam.

Dedicar-se exclusivamente à poesia pode não ser a opção mais popular hoje em dia, menos ainda se poesia em questão é clássica. O constante questionamento de cânones, hierarquias e autoridades intelectuais ajudou a criar uma enorme desconfiança em relação à importância do discurso poético, com exceção das manifestações que pudessem ser consideradas “subversivas”, o que definitivamente não é o caso de Silva Alvarenga. E é forçoso admitir que a persistência da visão romântica, de certa forma repetida pelas vanguardas e pelas tendências formalistas de crítica literária, de que a poesia seria uma linguagem de exceção, acima da realidade, “antenas da raça” (Ezra Pound) e congêneres—visão que em certa medida recicla em outro registro séculos de tradição em que o “letrado” era considerado o ápice da vida intelectual—ajuda a criar uma disposição de desconfiança em relação a quem queira dedicar demasiada ou exclusiva atenção à poesia oficial e canônica. Um élan democrático e revisionista muitas vezes anima a atitude acerca do texto poético enquanto objeto de cultura. A historiadora Maria

Beatriz Nizza da Silva sintetiza—creio que de maneira não intencional—essa desconfiança no prefácio de seu *A Cultura Luso-Brasileira, da reforma da Universidade à*

*independência do Brasil:*

Em Portugal muitas vezes identifica-se cultura com literatura e o leitor estranhará não encontrar neste volume um capítulo sobre cultura literária. A razão é simples. Embora os inconfidentes de Minas Gerais Claudio Manuel da Costa e Tomás António Gonzaga cultivassem a poesia, assim como o advogado Manuel Inácio da Silva Alvarenga, na verdade a elite letrada deste período consumia pouca literatura, no sentido actual do termo. E isso pode-se constatar pela análise das bibliotecas coloniais e dos anúncios de livreiros e mercadores de livros. Os historiadores da literatura poderão debruçar-se sobre os poetas do fim do período colonial, mas na verdade esse tipo de produção *tinha pouco peso na cultura da época*, eminentemente pragmática e de pendor científico-tecnológico. (Silva, 1999, 13 – grifo meu)

Creio que este trecho é exemplar porque justamente carece de um matiz fundamental—que desenvolvo adiante no Capítulo 2, ao discutir a palavra “Publicação”—a respeito do quê exatamente seria e como se daria a produção e circulação de “literatura” no mundo luso-brasileiro de fins do século XVIII. A importância da literatura e da poesia não pode ser avaliada exclusivamente através da presença de material impresso no cotidiano das pessoas, uma vez que ela exercia uma função simbólica de poder muito marcada, que ocupava maiormente os espaços públicos. Mas, acima de tudo, a atitude de Nizza da Silva e as outras que procura —legitimamente—relativizar a importância do fenômeno poético se olvidam de um detalhe determinante: a importância que os próprios poetas e intelectuais se atribuíam no período. Há inegavelmente uma confiança dos poetas na legitimidade de sua atividade, assim como uma evidente recíproca das autoridades, que não apenas reconheciam essa legitimidade como a reforçavam ao

reservar sempre um lugar de destaque para a poesia em todas as cerimônias oficiais, bem como um cuidadoso exame de qualquer material poético que fosse levado ao prelo.

Este fato explica um outro aspecto do trabalho que pretendo desenvolver: ele se dedica à poesia como manifestação assumida de uma cultura “oficial”. Já há algum tempo a crítica tem valorizado a literatura e a poesia sobretudo pelos aspectos de rebeldia e inovação que possam apresentar. Isto também é, de certa forma, influência da concepção romântica de arte como desvio criativo dos padrões aceitos – o artista é o rebelde por excelência. Quando, entretanto, dedicamos nossa atenção às concepções e práticas da cultura letrada nos períodos pré-moderno<sup>1</sup>, reconhecemos que a ideia de quem seja um poeta é bastante diferente. Aristóteles e Horácio, em suas Artes Poéticas, atribuem papéis muito claros e práticos a eles, quais sejam de purificar as emoções nefastas à cidade—“He pois a Tragedia a imitação de uma acção grave, e inteira, de justa grandeza, ... a qual não por meio de narração, mas sim pela compaixão, e terror, consegue o expurgar-nos de semelhantes paixões” (Aristóteles, 1779, 23)<sup>2</sup>—, e de ensinar deleitando—“Ou causar instrução, ou dar deleite/ ou unir cousas uteis e jucundas,/ O poeta pretende” (Horácio, 1758, 155). Sem negligenciar o papel subversivo que foi atribuído à poesia desde o século XIX, e que certamente existiu e foi admitido antes do Romantismo, creio que é

---

<sup>1</sup> Ao longo deste trabalho vou preferir a nomenclatura “pré-moderno” para referir-me ao período anterior ao século XIX. Ainda que nas tradições brasileira e portuguesa seja mais comum chamar este período já de “moderno”, reservando o “contemporâneo” para o pós revolução-francesa, acho proveitoso fazer a segmentação que difere o “moderno” (século XIX) do “contemporâneo” (pós-segunda-guerra) e assim coloca os séculos XVI a XVIII numa zona intermediária.

<sup>2</sup> Apesar de saber que existem inúmeras traduções modernas e contemporâneas dos textos clássicos, edições que procedem a um criterioso trabalho filológico e filosófico, vou dar privilégio, por questões metodológicas, a traduções desses textos feitas no próprio século XVIII, uma vez que elas representam os horizontes de compreensão dessas obras no período a ser estudado.

fundamental olhar para além dele e resgatar as funções públicas e oficiais exercidas por ela para compreender o verdadeiro significado de ser poeta no século XVIII.

Neste sentido, há dois princípios que pretendo manter em meu horizonte durante todo este trabalho: 1) tentarei compreender a poesia e sua prática, conforme concebidas no Império Português durante o período pré-moderno, onde exercem uma série de funções sociais e políticas bastante precisas; 2) a realização da poesia neste período obedece a prescrições, igualmente precisas e convencionais, que têm suas raízes em uma tradição letrada cujo referencial mais importante é a retórica—essas prescrições têm que ser levadas em conta. Estes princípios têm consequências importantes para o desenvolvimento da minha pesquisa.

O primeiro princípio já foi explorado, de certa maneira, pelo trabalho de Ivan Teixeira, *Mecenato pombalino e poesia neoclássica* (1999), no qual o crítico e historiador brasileiro procura mapear a rede de discursos patrocinada pelo marquês de Pombal, primeiro ministro do rei português Dom José I, para legitimar e sustentar suas políticas de modernização ilustrada para o império português. Ivan Teixeira analisa sobretudo a obra do poeta brasileiro José Basílio da Gama e, para isso, procura resgatar uma dimensão importantíssima que predominou na produção poética em língua portuguesa do século XVIII que é seu caráter público. Como a historiografia que sistematizou o cânone das literaturas luso-brasileiras dos séculos do classicismo tinha uma agenda romântica fundamentalmente nacionalista e subjetivista, que será analisada em detalhe no Capítulo 1, ela teve a tendência de obliterar os aspectos sociais e políticos dos poemas escritos nesse período. O trabalho de Ivan Teixeira demonstra, a partir do caso de Basílio da

Gama, como a vasta literatura de homenagem que compõe a maior parte das obras dos poetas considerados mais importantes desse período foi ou ignorada ou adulterada no sentido de apagar esse aspecto público e ressaltar os supostos aspectos individuais e subjetivos dos poemas.

Ao adotar esta atitude, vou dedicar-me mais demoradamente justamente a esse gênero de poesia que foi sistematicamente ignorado pela crítica até hoje: a poesia encomiástica. Este tipo de literatura, como já mencionado, majoritário na produção luso-brasileira do setecentos, abunda na obra de Silva Alvarenga, o que certamente precisa ser levado em consideração quando pensamos no significado que a atividade poética poderia ter para ele e para seu tempo. Entretanto, a maneira como a crítica luso-brasileira tem abordado esse gênero é bastante problemática. Uma primeira pecha que se coloca sobre as espécies de poesia encomiástica—ode, epicédio, epitalâmio, apoteose etc—é a de serem “inautênticos”, de não revelarem nada de “intrinsecamente pessoal a seus autores”, uma vez que seriam motivados exclusivamente pelos favores ocasionais que eles poderiam auferir de seus patrocinadores—tanto estatais quanto particulares—, configurando uma situação exclusiva de “bajulação”, como foi descrito por Adriana Rennó (1999) ao discutir as obras de Domingos Caldas Barbosa:

Paralelamente a essa vertente "oficial", corria uma outra linha de força que, ao contrário do convencionalismo solene afeito à monarquia absoluta tradicional, tendia a expressar o cotidiano da classe burguesa emergente e combatia essa literatura de "bajulação" produzida pelos acadêmicos ortodoxos. (33)

Como consequência dessa característica, a de serem “inautênticos”, os poemas encomiásticos são vistos, então, como “convencionais”, cultores de lugares comuns que,

uma vez mais, anulariam qualquer possibilidade de legítima expressão dos sujeitos que os compuseram. Assim, estariam destituídos de qualquer interesse legitimamente poético.

A perspectiva que pretendo adotar desconsidera a possível “autenticidade”, uma vez que me baseio na ideia de que a poesia é uma prática que dialoga primordialmente com modelos previstos e com a aplicação de regras convencionais estabelecidas pela retórica e pela poética. Pensada assim, a poesia encomiástica não teria nada de “inautêntica”, uma vez que não se espera dela a expressão individual de um ponto de vista original, mas sim a execução eficiente, conveniente e decorosa de um protocolo dado de antemão para legitimar certas posições de poder. Exatamente por isso, o alegado “convencionalismo” da poesia encomiástica não difere em absoluto do convencionalismo de outras modalidades poéticas aceitas no período, como a poesia lírica ou a poesia didática.

Esta constatação conduz ao segundo princípio a ser adotado em meu trabalho, o de que a poesia escrita no período que pretendo estudar segue de perto regras que são convencionalmente prescritas por uma tradição letrada de origem clássica. Este tipo de abordagem tem sido adotada em língua portuguesa por figuras como, além do já mencionado Ivan Teixeira, Vanda Anastácio (*Sonetos da Marquesa de Alorna*, 2007), João Adolfo Hansen (*A sátira e o engenho*, 1989), Alcir Pécora (*Máquina de gêneros*, 2001), e pode inclusive ser recuada até Sérgio Buarque de Holanda (*Visão do Paraíso*, 2000–1ª edição 1959; *Capítulos de literatura colonial*, 1991). A ideia fundamental é de que a prática da poesia do século XVIII, anterior ao advento da sensibilidade romântica, reconhecia abertamente a existência de uma tradição—basicamente identificada com a dos

escritores greco-latinos e seus emuladores quinhentistas e seiscentista—que deveria ser imitada e ampliada, mas nunca esquecida ou ignorada—e considerava essa tradição como o critério conveniente de avaliação da qualidade e sucesso de um texto poético. Escrever poesia, na concepção de um letrado do mundo luso-brasileiro, como era Silva Alvarenga, consistia em manipular de maneira decorosa as figuras, temas e formas que eram oferecidas por essa tradição, em outras palavras, as tópicas.

A premissa teórica em que me baseio, então, é a de que os textos que hoje são considerados literários, durante o século XVIII eram compreendidos de acordo com outro paradigma e, ainda que sejam nomeados com os mesmos termos que hoje, obedeciam a uma série de protocolos—tanto de escrita quanto de leitura—que precisam ser resgatados. A própria possibilidade da significação poética apenas se dava dentro de um universo de referências que levava em consideração acima de tudo os modelos da tradição letrada, e que teria independência em suas dinâmicas, mas uma independência diferente da imaginada pelos princípios kantianos de “expressão desinteressada”.

Esta última reflexão se articula com a concepção de linguagem que é trabalhada nas obras do filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975). Ainda que as ideias de Bakhtin nos tenham chegado de maneira um tanto fragmentária através de diversos artigos que foram publicados em geral muitos anos depois de terem sido escritos, e enoveladas em questões complexas de autoria<sup>3</sup>, há algumas linhas de força fundamentais que se organizam ao redor da ideia de “enunciado” que é um conceito que procura ultrapassar as

---

<sup>3</sup> Para uma descrição mais clara dos problemas de autoria envolvendo as obras do Círculo de Bakhtin, cf. Faraco (2003) e Brait (2009).

limitações de análise provocadas pelo arcabouço teórico da linguística conforme se configurava nos anos 1920-30. A sua teorização aparece de maneiras diferentes em todas as principais obras bakhtinianas desse período, como são *Problemas da poética de Dostoiévski* (1929), *Marxismo e filosofia da linguagem* (1929—assinado por Voloshinov) e *O método formal nos estudos literários* (1928—assinado por Medvedev). Uma síntese mais programática do conceito é feita no artigo “O discurso na vida e o discurso na arte”, publicado com a assinatura de Voloshinov em 1926. Fundamentalmente, o princípio teórico da noção de enunciado tenta resgatar a complexa dinâmica entre mundo empírico e linguagem: a palavra nunca está separada de um contexto de enunciação, nunca é isolada e/ou auto-suficiente, o que leva Bakhtin a afirmar: “O enunciado, conseqüentemente, depende de seu complemento real, material, para um e o mesmo segmento da existência e dá a este material expressão ideológica e posterior desenvolvimento ideológico comuns.” (Bakhtin, s.d. 8). Isso não significa que haja uma relação de determinação entre manifestação verbal e realidade material, em que o elemento de fora se imponha ao interno ao discurso, muito pelo contrário. O que acontece é uma interação em que o elemento exterior passa a ser “parte constitutiva essencial da estrutura de significação” (idem). Descolado de seu contexto de origem, o enunciado deixa de significar o que significava originalmente e, ainda que possa ser analisado de muitos pontos de vista objetivos, não mantém sua integridade original, principalmente porque lhe falta a “parte presumida”. Essa “parte presumida” diz respeito não apenas à materialidade da experiência do enunciante, mas, acima de tudo, à circunstância discursiva em que o enunciado se insere. Daí a ideia de que todo enunciado é acima de

tudo dialógico: ele está sempre respondendo a um enunciado anterior e se inserindo de maneira ativa dentro de uma cadeia de enunciados que lhe dão sentido ao mesmo tempo em que são modificados por ele. É essa “dialogia” que, acredito, se pode resgatar e reconstituir a partir do tipo de leitura que pretendo levar adiante ao longo deste trabalho.

Ela aparece fundamentalmente no espaço simbólico que convencionalmente chamamos *Tradição*. Um texto, durante o período que nos interessa aqui, nunca era considerado isolado dessa tradição, mesmo porque um dos espaços privilegiados de circulação do período era justamente a associação de letrados, como foram a Arcádia Lusitana, a Arcádia Ultramarina, ou as várias Academias que se formaram dos dois lados do Atlântico. Os protocolos de escrita e leitura regulados por essa tradição eram, portanto, compartilhados por uma comunidade e assumiam certa independência em relação a seus autores. Desde este ponto de vista, o esforço de leitura não deve ir no sentido de enxergar textos poéticos como inovadores, muito menos como reflexos ou documentos de acontecimentos externos a eles cujas marcas os tornariam mais ou menos interessantes, mas sim como agentes dentro de sua própria realidade simbólica coletiva. Essa realidade criada, por sua vez, influi na realidade exterior a ela. O movimento é inverso ao da leitura usual: é o texto, concebido originalmente para interagir com as imagens da tradição letrada, que influencia e que dá forma à realidade, não o contrário. Nesse sentido, há uma radical equivalência entre a realidade por assim dizer literária e a realidade empírica do mundo. O conteúdo político de um poema, ao invés de “bajulação” como supôs Adriana Rennó, é antes de mais nada atuação direta na realidade política.

Esta opção metodológica pressupõe uma outra ideia que pretendo manter em mente ao longo de todo o trabalho: ele é fundamentalmente um trabalho sincrônico, que procura compreender a manifestação poética dentro de um momento dado. Por isso, pretendo evitar qualquer teleologia, como as que abundam nas leituras de autores brasileiros do período colonial. Eles são frequentemente considerados precursores ou iniciadores de certas tradições, o que considero que é anacrônico, uma vez que essas linhagens são quase sempre criadas a posteriori, a despeito dos projetos ou pretensões dos próprios autores. Se existe um projeto ou uma teleologia que me interessa levar em consideração, esta é a imaginada pelo próprio poeta setecentista, dentro de seu horizonte de possibilidades e alternativas. O problema é que, em geral, esses projetos foram esquecidos porque a sequência que os eventos históricos posteriores a eles tomou desviou-se completamente da originalmente imaginada.

A compreensão do sentido político que a poesia assume no século XVIII, portanto, deve ser recontextualizada no universo de possibilidades assumidas pelos seus atores. Uma vez mais, é o universo simbólico criado pela própria poesia o espaço privilegiado para reconhecer esses projetos e suas interações com o teatro político do Império Lusitano. Assumo, então, que pretendo fazer uma leitura que vai estar consciente de sua não-linearidade.

Como qualquer recorte da realidade é uma necessidade para sua compreensão e interpretação, e como eu estou trabalhando fundamentalmente com uma realidade simbólica que se define através da inserção dentro de um diálogo com a tradição, vou adotar um recorte interno a ela e não externo, qual seja, o foco na atuação da figura

imaginada de Alcindo Palmireno. Ainda que Silva Alvarenga tenha sido um indivíduo com ação muito precisa dentro do contexto do Império luso-brasileiro de finais do setecentos, o meu objeto central, como já foi dito, vai ser a produção poética. Portanto, a interação com o mundo empírico em certa medida se desvanece em detrimento da atuação dentro do contínuo representado pelo enorme diálogo cultural que envolve a Arcádia Lusitana, as produções celebrativas de uma imagem de nobreza e a tradição clássica reatualizada pela invenção poética. Alcindo Palmireno, a figura que faz sua primeira aparição em letra impressa em 1772, através da “Epístola a Termino Sipílio” é o sujeito que realmente me interessa, porque é ele quem dá rosto às palavras escritas pelo indivíduo Silva Alvarenga.

Não apenas ele, mas todos os poetas do período apresentavam-se através de uma figura de imaginação que assumia todas as responsabilidades pelas palavras que enunciava e, assim, se sobrepunha ao indivíduo material, mesmo porque o seu espaço de atuação era imaginário, ainda que esse espaço imaginário estabelecesse conexões muito claras com o mundo empírico. Conforme explica o Capítulo I dos estatutos da Arcádia Lusitana: “o lugar das conferências [chamar-se-á] monte *Mélano*, ... os seus alunos se fingirão Árcades, e escolherá cada um nome e sobrenome de pastor adequado a essa ficção, para por ele ser conhecido e nomeado em todos os exercícios e funções da Arcádia” (apud Garção, 1980, II, 234). Esse aspecto será discutido em mais detalhe no Capítulo 2, mas já aponta para conexões interessantes. Seria legítimo já começar a falar em heterônimo? Estaria no Arcadismo uma ideia que depois seria reaproveitada e

desdobrada—com outros sentidos, evidentemente, visto que já articulada à ideia de individualidade pós-romântica—por Fradique Mendes ou por Fernando Pessoa?

## 0.2 Breve biografia de Silva Alvarenga

De acordo com a perspectiva que pretendo adotar, a figura mais importante a ser considerada aqui é Alcindo Palmireno, persona literária que assina os poemas que vou analisar, desde o primeiro, a “Epístola a Termino Sipílio” (1772), até o último, *Glaura, poemas eróticos de um Americano* (1799). Essa persona, entretanto, coincide sua trajetória com a da figura biográfica de Manuel Inácio da Silva Alvarenga. Portanto, é importante conhecer os principais sucessos dela. Ao longo deste trabalho essas informações vão retornar e ser aprofundadas e precisadas, sempre que necessário.

Manuel Inácio da Silva Alvarenga nasceu em Vila Rica —atual Ouro Preto— em 1749. Quem dá e confirma essa informação, repetidas vezes, é o próprio poeta nos *Autos da devassa* que foi movida contra ele em 1795 (126 e seguintes). Os documentos relativos à sua vida, entretanto, ainda estão dispersos, por isso a maior parte das informações ainda depende dos testemunhos e pesquisas do século XIX, sobretudo os do cônego Januário da Cunha Barbosa, autor da primeira biografia do poeta (1841), e de Joaquim Norberto de Sousa Silva (1864), organizador da primeira compilação das obras Silva Alvarenga que se pretendia completa. Estes dois autores procuram ater-se a fatos e aos poucos documentos disponíveis, mas há outras biografias escritas no século XIX— como, por exemplo, a de Moreira de Azevedo (1875)—que são extremamente fantasiosas e procuram reconstruir o percurso sentimental de Silva Alvarenga através dos poemas,

usados como se fossem documentos históricos. Em 2009, Gustavo Tuna preencheu muitas lacunas através de um cuidadoso trabalho de doutoramento em história apresentado na Universidade de São Paulo.

Silva Alvarenga era mulato, filho de um músico de Vila Rica, estudou no seminário de Nossa Senhora da Boa Morte, na cidade de Mariana, próxima de Vila Rica, entre 1766-67; daí seguiu para o Rio de Janeiro e, então, para Coimbra para completar os estudos superiores. Fazia parte da política portuguesa em relação às colônias americanas a proibição tanto de imprensa como de universidades, então a viagem para a metrópole era um passo obrigatório para qualquer brasileiro que aspirasse estudos universitários.

Ele chega a Portugal em 1768 e no mesmo ano se encontra já matriculado na Universidade de Coimbra, então a mais importante do império, para cursar Cânones, que formava advogados, uma das atividades mais prósperas em um governo altamente burocrático como o português. A partir de 1772 a Universidade de Coimbra passou por uma grande reformulação curricular e a administrativa, e Silva Alvarenga defendeu-a entusiasmadamente, imprimindo o poema herói-cômico *O desertor* (1774) e uma ode “À mocidade portuguesa”. Ambos os textos tiveram razoável repercussão, como se verá no Capítulo 3.

A reforma da Universidade de Coimbra tem que ser entendida dentro de um movimento maior da história e cultura portuguesas: as reformas pombalinas. Desde 1755, quando Lisboa foi destruída pelo terremoto de 1 de novembro, o primeiro ministro do rei Dom José I (1714-1777), Sebastião José de Carvalho (1699-1782), adquiriu plenos poderes e aplicou-os em uma série de políticas de perfil iluminista no sentido de

modernizar Portugal (Maxwell, 1996). Tanto as políticas quanto a figura do primeiro ministro, mais conhecido pelo título de marquês de Pombal, são extremamente controversas e ainda hoje suscitam debates a respeito de sua eficiência e efetiva modernidade. Pombal foi implacável com seus inimigos, dentre os quais os mais destacados foram a nobreza tradicional e a ordem jesuítica, não hesitando em recorrer à violência e arbitrariedade, o que torna ainda mais difícil a avaliação neutra de sua ação. No que toca à Universidade, era nítida a intenção de Pombal de criar uma nova intelectualidade para preencher os cargos burocráticos mais importantes do Império, e a linha intelectual adotada na reforma foi abertamente cientificista. Novos laboratórios e jardins botânicos foram criados, aulas de anatomia—proibidas por questões religiosas—foram estabelecidas, e professores estrangeiros foram contratados para ministrar matérias que não tinham portugueses habilitados.

Ao mesmo tempo que se dedicava aos estudos e às questões ligadas à universidade, Silva Alvarenga começa a despojar-se nos meios literários portugueses, que então adotavam o estilo e a sociabilidade poética inspirada no modelo da *Acádia Romana*. Em 1756 havia sido fundada a *Arcádia Lusitana* e, apesar de esta instituição não ter reuniões regulares, muitos de seus membros eram figuras ativas e importantes ainda nos anos 1770. O estudante brasileiro adota o pseudônimo arcádico de Alcindo Palmireno e liga-se, em meio aos diversos grupos que disputavam hegemonia nesse ambiente literário, ao também brasileiro José Basílio da Gama (1741-1795), cujo nome arcádico era Termino Sipílio. Este era um dos protegidos de Pombal, e em 1769 havia publicado o poema *O Uruguai*, o mais importante elogio poético ao marquês e à sua atuação

política. A ligação de Silva Alvarenga e Basílio da Gama é atestada claramente pelas próprias obras que o primeiro escreve neste período, como a “Epístola a Termindo Sipílio”, de 1772 ou a sátira “Mentirei ou direi a verdade”, na qual Palmireno defende *O Uruguai* como o modelo mais elevado de poesia que existiria em português no momento.

Ao formar-se, em 1775, Silva Alvarenga permanece em Portugal e participa das inúmeras homenagens à inauguração da Estátua Equestre de Dom José I, que foi simultaneamente uma celebração do poder do marquês de Pombal (Monteiro, 2006). Além dos poemas que escreveu para a ocasião, a inauguração da Estátua Equestre gerou um outro documento extremamente importante: um certo Bacharel Domingos Monteiro criticou a ode de Alcindo Palmireno, o que fez Silva Alvarenga escrever uma série de “Reflexões críticas” sobre uma outra ode do rival ao mesmo assunto (Topa, 1998, 46). Estas reflexões trazem inúmeras informações a respeito das concepções de poesia e poética no século XVIII.

A inauguração da Estátua Equestre foi a última aparição oficial do rei Dom José, que foi lesado por um grave derrame que deixou sequelas irreversíveis. Aí tem início também a decadência do poder do marques de Pombal, que se apoiava totalmente na legitimidade garantida pelo aval do rei. A perspectiva da linha sucessória não era favorável ao marquês e sua política, pois a herdeira, Maria, era nitidamente antipática a ele. Pombal ainda tentou uma série de medidas para garantir a continuidade de seu projeto de poder, mas elas não funcionaram; assim que o rei Dom José I morreu em fevereiro de 1777, o marquês apresentou sua demissão, que foi prontamente aceita pela nova rainha, Maria I, e retirou-se da corte, sendo inclusive processado por seus abusos,

enquanto a soberana imediatamente libertou todos os inimigos que Pombal havia mandado encarcerar.

No ano anterior, 1776, Silva Alvarenga retorna ao Brasil em um movimento bastante conveniente para alguém que se havia identificado abertamente com Basílio da Gama e o grupo de apoiadores do marquês. Chegado à colônia americana ele deve ter vivido alguns anos na sua província natal, perto do Rio das Mortes, onde provavelmente conviveu com o poeta mineiro Inácio José de Alvarenga Peixoto (1744-1792). Enquanto esteve no Brasil, fez imprimir uma série de poemas na Imprensa Régia da capital do reino— “O templo de Netuno” (1777), “A gruta Americana” (1779), “O canto dos pastores” (1779), “Apotheosis poética a Luís de Vasconcelos” (1785), “As Artes” (1787). Em 1782 é nomeado professor régio de Retórica e Poética no Rio de Janeiro, capital da colônia e é provavelmente o mesmo ano em que para lá se mudou, passando a atuar também como advogado. Neste momento a cidade passava por grandes remodelações promovidas pelo décimo segundo vice-rei do Brasil, Luís de Vasconcelos e Sousa (1742-1809) e Silva Alvarenga teve uma colaboração bastante próxima ao vice-rei, a quem celebrou em alguns de seus poemas.

A atuação de Silva Alvarenga no Rio foi intensa, tanto como poeta oficial quanto como professor ou animador intelectual da Sociedade Literária do Rio de Janeiro, a partir de 1786, onde recitou alguns de seus poemas. Em meados de 1780s se juntou ao professor régio de grego João Marques Pinto para desafiar a preponderância que tinham os religiosos que se dedicavam ao ensino, e escreve uma carta à rainha queixando-se do abandono institucional em que as aulas régias se encontravam.

Em 1789 termina o período de dez anos em que Luís de Vasconcelos deveria exercer o vice-reinado e ele volta a Portugal. O novo vice-rei, José Luís de Castro, Conde de Resende (1744-1819), é geralmente descrito como figura melancólica e paranoica, dada a perseguições e vinganças, mas isso é difícil de avaliar face à situação histórica que enfrentou. Em maio de 1789 foi denunciada em Vila Rica, na província de Minas Gerais, uma conspiração para a independência da colônia em relação a Portugal. Como Luís de Vasconcelos já estava de partida, foi o novo vice-rei, auxiliado pelo desembargador Antônio Dinis da Cruz Silva (1731-1799)—vindo de Portugal—quem teve que se encarregar dos inquéritos e das punições, que culminaram com o enforcamento e flagelação do alferes Joaquim José da Silva Xavier (1749-1792), o Tiradentes. A conspiração, que ficou conhecida como Inconfidência Mineira, teve a participação de muitas figuras da burocracia administrativa, também desapontadas com a administração do governador de Minas Gerais, e contou com os três dos poetas que se tornaram canônicos da literatura neoclássica colonial brasileira, Claudio Manuel da Costa (1729-1789), Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810) e Alvarenga Peixoto. Apesar de o nome de Silva Alvarenga ter sido mencionado durante a devassa que se instaurou para a Inconfidência Mineira, não foi nem intimado nem investigado – alguns consideram que a proximidade com Luís de Vasconcelos o teria resguardado (Maxwell, 2003).

A disposição do novo vice-rei, portanto, não era favorável para com reuniões letradas como as da Sociedade Literária, e a associação encerrou as atividades em 1790. Entretanto, em 1794 o conde de Resende pede a Silva Alvarenga que retome os trabalhos da Sociedade e alguns de seus antigos membros passam a reunir-se na casa do poeta,

situada à Rua do Cano; a sociedade e seu museu estavam no andar térreo enquanto o poeta vivia no segundo andar. As atividades desta nova Sociedade Literária duraram pouco, porque em dezembro do mesmo ano seus membros foram denunciados como indivíduos que mantinham “discursos escandalosos e sacrílegos” (*Autos*, 36). Os *Autos da devassa*—também conduzida por Antônio Dinis da Cruz e Silva—que se ordenou para investigar as denúncias revelam uma “conspiração” que, se houve realmente, não passou de comentários e discussões a respeito de religião e dos acontecimentos europeus relativos à Revolução Francesa em um ambiente de enorme paranoia e compreensão rasteira dos eventos internacionais. Ainda assim, Silva Alvarenga e seus amigos permanecem encarcerados no presídio da Ilha das Cobras por três anos enquanto o processo seguiu. Ao final, Cruz Silva é instruído a libertar os prisioneiros, uma vez que não foi possível averiguar nenhuma responsabilidade. Os depoimentos do poeta na devassa já deram margem à construção de um retrato melancólico e desiludido, principalmente pela menção—altamente estilizada pelas tópicas clássicas—de que “tinha desejos de tirar uma sesmaria para os desertos do rio Tageraí, porque era melhor viver entre bichos do que entre homens maus” (*idem*, 145).

Em 1799 sai pela Oficina Nunesiana o volume de poemas amorosos *Glaura, poemas eróticos de um Americano*. De acordo com o “Aviso do editor” que precede o volume, o autor teria confiado seu manuscrito a um amigo que se sentiu na obrigação de trazê-lo a público, independente das recomendações de segredo que recebera. O livro é reeditado na mesma oficina dois anos mais tarde, em 1801. A partir desta data as informações sobre Silva Alvarenga escasseiam, tanto em documentos quanto em

testemunhos. Algumas personalidades da primeira metade do século XIX como o cônego Januário da Cunha Barbosa insistem no papel seminal que as aulas de retórica do poeta tiveram para toda uma geração de letrados:

A estimação que elle consagrava aos seus discipulos, quando nelles lobrigava talentos e genio, eram o assomo do merito em que depois apareciam, e talvez uma recommendação respeitavel para quem sabia apreciar as raras qualidades de tão distincto philologo” (Barbosa, 1841 A, 343).

Não há menções a envolvimento de Silva Alvarenga nos grandes movimentos que se deram na primeira década do novo século, exceto uma de Moreira de Azevedo, de que teria recitado uma redondilha quando da chegada da Corte ao Rio de Janeiro, em 1808. Em 1813 publica alguns de seus poemas na primeira revista literária do Brasil, *O Patriota*, e morre no ano seguinte, 1814, a 1 de novembro.

Depois de sua morte ainda ocorre um evento notável, que é a compra de sua biblioteca pela Biblioteca Real. O bibliotecário real, Joaquim Dâmaso, ao ter notícia da morte do poeta, buscou entrar em contato com sua herdeira, Joaquina Maria de Lima, a “preta Joaquina”—figura de quem não se tem nenhuma outra informação para além da depreendida através das cartas trocadas neste breve episódio—, para incorporar seus livros ao acervo de sua majestade. Alguns haviam sido levados por amigos, outros haviam sido comprados pelo livreiro Manuel Joaquim da Silva Porto. Dâmaso conseguiu interceptar os livros com Silva Porto e por fim comprá-los. Devido a este acontecimento, foram preservadas as duas listagens de livros, as que Silva Porto comprou à “preta Joaquina” e a dos que vendeu à biblioteca real (Rubens Borba de Moraes, 1979; Quadros, 1993).

### 0.3 Estrutura deste trabalho

No Capítulo 1, “Nacional”, vou situar a questão do Arcadismo luso-brasileiro com relação à apropriação crítica de que foi objeto ao longo dos séculos XIX e XX. Partindo das primeiras leituras promovidas pelos românticos, pretendo identificar como as questões do nacionalismo e do subjetivismo gradualmente se impuseram aos textos dos poetas neoclássicos, ainda que sujeitas a certa discussão. A criação de duas instituições ligadas à estabilização da imagem de identidade nacional brasileira, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Imperial Colégio de Pedro Segundo, são fundamentais para a estabilização dessas leituras como hegemônicas. No século XX, é a criação da Universidade enquanto nova instituição geradora de discursos hegemônicos que vai atualizar o discurso de identidade nacional, sintetizado na obra fundadora de Antônio Cândido, *a Formação da literatura brasileira*, de 1959. São as discussões geradas a partir da *Formação* e os projetos alternativos de leitura e significação da poesia neoclássica luso-brasileira que vão encerrar o capítulo.

No Capítulo 2, “As palavras”, os questionamentos levantados pelos desafios à proposta nacionalista do século XIX e da *Formação* têm que necessariamente se desdobrar em um recuo e uma contextualização intelectual de certos conceitos dentro do universo de referências familiar aos autores do próprio século XVIII. Apenas assim será possível cumprir a proposta de recriação do contexto de enunciação dos textos poéticos de Alcindo Palmireno. Com base em obras poéticas, dicionários e vocabulários setecentistas, e tratados e preceptivas poéticas e retóricas contemporâneos, vou definir 10

palavras, a saber: Americano, Arcádia, Autor, Letrado, Nação, Nobreza, Palmireno, Poesia, Publicação e Tradição.

No Capítulo 3, “Nação”, referenciado pelas ideias que foram discutidas no Capítulo 2, começo a análise das obras de Silva Alvarenga, ou melhor, de Alcindo Palmireno, o verdadeiro autor com que vou tratar. Desde o surgimento dessa figura, quando Silva Alvarenga inicia seus estudos na Universidade de Coimbra, a intempestiva atuação polêmica e política passa a fazer parte definidora de suas intervenções. Fazendo um *close-reading* dos poemas escritos entre 1772 e 1777, traço um perfil dessa atuação e da sua incorporação ao espaço simbólico que vai constituir seu verdadeiro ambiente, a sua nação, a Arcádia.

No Capítulo 4, “Pátria”, a volta de Silva Alvarenga para a América portuguesa é lida não como uma separação de Portugal, mas sim como uma incorporação do espaço americano, a pátria assumida por Alcindo Palmireno, ao universo de referências da Arcádia. É esse dado que cria perspectiva para estudar os poemas enunciados entre 1777 e 1797 menos como uma mostra de nativismo e mais como uma atitude política no sentido de responder aos grandes eventos do Império português que se desdobravam na sua periferia.

No Capítulo 5, “A palavra final”, a análise vai concentrar-se exclusivamente sobre o último livro impresso sob o nome de Alcindo Palmireno, a coleção de poemas amorosos *Glaura*, de 1799. Uma vez que este é o livro que mais recebeu atenção da crítica, é o que mais tem ao redor de si um discurso sedimentado a partir do nacionalismo e do subjetivismo. Usando todos os referenciais que foram elaborados ao longo dos 4

capítulos anteriores, eu busco identificar a cerrada estrutura interna de referências que faz do volume não a expressão sentimental de um sujeito, mas sim o espaço de realização de um projeto político para o Império português.

Nas Considerações finais, “À guisa de conclusão”, vou apontar para alguns dos desdobramentos possíveis que a perspectiva adotada, conduzida a parte de conceitos bakhtinianos de filosofia da linguagem, permite. A compreensão da realização desse fenômeno encapsulado no final do século XVIII que foi o Arcadismo, sintetizado na figura de Alcindo Palmireno, permite uma reavaliação de todo o discurso construído ao redor da evolução da literatura luso-brasileira e suas relações com a realidade.

## CAPÍTULO 1: “Nacional”

Neste capítulo vou discutir o que se pode caracterizar como a “vida futura” do século XVIII luso-brasileiro e suas obras. Vou fazer uma síntese dos principais momentos da apropriação crítica que se empreendeu ao longo dos séculos XIX e XX, procurando centrar a atenção sobretudo na construção de sentidos e na seleção de aspectos e autores considerados significativos para a crítica e a história literárias. Neste percurso, acredito que vai ficar claro o processo de “nacionalização” a que eles foram submetidos; desta maneira, o que era originalmente um discurso poético plenamente integrado a uma tradição universalista acabou sendo marcado como “proto-nacional” ou francamente “nacional”, revelador de um espírito de brasilidade que estaria teluricamente latente nas letras desde sempre. Ainda que o foco principal do capítulo seja a compreensão e interpretação do setecentos pela crítica especificamente brasileira, vou iniciar o percurso pelos autores europeus que deram sugestões de leituras—que, ao final, se converteram em mais que sugestões, quase em paradigmas—para depois dedicar-me ao momento crucial da formação de discursos nacionalistas, sobretudo pelas duas principais instituições intelectuais do Rio de Janeiro oitocentista, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Imperial Colégio de Pedro II. Depois disso, vou apresentar algumas das tendências crítico-historiográficas do século XX, articuladas ao redor do trabalho fundamental de Antônio Cândido, *Formação da literatura brasileira*, de onde saem, de uma maneira ou de outra, seja num espírito de continuidade, seja num espírito de polêmica, as principais abordagens do final do século XX e princípios do século XXI, agora já em um novo espaço institucional, a universidade.

Não pretendo fazer uma análise exaustiva de estética da recepção através deste panorama crítico-historiográfico, mas sim, procuro vislumbrar aquilo que em alguns de seus textos Mikhail Bakhtin chamou de “a grande temporalidade”. Na concepção desse filósofo da linguagem, as produções trans-linguísticas<sup>4</sup>, os enunciados, só existem dentro de uma série de interações que não podem ser tratadas independentemente:

Com efeito, a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor. *A palavra dirige-se a um interlocutor*: ela é função da pessoa desse interlocutor: variará se se tratar de uma pessoa do mesmo grupo social ou não, se esta for inferior ou superior na hierarquia social, se estiver ligada ao locutor por laços sociais mais ou menos estreitos – pai, mãe, marido etc. (Bakhtin, 1981, A, p. 112)

Expandindo o escopo das relações imediatamente pessoais mencionadas no excerto–pai, mãe, marido–o mesmo raciocínio aplica-se a grupos sociais mais amplos como instituições, partidos, elites econômicas etc. Neste sentido, acompanhar a história da crítica literária e de como ela compreendeu o século XVIII e suas obras é também, e sobretudo, compreender como as produções linguísticas que nos preocupam são recicladas e transformam-se em novos enunciados, recontextualizando e, conseqüentemente, ressignificando. Dentro de instituições e discursos institucionais

---

<sup>4</sup> Há uma questão teórica importante a ser esclarecida. Como mencionado anteriormente, a maneira através da qual a obra de Mikhail Bakhtin chegou ao Ocidente foi bastante acidentada, e as traduções em língua portuguesa, muitas vezes feitas a partir de outras traduções, adotaram certas soluções que depois foram modificadas conforme o acesso aos originais se fez mais fácil. Bakhtin considera que a Linguística, enquanto disciplina, tem que restringir-se a um escopo não maior que o da construção das frases, ou seja, da sub-disciplina da Sintaxe; a partir do momento em que um estudioso da linguagem tenta acercar-se de entidades maiores que a frase, o instrumental da linguística se revela ineficiente, demandando não apenas novas técnicas, mas sim uma nova disciplina, que Bakhtin batizou de “Trans-linguística”, e que foi muitas vezes traduzida como “meta-linguística”. Esta disciplina, que afinal desenvolveu-se de maneira importante como o ramo da linguística chamado de Pragmática, dedicar-se-ia às estruturas mais complexas, os “enunciados”, que se encadeiam numa série de respostas mútuas às quais Bakhtin chamou “dialogismo”. Por isso, a Trans-Linguística seria em verdade não uma sub-disciplina da Linguística, mas sim uma disciplina independente que lidaria com os enunciados em seu aspecto amplamente cultural.

reproduzem-se as mesmas dinâmicas de relações pessoais e sociais, pois aí também encontramos afinidades, diferenças, hierarquias e relações de poder. E, de uma maneira ou de outra, essas relações interferem no diálogo que podemos ter hoje com as obras. No prefácio da *Formação da literatura brasileira*, Antônio Cândido cita uma frase de *Guerra em paz* na qual o narrador comenta como os olhares de milhares de pretendentes “poliram” os braços e ombros de Helena (Cândido, 1981, 10), e associa esta ação à das leituras que se vão acumulando sobre as obras do passado e dando-lhes formas. Eu arriscaria uma outra metáfora e diria que não apenas os olhares poliram, mas sim as intervenções diretas dos leitores cobriram sistematicamente os braços e ombros de Helena com roupagem, adornos e tatuagens. Acompanhar esse processo não é necessariamente buscar uma “Helena original”—mesmo porque, a nossa Helena setecentista hoje teria 300 anos—mas sim compreender como chegamos a ter o objeto que se nos apresenta contemporaneamente.

Em cada um desses passos do caminho que eu pretendo traçar, há aspectos do Arcadismo que são realçados, rechaçados ou reafirmados. Faz parte do que Bakhtin chama de processo dialógico, que deve ser uma das preocupações centrais dos estudos de literatura:

As obras rompem as fronteiras de seu tempo, vivem nos séculos, ou seja, na *grande temporalidade*, e, assim, não é raro que essa vida—o que sempre sucede com uma grande obra—seja mais intensa e mais plena do que nos tempos de sua contemporaneidade (Bakhtin, 1992, 364)

Não estamos, entretanto, vendo apenas um processo que revela, mas também um processo que faz calar certos aspectos, que ressignifica e que desvia. Por isso ele é fundamental para termos uma visão a mais clara possível de como chegamos ao estado

atual para, uma vez mais, inserirmos estes enunciados na *grande temporalidade*. Acredito firmemente que as obras do século XVIII ainda têm muito a contribuir para as conversações da literatura e da cultura, então é necessário dar-lhes oportunidade para falar através da compreensão de quais foram as suas intervenções até hoje.

### 1.1 A persistência do olhar romântico na crítica sobre o arcadismo

Talvez o passo mais decisivo no diálogo que se montou a respeito do neoclassicismo árcade de língua portuguesa tenha sido a virada de sensibilidade representada pelo advento do Romantismo. Com algumas notáveis exceções, é o referencial estabelecido pelos românticos que perpassa a avaliação da poesia e dos poetas setecentistas até os dias de hoje. Mesmo um trabalho comprometido com a reavaliação do lugar da produção colonial, como é a recente antologia *Poetas Brasileiros do período colonial* (2008), organizada por Palmira Morais Rocha de Almeida, se coloca ressalvas como esta, do prólogo do primeiro volume:

Para a escolha dos autores segui um critério da *nacionalidade*, isto é, considerei apenas os nascidos no Brasil, embora saibamos que o conceito de *brasileiro*, enquanto afastado da realidade portuguesa, começou por não existir, sendo gradualmente cimentado, assistindo-se a uma maior celeridade no período que antecedeu [sic] a declaração de independência. No entanto, pareceu-me uma opção adequada, embora possa ser considerada linear, dado não ponderar juízos de *nativismo* ou *brasilidade* e não avaliar os reflexos resultantes do local na produção das obras. (Vol. I, 9)

A necessidade de justificar-se frente à desatenção a “juízos de *nativismo* e *brasilidade*” denuncia a influência que estes conceitos ainda exercem: uma vez que não estão sendo observados é fundamental que se mencione e explique esta ausência, porque ela é por princípio definidora das expectativas do público leitor e da crítica. Ao mesmo

tempo, a opção pelo critério de *nacionalidade*—que seria melhor definida como “pátria”, conforme se verá no próximo capítulo—revela a persistente importância da definição da cultura a partir das fronteiras políticas. Mesmo que a autora reconheça que “o conceito de *brasileiro*, enquanto afastado da realidade portuguesa, começou por não existir”, ainda assim adota-o como fio condutor de sua seleção; afinal, continua sendo ele o critério que preside a conversação e dá forma à compreensão da realidade político-cultural da América colonizada pelos portugueses. Como este, há vários outros exemplos, em diversos discursos—seja em histórias literárias, antologias, ou monografias críticas—mais ou menos evidentes da maneira como a compreensão de que o fenômeno literário tem estreita relação de dependência com a ideia de nacionalidade ainda sobrevive nos meios intelectuais luso-brasileiros.

Da mesma maneira que a nacionalidade, um outro critério definidor da avaliação de cunho romântico é a sinceridade emocional que se alia frequentemente à originalidade e tem sua formulação teórica sistematizada na *Crítica do Juízo* (1790) de Kant. Para manter a exemplificação com a antologia de Palmira de Almeida, pince-se um exemplo como o breve resumo avaliativo da obra de Bento Figueiredo Tenreiro Aranha: “A sua obra poética é de nível mediano, demasiado enfeudada ao esquema clássico, sem especial expressão lírica, não acrescentando valia a introdução de algum tom nativista.” (Vol. II, 168). Através da negativa revela-se qual a característica considerada positiva: Tenreiro Arruda é “mediano” porque ainda não superou o modelo clássico. Não importa que ele seja um autor do século XVIII luso-brasileiro, seguramente educado nos princípios da retórica clássica e fiel súdito da coroa—o poeta morreu em 1811 e escreveu sonetos e

odes—sua “grandeza” só poderia estar vinculada aos critérios definidos *a posteriori* e não aos que provavelmente adotou como referenciais para si próprio. Uma possível ressalva valorativa à ausência de originalidade, como o trecho revela claramente, seria aquele outro elemento de cariz romântico: o “tom nativista”, que poderia elevar a obra do poeta a melhor status.

Tudo isto exemplifica a persistência dos critérios forjados pela sensibilidade oitocentista no que diz respeito à aproximação, leitura e avaliação dos escritores do neoclassicismo setecentista<sup>5</sup>. Eles são a matriz da conversação na qual a literatura do século XVIII insere-se ainda hoje. E são exatamente esses critérios que têm presidido, na maioria dos casos, a fortuna crítica—ao lado da compreensão da biografia—da obra escrita por Manuel Inácio da Silva Alvarenga. Por isso, é fundamental compreender como se deu a armação dessa grelha valorativa e como ela enformou a percepção a respeito das obras que passaram a fazer parte do cânon das literaturas luso-brasileira.

Apesar de os poetas do século XVIII serem extremamente conscientes de sua atividade e terem escrito bastante a respeito da prática da poesia, da qualidade de seus pares e das obras por eles escritas, muito pouca atenção foi dada a essa massa de apreciação a partir já do segundo quartel do século XIX<sup>6</sup>. Por isso vamos, antes de mais

---

<sup>5</sup> Apenas a título de ilustração, é perfeitamente possível escapar à quase que onipresença desses critérios, como bem ilustra a antologia *Poesia Seiscentista* (2002), organizada por Alcir Pécora e prefaciada por João Adolfo Hansen que, ao adotar um critério retórico-estético-cultural, seleciona autores das principais publicações poéticas do século XVII e princípios do XVIII, mesclando em várias ocasiões nacionalidades e inclusive línguas, como era efetivamente a realidade cultural na qual eles se inseriam.

<sup>6</sup> Além das artes poéticas de Candido Lusitano (1748) e de Pina e Melo (1765), das orações de Correia Garção e dos inúmeros poemas em que se evidenciam aprovação ou reprimenda de autores diversos, havia a prática constante da crítica nas reuniões poéticas e emenda de poemas a partir dessas críticas; além disso, já as primeiras edições dos autores setecentistas vinham acompanhadas de prólogos e notas, seja dos próprios autores seja dos organizadores, como é o caso das edições de Francisco Dias Gomes, dada à luz

nada, tentar mapear o caminho da conversação ao redor da poesia setecentista e como essa conversação chegou até os dias de hoje. Só assim será possível olhar para a produção neoclássica com um pouco mais de clareza.

## 1.2 Princípios de uma leitura romântica: os críticos europeus

Ainda que já existam manifestações de crítica literária de perfil romântico em fins do século XVIII, nas *Cartas sobre a educação estética do homem* (1795), de Friedrich Schiller, ou nos prefácios às *Lyrical Ballads* (1798) de Samuel Taylor Coleridge, pode-se considerar que ela não foi aplicada à produção de língua portuguesa antes do século XIX. Há vislumbres dessa perspectiva no *Resumo da história literária do Brasil*, de Ferdinand Denis, de 1813, cujo julgamento a respeito de Tomás Antônio Gonzaga lamenta que ele seja “demasiado europeu nas suas metáforas... como se os habitantes das campanhas do Novo Mundo devessem desencavar imagens semelhantes às anteriormente usadas” (apud Cesar, 69). É nítido como o princípio da originalidade e da independência do autor se está revelando na avaliação do crítico. Mas é em Almeida Garrett, entretanto, que podemos reconhecer valores românticos completamente enunciados. Na sua *História abreviada da língua e poesia portuguesa*, de 1826, lê-se:

Depois de Dinis, o lugar imediato nos anacreônticos pertence a outro Brasileiro. Gonzaga<sup>7</sup>, mais conhecido pelo nome pastoril de Dirceu, e pela sua Marília, cuja beleza e amores tão célebres faz naquelas nomeadas liras ... Se houvesse por minha parte de lhe fazer alguma censura, só me queixaria, não do que fez, mas do que deixou de fazer. Explico-me: quisera eu que em vez de nos debuxar no Brasil cenas da Arcádia, quadros inteiramente europeus, pintasse os seus painéis com as

---

por Francisco de Borja Garção Stockler (1799) e de Antônio Dinis da Cruz Silva, editada por Aragão Morato (1807-17).

<sup>7</sup> Até 1850 Tomás Antônio Gonzaga ainda era considerado pernambucano, o que explica a alcunha “brasileiro”.

cores do país onde os situou. Oh! e quanto não perdeu a poesia nesse fatal erro! se essa amável, se essa ingênua Marília fosse, como a Virgínia de Saint-Pierre, sentar-se à sombra das palmeiras, e enquanto lhe revoavam em torno o cardeal soberbo com a púrpura dos reis, o sabiá terno e melodioso, que saltasse pelos montes espessos a cotia fugaz como a lebre da Europa, ou grave passeasse pela orla da ribeira o tatu escamoso, ela se entretivesse em tecer para o seu amigo cantor uma grinalda não de rosas, não de jasmims, porém de roxos martírios, das alvas flores dos vermelhos bagos do lustroso cafezeiro; que pintura, se a desenhara com sua natural graça o ingênuo pincel de Gonzaga. (idem, 91)

Garrett reconhece que Gonzaga é um “anacreônico” –, entretanto, seu julgamento pauta-se por critérios muito distintos dos que norteiam a poesia anacreônica. O lamento a respeito da falta de traços distintivos “do país” aponta mais explicitamente para um princípio de nacionalismo literário que Ferdinand Denis sugerira, e a menção à Virgínia de Bernardin de Saint-Pierre como modelo preferível para Marília evidencia as tendências sentimental e exótica associadas à América que *Paul et Virginie* (1788) sintetizou. Garrett está, então, substituindo claramente os valores do século XVIII pelos do século XIX nascente na sua avaliação de Gonzaga. Mais: ele está de certa maneira querendo que Gonzaga diga certas coisas e, por isso, está abrindo a possibilidade de projetar esses significados nas palavras do poeta. Isso fica mais evidente ainda no parágrafo seguinte, em que a primazia dada a Basílio da Gama entre os novos poetas do Brasil se justifica exatamente pelo caráter nacional que se começa a imaginar a partir da Europa:

Justo elogio merece o sensível cantor da infeliz Lindóia, que mais nacional foi que nenhum de seus compatriotas brasileiros. *O Uruguai* de José Basílio da Gama é o moderno poema que mais mérito tem na minha opinião. Cenas naturais mui bem pintadas, de grande e bela execução descritiva; frase pura e sem afetação, versos naturais sem ser prosaicos, e quando cumpre sublimes sem ser guindados; não são qualidades comuns. Os Brasileiros principalmente lhe devem a melhor

coroa de sua poesia, que nele é verdadeiramente nacional, e legítima americana. (Idem, 91)

Apesar de Garrett ainda refletir em sua valorização da obra de Basílio da Gama elementos especificamente técnicos, como a execução da descrição e a naturalidade dos versos—que estão a meio caminho das sensibilidades neoclássica e romântica—o elogio que abre seu julgamento é de ele ser “o mais nacional ... que nenhum de seus compatriotas brasileiros”. O destaque, portanto, é dado a um critério novo, provavelmente influenciado pela recente independência política, que é a ideia de que Brasil é uma nação diferente de Portugal.

Poucos anos mais tarde (1829) o cônego Januário da Cunha Barbosa abre a Introdução de seu *Parnaso Brasileiro* com palavras parecidas, mas sem a mesma preocupação mencionada por Garrett. Para ele, os sentimentos patrióticos da nação brasileira estão associados à reivindicação de “sua independência e liberdade, depois de mais de trezentos anos de tutela” (apud Miranda, 1999, 35). A relação entre essa independência e a estética literária é feita de maneira muito sutil, estabelecendo conexão apenas por um pronome: “carecia ainda de fazer patente ao mundo ilustrado o quanto *ela* tem sido bafejada, e favorecida das musas” (apud idem, 35—grifo meu). Se Januário estabelece nitidamente relação entre a liberdade e as musas, o modo como caracteriza essa relação define-a de maneira um tanto vaga, dizendo apenas que ela emprega “a linguagem das paixões e da imaginação animada” e oferece à admiração “exatos modelos do mais delicado engenho, e apurado gosto” (idem, 35). Além disso, os maiores elogios de Januário da Cunha Barbosa se reservam para o gênero que mais vai perder espaço com a adoção da sensibilidade romântica, o da poesia áulica: “Verdade é que sobejos

monumentos de divina poesia muito há adornavam os seus fastos literários, com os quais podia correr a par das nações mais bem aquinhoadas nesse gênero de glória” (idem, 35).

Trabalhando com um conceito de “nacional” claramente mais político que estético, Januário distancia-se da ideia de uma grande nacionalidade portuguesa transatlântica ao mesmo tempo em que preserva certos valores poéticos do neoclassicismo. Seu lugar na *grande temporalidade* é de ajuste do vocabulário a novos significantes históricos, a saber, um país independente, mas não muito mais que isso. Vemos um movimento semelhante de ambiguidade em relação aos limites de identidade nacional em literatura em José Bonifácio de Andrada e Silva que, mesmo diretamente engajado nos movimentos de independência, quando discute questões ligadas à poesia não parece dedicar nenhuma atenção especial a elementos nacionais nos autores nascidos na América—ainda que ele próprio tenha adotado o pseudônimo de Américo Elísio para assinar suas poesias<sup>8</sup>.

A “Introdução” do *Parnaso Brasileiro*, então, revela uma preocupação com a preservação e legitimação do passado da nova entidade política identificada como Brasil, mas nenhuma especial identificação desse passado com traços específicos de nativismo ou sensibilidade “brasileira”. Essa preocupação quem a revela são o francês Ferdinand Denis e o português Almeida Garrett, já mais familiarizados com as ideias românticas—

---

<sup>8</sup> A indiferença de José Bonifácio à questão da nacionalidade literária é tão grande que a organizadora da edição dos *Projetos para o Brasil* (1998), Mirian Dolnikoff, faz questão de supor em nota que o texto “Literatura espanhola e portuguesa” só pode ser anterior à independência devido ao fato de José Bonifácio considerar os portugueses “seus concidadãos”, uma vez que utiliza os pronomes “nós” e “nosso”. Ela nitidamente não concebe a hipótese de ele considerar as duas literaturas e culturas interdependentes.

este último, um ano antes da *História abreviada*, havia publicado aquele que é considerado o marco inicial do Romantismo português, o poema narrativo *Camões*.

É importante observar essas diferentes perspectivas—a dos brasileiros e a dos europeus—porque elas revelam a coexistência de discursos que disputam espaço no mundo luso-brasileiro. Após a relativa estabilidade de referenciais representada pela predominância da estética assim chamada Neoclássica, Garrett sinaliza para a emergência de uma nova tendência. Esta, entretanto, vai continuar distante dos letrados que tiveram contato exclusivamente com a tradição peninsular-americana. Gradativamente, o intercâmbio com centros formadores dos novos discursos—a saber, Inglaterra, Alemanha e França—vai fazer com que eles sejam reconhecíveis no resumo pretensamente histórico que Domingos José Gonçalves de Magalhães faz da literatura brasileira na primeira revista intelectual brasileira, *Niteroy, Revista Brasiliense* publicada—significativamente—em Paris, em 1836.

O “Ensaio sobre a Historia da Literatura do Brasil” evita o adjetivo que faz parte do título da própria revista —brasiliense— em favor de uma locução que é muito mais toponímica que cultural ou afetiva. Compreende-se logo a opção porque, ainda que Magalhães siga rigorosamente a cartilha romântica de reconhecer a literatura como “o desenvolvimento do que ele [povo] tem de mais sublime nas ideias, de mais philosophico no pensamento, de mais heroico na moral, e de mais bello na Natureza” (Magalhães, 132), em pouco reconhece que a literatura do Brasil se marca sobretudo por um vazio de fontes que estão justamente sendo preenchidas por trabalhos como os do cônego Januário da Cunha Barbosa. A literatura do Brasil é uma conversa que de certa maneira se perde

pela ausência de enunciados. A partir daí, faz uma interpretação da história do Brasil colônia que se prende exclusivamente à condição de subalternidade e à indignidade dos portugueses que foram mandados para a América – “homens mais ignóbeis, corrompidos pela devassidão” (idem, 139). Disso tira Magalhães a conclusão de que as únicas vozes que se podiam alçar em tal ambiente eram as dos gênios isolados que de tempos em tempos surgiam e que, por isso mesmo, representam vislumbres desconexos de talento. A consequência tirada é muito clara: a maior atenção no que diz respeito à literatura do Brasil tem que ser dada ao papel do poeta atual: “Toca ao nosso século restaurar as ruínas, e os erros dos séculos passados” (idem, 144), isso porque “a poesia do Brasil não é uma indígena civilizada, é uma Grega, vestida á Franceza, e á Portuguesa, e climatizada no Brasil”(idem, 146).

Na visão de Gonçalves de Magalhães, a poesia que foi feita no Brasil antes da independência política representa um passado em que “encantados por este nune seductor, por esta bela Estrangeira, os poetas Brasileiros se deixaram levar pelos seus canticos, e olvidaram as simples imagens, que uma Natureza virgem com tanta proffusão lhes offerecia” (idem, 146). Por isso, o foco de seu texto, quase em forma de manifesto, é apontar para o futuro e para a necessidade de superação desse passado. Tanto é assim que, depois de fazer a análise dos princípios que norteiam a literatura em geral, e a brasileira em específico, ele dedica apenas algumas linhas ao resumo dos trezentos anos de letras da colônia para centrar-se finalmente na situação do século XIX, que chama de a “segunda fase” da literatura do Brasil, porque é somente neste momento que “uma só ideia absorve todos os pensamentos, uma nova ideia até alli desconhecida, [que] é a ideia

de Pátria” (idem, 152). São essas reflexões que levam à análise do espírito da poesia e do caráter indígenas, porque ele são considerados como os elementos que devem ser levados em conta para a nova etapa que se abre, não sem ao final insistir numa colocação romântica por excelência: “Quanto a nós, a nossa convicção é, que nas obras de gênio o único guia é o gênio, que mais vale um vôo arrojado deste, que a marcha reflectida e regular da servil imitação” (idem, 159).

Gonçalves de Magalhães anunciou uma análise da história da literatura do Brasil e, ao final, o que realizou foi uma diatribe contra o passado, tratado de maneira sumária, enquanto aponta mais que nada para as possibilidades futuras dos poetas brasileiros sob o signo da nova estética europeia. Isto é exemplar desse momento de passagem na reapropriação do legado setecentista: apesar de não ser explicitamente enunciado, é possível deduzir que esse passado existe no que ainda sobrevive de práticas e valores que, a partir da visão romântica, precisam ser substituídos por algo novo, compatível com a independência política que caracteriza a nova nação. Trata-se, evidentemente, de uma proposta de compreensão diferente da de Garrett, pois, ainda que a poesia da colônia seja “Gregua vestida á Francesa”, nem se exige mais dela, nem se busca mais nela. O que ela diz restringe-se a seu tempo, enquanto o mais importante é a perspectiva de futuro representada por uma nova apropriação do indígena–não do colonial.

Na primeira metade do século XIX, portanto, a maior preocupação dos intelectuais brasileiros é a continuidade ou ruptura com o passado colonial que se baseia em uma concepção ainda pouco clara de que seria exatamente a natureza da poesia escrita nessa época—porque apesar de ela sobreviver, já deixa de ter conexão orgânica com a

realidade política do país independente. A distância desta poesia em relação às próprias consciências desses intelectuais pode ser também flagrada em uma polêmica que revela o outro extremo da compreensão que está em debate. Entre os anos 1838 e 1842 o jornalista português José da Gama e Castro viveu no Rio de Janeiro. Forçado a vários exílios sucessivos depois da deposição de D. Miguel em Portugal, Gama e Castro constantemente envolveu-se em disputas intelectuais e políticas—assumindo sempre uma postura, como era de se esperar, conservadora. Em 1842, publicou no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro dois artigos intitulados “Inventos portugueses”, nos quais reivindica para lusitanos a primazia no desenvolvimento de certas tecnologias, entre elas a do aeróstato, inventado pelo padre Bartolomeu de Gusmão.

O artigo recebeu uma resposta incisiva de um leitor que assinou “O Brasileiro”—em clara oposição ao “Um Português” com que Gama e Castro assinou seu texto—e que, reconhecendo o zelo patriótico que movia o Português ao queixar-se das usurpações feitas aos seus patrícios, diz que “por esta mesma [razão] é que nós os Brasileiros devemos queixar-nos da [usurpação] que ele nos quer fazer a nós” (apud Cesar, 121), porque, afinal, Bartolomeu Lourenço de Gusmão não era português e sim brasileiro, nascido em Santos. Acrescenta o Brasileiro: “Porventura diremos nós que Cláudio Manuel da Costa, ou Fr. Francisco de São Carlos são literatos portugueses, ou que as obras de qualquer deles pertencem à literatura portuguesa? Cuido que não” (idem, 121).

Em sua resposta ao “Brasileiro”, José Gama e Castro explicita pontos de vista que certamente estariam circulando nos debates intelectuais do momento. Depois de reconhecer o fato de inexistir diferença substancial entre Brasil e Portugal no século

XVIII e se perguntar se o simples local de nascimento seria suficiente para definir a identidade de uma pessoa, ele apresenta um ponto de vista que merece atenção:

Fala-se de literatura brasileira por hábito, por vício, talvez por excesso de patriotismo; mas a verdade é que, em todo o rigor da palavra, literatura brasileira é uma entidade que não só não tem existência real, mas até não pode ter existência possível ... A literatura não toma o nome da terra, toma o nome da língua: sempre assim foi desde o princípio do mundo, e sempre há de ser enquanto ele durar. Deus nos livre que a literatura fosse mudando de nome com a dependência ou independência dos povos a que ela se refere. (idem, 122)

O argumento de que “a literatura pertence à língua” denota ao mesmo tempo uma certa compreensão do fenômeno cultural—reforçando a ideia de que Brasil e Portugal não se distinguem no século XVIII—através de uma insinuação política de certa subalternidade brasileira frente à antiga metrópole, mas também revela a existência de um discurso que, seja por “hábito, por vício, talvez por excesso de patriotismo” ocupa um lugar reconhecível no debate intelectual.

O interesse deste episódio reside tanto na reação indignada do “Brasileiro”, que revela a existência de uma incipiente necessidade de apropriação de tudo que é pátrio, como na resposta aguda de Gama e Castro que, como conservador monarquista, aponta para a persistência de uma visão universalista da realidade cultural luso-brasileira. É claro que os ventos que sopraram mais tarde, sobretudo no que diz respeito à identificação do passado colonial brasileiro com esta ou aquela matriz, o fizeram numa direção oposta à defendida pelo português.

### 1.3 Romantismo se combina com historicismo: o IHGB

As intervenções pontuais de autores como Almeida Garrett, Januário da Cunha Barbosa, Gonçalves de Magalhães ou José da Gama e Castro a respeito do sentido que poderia assumir o legado dos escritores anteriores à independência do Brasil evidenciam um campo de disputa em aberto a respeito da tradição e do significado das obras que ela veiculava. As intervenções se manifestam em espaços diversos como a antologia, a revista literária e o jornal diário, justamente por isso revelam certa cacofonia que incorpora ecos das discussões que se dão na Europa, tanto em Portugal como em outras nações, e vozes americanas. Entretanto, estão longe de configurar uma discussão organizada e institucionalizada, com vetor nítido.

A apropriação definitiva dos autores do século XVIII para o que se pode considerar a história da literatura brasileira, bem como a atribuição de um sentido claro de nativismo e nacionalismo a suas obras, se deu na segunda metade do século XIX. Para isso foi fundamental um passo a mais, a institucionalização da atividade crítica. O modelo, como sempre, é o da Europa e das discussões que aí ocorriam.

Já desde o final do século XVIII havia um movimento no sentido de identificar o fenômeno literário com o avanço cronológico. Em Portugal, a *Bibliotheca Lusitana, Histórica, Crítica, e Chronologica, na qual se comprehende a noticia dos auctores portugueses, e das obras que compuseram desde o tempo da promulgação da Lei da Graça até o tempo presente*, impressa por Diogo Barbosa Machado entre 1741 e 1759 é um exemplo dessas preocupações. Em França, já desde 1733, monges beneditinos publicavam a *Histoire littéraire de la France*, mas é a partir da divulgação das ideias de

Johann Gottfried Herder que começa a se generalizar a prática de entender a sucessão cronológica como um devir que revela as características de um povo. É sob o signo de Herder que as primeiras histórias literárias nacionais são escritas na Europa, como a *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des 13. (História da Poesia e Eloquência desde o final do século 13 –1801-12, 1819)*, de Friedrich Bouterwek, ou a *Histoire des Littératures du Midi de l'Europe (1813-19)*, de Simonde de Sismondi. Bouterwek era professor na universidade de Göttingen, e Sismondi exhibe orgulhosamente no frontispício da *Histoire*: “[membro] da Academia e da Sociedade de Artes de Genebra, Correspondente do Instituto de França e da Academia Real de Ciências da Prússia, Membro honorário da Universidade de Wilna, das academias Italiana, de Georgofili, de Caligari e de Pistoia”. Há na Europa, portanto, uma cooperação próxima entre os discursos nacionalistas das histórias literárias e as instituições, seja de ensino seja de pesquisa<sup>9</sup>.

No caso brasileiro, a inexistência de universidades e de instituições de pesquisa foi, em parte, responsável pela dispersão dos debates. Aos poucos, paralelamente à afirmação do Império, a atuação intelectual foi institucionalizando-se. Nesse processo, o papel de destaque certamente pertence a duas entidades, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Imperial Colégio de Pedro II. As atividades dessas duas instituições são complexas e ainda pouco estudadas, mas vou procurar sintetizá-las através de dois conjuntos emblemáticos de textos, as obras de Joaquim Norberto de Sousa

---

<sup>9</sup> Mais informações sobre a evolução da história enquanto disciplina se encontram em *Biblos, enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa (1995-2005)*, na introdução da *História da Literatura Ocidental (1978)*, de Otto Maria Carpeaux, e em *História da Literatura: O discurso fundador (2003)*.

e João Adolfo de Varnhagen de um lado, e as de Sílvio Romero e de José Veríssimo de outro.

O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Imperial Colégio de Pedro II foram fundados simultaneamente, no ano de 1838<sup>10</sup> e fazem parte de um mesmo projeto político de afirmação e identidade nacionais, sintetizado por Manuel Luís Salgado Guimarães:

Uma vez implantado o Estado Nacional, impunha-se como tarefa o delineamento de um perfil para a "Nação brasileira", capaz de lhe garantir uma identidade própria no conjunto mais amplo das "Nações", de acordo com os novos princípios organizadores da vida social do século XIX ... E, portanto, à tarefa de pensar o Brasil segundo os postulados próprios de uma história comprometida com o desvendamento do processo de gênese da Nação que se entregam os letrados reunidos em tomo do IHGB. (Guimarães, 6)

Em certo sentido, o que na Europa foi um processo de desenvolvimento gradativo e “congénito”, em que os discursos se iam adaptando às instituições, sendo incorporados por elas e modificando-as desde dentro, num diálogo mais ou menos espontâneo, no Brasil foi uma ação que respondeu a um projeto deliberado. Mais: à diferença do Velho Mundo, o debate sobre a nacionalidade não foi centralizado numa instituição universitária, mas sim numa academia de perfil ilustrado, excludente e constituída através de numa teia de relações de privilégio, ou, nas palavras de Salgado Guimarães, “marcadas pelos critérios que presidem e organizam um tipo de sociabilidade própria de uma sociedade de corte” (idem, 9). Dos vinte e sete sócios fundadores do IHGB, onze eram políticos ou detentores de título de nobreza. Em outras palavras, a narração da

---

<sup>10</sup> Apesar de oficialmente criado em 1837, o Imperial Colégio de Pedro II apenas passou a funcionar no ano seguinte, ano de criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.se

História do Brasil e a apropriação do passado se fez desde o princípio de maneira tendendo à centralização do discurso, o que fez com que, das vozes que disputavam a arena intelectual em antologias, revistas e jornais, apenas algumas tivessem espaço privilegiado dentro da instituição.

É neste ambiente que a contribuição do cônego Januário da Cunha Barbosa adquire particular relevo. Secretário-perpétuo da formação original do IHGB, o cônego Januário atuou intensamente na *Revista Trimestral do Instituto*, onde publicou inúmeros documentos inéditos e uma sessão de título revelador: “Biographia dos Brasileiros Distinctos por Letras, Armas, Virtudes, Etc” em que se vislumbra uma mescla das “Vidas Exemplares” que foram tão importantes para a civilização de perfil clássico e a incipiente criação de uma identidade nacional, uma vez que seja por “Letras, Armas, Virtudes, Etc”, o que unifica todos esses perfis exemplares é o fato de serem brasileiros. E, como a descrição deixa ver, o destaque é dado para as “Letras”. Nesta sessão, Cunha Barbosa dá sequência ao projeto que já iniciara com o *Parnaso Brasileiro*—porque nas biografias de homens de letras dá a conhecer poemas inéditos e outros que já haviam sido impressos no *Parnaso*—incorporando-o às tarefas do Instituto, conforme a sugestão apresentada por ele próprio no discurso de inauguração:

Mas, por desgraça nossa, em dosar do nosso patriotismo, temos visto, e continuamos a ver, sepultarem-se muitos escriptores de merito como abraçados com as suas producções litterarias. A ignorancia ou descuido de seus herdeiros as entrega logo á voragem dos annos: seus nomes vagueam por algum tempo sobre as suas campas, até que de todo se esvaeem, perdendo-se até mesmo a noticia dos logares em que estes escriptores nasceram ou honraram por suas gloriosas fadigas. ... Ah! o meu coração se dilata dentro do peito só á idéa de que êste Instituto Historico e Geografico se occupará desveladamente em erguer á gloria do Brazil um monumento que lhe faltava. (Barbosa, 1841, B, 11, 15)

Urge uma atitude de preservação cuja falta está afetando negativamente o patriotismo brasileiro, e ela está a cargo do IHGB. Essa intenção do cônego Januário de institucionalizar a escrita da história do Brasil se oficializa na aceitação em 1840 de sua sugestão para que este seja exatamente o tema de um concurso de monografias promovido pelo IHGB: a criação de um plano para escrever a história brasileira. O vencedor do concurso foi o professor da universidade de Munique Carl Friedrich Phillip Von Martius (1794-1868), que já estivera no Brasil em viagem científica entre os anos 1819 e 1820, e que publicaria a dissertação “Como se deve escrever da História do Brasil”–ganhadora da disputa–no tomo sexto, de 1844, da *Revista Trimestral do Instituto*. O plano proposto por Von Martius é geralmente lembrado pelo fato de recomendar a atenção simultânea aos elementos raciais que contribuíram para a formação étnica do Brasil o branco português, o indígena americano e o negro africano. Ainda que menos mencionado, Von Martius aponta também para um aspecto cultural que ecoa à perfeição o que o cônego Januário já havia indicado:

Por fim, devo ainda ajuntar uma observação sobre a posição do historiador do Brazil para com sua patria. A historia é uma mestra, não sómente do futuro, como tambem do presente. Ella póde diffundir entre os contemporaneos sentimentos e pensamentos do mais nobre patriotismo. Uma obra historica sobre o Brazil deve, segundo a minha opinião, ter igualmente a tendencia de despertar e reanimar em seus leitores Brasileiros amor da patria, coragem, constancia, industria, fidelidade, prudencia, em uma palavra, todas as virtudes civis. (Martius, 1844, 401)

Esta tarefa prospectiva, à qual o historiador deve dedicar-se, quando colocada em perspectiva com uma afirmação anterior de Von Martius não se adequa de maneira ainda completa ao projeto do cônego Januário:

As observações sobre as escolas no Brazil, sobre o methodo do ensino então ahi reinante, o gráo de instrucção obtido por ele, hade conduzir outra vez a

indagações sobre o estado das letras na Mãe Patria. Por isso, pertence á tarefa do historiador Brasileiro occuparse especialmente com o progresso da Poesia, Rhetorica, e todas as mais sciencias em Portugal, mostrar a sua posição relativa ás mesmas no resto da Europa, e apontar qual a influencia que exerceram sobre a vida scientifica, moral e social dos habitantes do Brazil. (idem, 395)

As manifestações culturais da colônia ainda são interpretadas pelo cientista alemão como dependentes da influência portuguesa. O cônego Januário faleceria em 1846, e com isso a tarefa que se havia proposto de recolher e preservar o legado escrito dos séculos pré-independência recairia sobre dois de seus colaboradores que já estavam mais conformados a um perfil nacionalista e historicista do que Von Martius, Joaquim Norberto de Sousa e Silva (1820-1891) e Francisco Adolfo de Varnhagen (1816-1878).

Joaquim Norberto esforça-se claramente em criar uma ponte de coerência entre os escritores dos períodos pré e pós independência. Como organizador para a editora Garnier da *Biblioteca Brasília*, compilou e debruçou-se sobre as obras de Tomás Antônio Gonzaga, Manuel Inácio da Silva Alvarenga, Alvarenga Peixoto, bem como as de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Laurindo Rabelo e Casimiro de Abreu. No campo específico da historiografia literária, já acusa claramente a incorporação dos princípios românticos alemães que identificam a produção literária com o próprio caráter humano: “A história da literatura é a história da humanidade” (apud Souza, 2014, I, 237), afirma ele na “Introdução histórica à literatura brasileira” que abre sua antologia *Mosaico poético*, de 1844.

Desenvolvendo em certa medida algumas das ideias do cônego Januário, Norberto reconhece o direito à cidadania da produção intelectual no território brasileiro: “Tornado porém o país de outros possuidores, nova literatura deveria nascer da nova língua por eles

imposta” (idem, 239), apesar de identificar relação de interdependência entre o fenômeno cultural e o fenômeno político apenas na direção do segundo para o primeiro: “Com a proclamação da independência, vasto campo se abre à pátria literatura... difundem-se por todos os ângulos do nascente império as ciências, as artes e as letras, e em tempo de entusiasmo a poesia se eleva para cantar a independência do país” (idem, 243). Estamos já diante da ideia de que há relações complexas entre nacionalidade e produção cultural, e de que elas se manifestam em território brasileiro.

Se na introdução ao *Mosaico*, Norberto ainda revela crença claudicante em que esse espírito de independência possa ser reconhecido antes do século XIX, em outras oportunidades, dedicando-se com mais vagar a obras de autores específicos esse pensamento se evidencia. É o caso da introdução crítica que escreve em 1864 às obras de Manuel Inácio da Silva Alvarenga. Quando considera os poemas de Alcindo Palmireno, o critério nativista que Almeida Garrett tinha insinuado como desejo para Tomás Antônio Gonzaga reaparece—em chave, evidentemente, negativa—e sugere a existência de contrapontos naturais a essa ausência na obra de contemporâneos:

Não lhe falta imaginação, gênio e inspiração, que lhe dão tal ou qual originalidade; mas infelizmente o poeta procura ainda a medo e de olhos fitos nas ficções da velha Grécia as imagens que ás mãos cheias lhe oferece a pátria, e assim vae entremeando com as flores naturaes e agrestes cheias de viço e louçania e rescendentes de perfume, as flores artificiaes e já gastas, com que desfigura o matiz do seu ramalhete e que tam original podia ser. Não sabe, como Basilio da Gama antes e depois Sancta Rita Durão, libertar-se d'esse jugo, a que se sugeitaram os insipidos imitadores ou meros copistas dos auctores clássicos. (apud Alvarenga, 1864, 68)

A influência da Pátria já é reconhecida como um dado óbvio. Ela disputa com as ”ficções da velha Grécia” a atenção do autor brasileiro que, quando sensível, como o

foram Basílio da Gama e Santa Rita Durão, se deixa seduzir; quando débil—diria “com medo”—, como é o caso de Silva Alvarenga, o resultado são imitações dos clássicos. Quarenta anos mais tarde, foi dado um passo adiante em relação às intuições de Garrett, e os vínculos entre natureza e expressão poética já são considerados evidentes. Quando apresenta ao leitor os idílios *O templo de Netuno* e *A gruta Americana*, Norberto lamenta outra vez o fato de virem as composições “envolta[s] com as pinturas mythologicas”, mas reconhece que elas são conduzidas por “imagens que lhe ensina a musa dos trópicos” (idem, 76). Com uma metonímia que não pode escapar à cultura letrada de sua época, o crítico admite a existência de um “específico americano” através da “musa dos trópicos”. E na “Introdução histórica sobre a literatura brasileira”, publicada em 1859 na *Revista popular*, Norberto extrapola, identificando o século XVIII como espaço de “tendências do espírito para as coisas da pátria”, afirmando inclusive que “Silva Alvarenga começa por bradar contra os seus compatriotas, que tão pouco nacionais se mostram em suas composições” (apud Souza, 2014, II, 119).

Francisco Adolfo de Varnhagen dá um passo ainda mais adiante na incorporação do discurso da naturalização de certo “instinto nacional” que daria forma à marcha da produção literária no Brasil. No “Ensaio histórico sobre as letras no Brasil” que abre o *Florilégio da poesia brasileira*, o visconde de Porto Seguro procura associar a criação literária brasileira com os vislumbres de nativismo político que o discurso historiográfico já começa a identificar no século XVII: “Mas é singular como a atividade literária só começa depois da guerra dos holandeses” (Varnhagen, I, 45). Argumenta Varnhagen que os momentos de crise e tensão são responsáveis por “despertar de seu torpor” as nações, e

que o derramamento de sangue é tão necessário ao desenvolvimento de um povo quanto o aumento da renda. Cria-se assim uma relação de causa e efeito entre o momento de alegada consciência da dignidade intrínseca da condição de brasilidade com o despertar da consciência literária que revelaria um vínculo “natural” do fenômeno literário com patriotismo.

É o mesmo raciocínio que ele explicita mais tarde numa outra vinculação, agora entre o elemento natural e a criação espiritual:

Mas foi mais que tudo a província de Minas Gerais, que (por ser pátria d’uns literatos, e residência de outros) imprimiu um novo grande impulso na regeneração da literatura brasileira. Se esta nascera da atividade de uma guerra de armas [as guerras holandesas], agora, um século depois, outra guerra com os elementos, com as brenhas e entranhas da terra para extrair-lhe o ouro nelas escondido, produziu a regeneração literária que já traz em si mesma o cunho de ser nascida daqueles sertões do coração do Brasil. (idem, 61)

Além desta nova relação de causa e efeito—as riquezas naturais que produzem os bens simbólicos—há também um elemento interessante a notar neste trecho, a ideia de “impulso regenerador”, que acrescenta ao discurso já marcadamente romantizado através do nacionalismo a ideia de “marcha” progressiva que caracterizaria o fenômeno literário. Nessa combinação de elementos telúricos com produção artística, os primeiros conduzem à segunda de uma maneira quase inevitável, fatalista. Sociedade (guerra) e natureza (ouro) unem-se em um movimento propulsivo da nacionalidade que se manifesta através de literatura.

Está assim configurado um tipo de discurso que encontra no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro o espaço institucional para legitimar-se enquanto projeto político-intelectual. A produção literária dos séculos da colônia já está aceita como fenômeno de

expressão de uma realidade profunda que se identifica com a nacionalidade brasileira. O IHGB, entretanto, é um instituto de pesquisa e documentação, centralizador e legitimador da atividade intelectual do segundo reinado, uma vez que sua sede estava exatamente no palácio imperial, mas não era exatamente uma entidade formadora de consciências. Essa tarefa estaria a cargo do Imperial Colégio de Pedro Segundo.

#### 1.4 Afirmção nacional através do discurso didático: o Imperial Colégio de Pedro Segundo

Assim como o IHGB, o Imperial Colégio de Pedro Segundo foi fundado em 1838, respondendo mais explicitamente que o primeiro a uma tarefa urgente, a formação de uma elite intelectual para a administração da monarquia nascente. Desde os anos 1820 o deputado Bernardo Pereira de Vasconcelos insistia na necessidade de criar-se uma “instituição modelo” para regular a educação brasileira como um todo e da elite em particular: “Colégio... exemplar ou norma”, afirmou em seu discurso na inauguração da instituição (Souza, 2010, 107). Isso porque, ainda nos anos 1830 e princípios dos 1840, as inúmeras aulas avulsas e professores particulares que havia no Rio de Janeiro não estavam unificadas, apesar dos esforços da monarquia para isso. Ademais, na ausência de universidades no Brasil, o Imperial Colégio procurava também preencher essa lacuna, uma vez que seus formandos recebiam cartas de bacharéis e, durante a formatura, punha-se-lhes na cabeça o barrete da Faculdade de Letras (Macedo, 1991, 161).

A ação paralela e quase simbiótica do Imperial Colégio com o Instituto Histórico e Geográfico já se revela desde o princípio; na sua fundação o primeiro contava no seu corpo docente original com dois membros do segundo—Domingos José Gonçalves de

Magalhães, como professor de filosofia, e Manuel Araújo Porto-Alegre, como professor de música. Desde o princípio, também, foi uma instituição elitista, reunindo em seu corpo discente uma esmagadora maioria de filhos de políticos e comerciantes ricos (Souza, 2010, 144). O escritor Joaquim Manuel de Macedo, professor do colégio e membro do IHGB, procura defender o caráter filantrópico da instituição, originada em um colégio destinado a órfãos, mas teve que reconhecer com amargura que “é um erro supor que esses mal chamados doze lugares internos gratuitos têm sido sempre dados a pobres órfãos e por estes aproveitados” (Macedo, 1991, 165).

Como instituição-modelo, formadora da elite administrativa do Império, o papel da identidade nacional era grande na intervenção do Imperial Colégio de Pedro Segundo no debate que estamos acompanhando. É também Macedo quem registra o juramento que os formandos prestavam: “Juro respeitar e defender constantemente as instituições pátrias, concorrer quanto me for possível para a prosperidade do Império e satisfazer com lealdade as obrigações que me forem incumbidas” (idem, 161), que deixa nítido o caráter político, nacionalista e patriótico, da instituição. O mesmo se reconhece na grade curricular, que seguia o novo modelo usado na Europa, de diversas disciplinas sendo estudadas simultaneamente para tornarem-se mais complexas a cada ano. O fato de História do Brasil, Retórica e Poética figurarem apenas no sétimo e último ano revela o lugar de importância que se dava a estas disciplinas no programa? Elas são o ápice do caminho trilhado pelos estudantes.

Foi justamente tendo em vista as aulas do colégio que várias das antologias, dos compêndios literários e das histórias dos anos 1850-60 foram escritos. Coincide assim, a

formação da elite intelectual e burocrática do Império—através da ação do Instituto Histórico e Geográfico—com a sistematização da compreensão da literatura brasileira como fenômeno de despertar de um gênio especificamente patriótico que se manifesta desde os tempos coloniais. A mais importante síntese desse pensamento se encontra na *História da Literatura Brasileira* de Sílvio Romero, cuja primeira edição é de 1888.

O volume se abre com a recensão dos trabalhos “estrangeiros e nacionais sobre a literatura brasileira”, reconhecendo já no primeiro parágrafo a pobreza da reflexão a respeito dos estudos históricos a respeito do Brasil e sobretudo a respeito de literatura. Não se trata apenas de um recurso retórico para encarecer o próprio trabalho, mesmo porque os trabalhos de Guilhermino César e Carlos Eduardo Dias Souza revelam que a reflexão ao redor do tema foi intensa. O objetivo final de Sílvio Romero é chamar a atenção para o caráter particular da síntese que está operando:

A historia do Brazil, como deve hoje ser comprehendida, não é, conforme se julgava antigamente e era repetido pelos entusiastas lusos, a historia exclusiva dos portuguezes na America. Não é também, como quiz de passagem suppôr o romanticismo, a historia dos tupis, ou, segundo o sonho de alguns representantes do africanismo entre nós, a dos negros em o Novo Mundo. É antes a historia da formação de um typo novo pela acção de cinco factores, formação sextiaria em que predomina a mestiçagem. Todo brasileiro é um mestiço, quando não no sangue, nas idéas. Os operários deste facto inicial hão sido: o portuguez, o negro, o indio, o meio physico e a imitação estrangeira. (Romero, 1888, 7)

São as recomendações de Von Martius—aplicadas indistintamente à vida material e à vida espiritual—somadas à afirmação de uma identidade que se opera através da mestiçagem na qual intervém um fator a mais que o simplesmente racial, a saber, o “meio físico”—na esteira das ideias de Hypolite Taine, muito em voga à época. Isso coloca como objeto central de sua preocupação o “caráter nacional”:

Tudo quanto ha contribuído para a differenciação nacional, deve ser estudado, e a medida do mérito dos escriptores é esse critério novo.

Tanto mais um autor ou um político tenha trabalhado para a determinação de nosso character nacional, quanto maior é o seu merecimento. Quem tiver sido um mero imitador portuguez, não teve acção, foi um typo negativo. (idem, 7)

Aí temos o que havia sido uma pequena reprimenda em Almeida Garrett transformado em categoria analítica independente e definidora. Exatamente por isso, a compreensão da ação dessa categoria sobre os escritores do século XVIII—que é nossa preocupação última e, por isso, vai começar a ganhar cada vez mais espaço, em detrimento do genérico “autores coloniais”—muda completamente. Recorde-se que em 1826 Garrett mencionava as “falhas” de Gonzaga de maneira reticente (“Se houvesse por minha parte de lhe fazer alguma censura, só me queixaria...”, apud Cesar, 91). Sessenta anos mais tarde, Sílvio Romero dirá:

O nosso nacionalismo no século XVI era ainda muito exterior.

Quasi nullo, consistia apenas na descripção da natureza e do selvagem. ... No século XVII, esse nacionalismo é mais activo, affirma-se nos factos de um lado com a espada nos Guararapes, e, de outro, com a penna nas satyras de Mattos. Ahi já não entra só a natureza e o caboclo; entram todos. No começo do século XVIII elle já quer invadir a política em Alexandre de Gusmão; mas ainda é um bastante exterior em Frei Itaparica. Mais tarde é, no tempo que nos occupa, a alma inteira da nação, que se desfaz em júbilo diante de nossas tradições.

Ahi já não apparecem isolados a natureza e o caboclo. Apparecem a historia com todas as suas luctas, o passado com todos os seus feitos; indios, brancos, negros, solo, natureza, lendas, aspirações, a vida, o povo em summa Cláudio, Basilio, Durão e Gonzaga, são os primeiros espíritos poéticos de seu tempo na lingua portugueza, como Hyppolito da Costa, Cayrú, José Bonifácio, Conceição Velloso, Arruda Câmara, Azeredo Coutinho—são os seus mais illustres pensadores. (idem, 216-217)

Se a análise de Sílvio Romero segue a mesma marcha da de Varnhagen, associando produção literária e ação política, há uma diferença fundamental: em sua leitura não existe causalidade, mas sim é o “espírito nacional” que age de maneira quase

independente e que se manifesta nas duas ações. O resultado é, como foi realçado na introdução da *História da literatura brasileira*, o gradativo afastamento da literatura brasileira em relação à portuguesa. Neste processo, os autores do século XVIII acabam por se identificar com a “revolução”:

Quanto distavam elles dos poetas bajuladores que degradavam nas *Arcadias* portuguezas a dignidade humana!  
Quanto distavam d'aquelles que ainda hoje vendem a lyra pelas commendas e negrejam o céu da pátria com as suas vis apostasias! (idem, 220)

Por isso, em sua análise dos escritores do neoclassicismo, este já é “o momento mais notável da existência do Brasil” (idem, *ibidem*), e tem Basílio da Gama e Santa Rita Durão—a quem chama de “românticos”—seu ponto culminante. E quanto aos líricos, já é possível inverter o julgamento dos primeiros críticos e considerá-los antes de mais nada nacionalistas. Numa atitude francamente polêmica, mas que evidencia os caminhos que a crítica brasileira havia trilhado desde 1826 na *grande temporalidade*, Romero afirma:

Tem-se dito muitas vezes que a litteratura brasileira d'esse tempo era uma imitação da portugueza, que os nossos poetas deixavam nossa natureza para decantar a da Europa.  
Erro manifesto... A litteratura portugueza era então mesquinha e nulla; nossos poetas nada tinham ali a imitar. Ao contrario, todos elles, épicos e lyricos, Durão ou Caldas Barbosa, eram genuinamente brasileiros. Uma ou outra referencia isolada á Europa não constituía a regra. Esta idéia nociva, que combato resolutamente, é oriunda dos falsos críticos que para exaltar o nosso tempo carregam a mão sobre a grande época de Basilio. O absurdo é patente. (idem, 221)

A citação fala por si mesma. As consequências se mostram nos julgamentos que faz já na sequência. Basílio da Gama apenas apresenta como defeito o que Romero considera problema do século, que “não conheceu de modo nítido o grande princípio das raças, das nacionalidades” (226); Santa Rita Durão escreveu um livro que “é tão perdurável, quanto o for a actual nação brasileira” (231); Cláudio Manuel da Costa é um

autor em que “a nacionalidade brasileira afirma-se” (273); Alvarenga Peixoto “compreendeu a posição ethnica dos brasileiros e o nosso futuro” (277); de Tomás Antônio Gonzaga, afirma que “a poesia citada [a lira “Tu não verás, Marília, cem cativos”] é puramente Brasileira” (285); Silva Alvarenga é “o mais brasileiro dos escritores do século passado” (291). Aqui estão todos os principais poetas que formariam o cânone do século XVIII devidamente enquadrados no esquema da gradativa afirmação de uma nacionalidade que se impõe através do fatalismo telúrico.

Como Sílvio Romero foi professor do Imperial Colégio de Pedro Segundo desde 1881, é legítimo assumir que muitas dessas ideias transpareciam nas aulas. Além do espaço das publicações, através das quais manteve constantes polêmicas—recordadas, com certa amargura na primeira página da *História*: “Este livro é um livro de amor feito por um homem que sente ha perto de vinte annos sobre o coração o peso do ódio que lhe tem sido votado em sua pátria...” (idem, IX)—o espaço institucional representado pelo Imperial Colégio serve de plataforma para a afirmação e divulgação de um projeto de nacionalismo que vai além do abertamente assumido de formar a intelectualidade do Império.

A intervenção do Imperial Colégio de Pedro Segundo foi tão efetiva no debate que um contra-exemplo pode ser ilustrativo. Apesar de ter sido aluno do colégio entre 1844 e 1847, Manuel Antônio Álvares de Azevedo, morto prematuramente em 1852, ainda revela a existência de vozes discordantes em relação à questão da nacionalidade da literatura brasileira. Num texto publicado postumamente, “Literatura e civilização em Portugal”, ele faz uma argumentação semelhante à de Gama e Castro de que “sem língua

à parte não há literatura à parte” (Azevedo, 2000, 715). Trazendo à baila a questão de que os textos indigenistas ou orientalistas de Victor Hugo ou lord Byron não os subtraem de suas respectivas literaturas, reconhece que apesar dos esforços de Gonçalves Dias, o americanismo em poesia não separaria o Brasil de Portugal. “Por causa de Durão, não podemos chamar Camões de nosso?” (idem, 715), pergunta. E, ao mencionar os poetas coloniais, diz que, apesar dos nobres esforços interpretativos de Januário da Cunha Barbosa, a verdade é que “os vezos e usanças das colônias do Brasil eram os mesmos dos Portugueses: a língua foi sempre a mesma” (716). Apesar de ter sido aluno de Pereira da Silva e Gonçalves de Magalhães, Álvares de Azevedo evidencia a flutuação de opiniões a respeito do lugar do nacional em literatura que ainda existia em fins dos anos 1840 e princípios de 1850. Já em 1870 quase nada dessa perspectiva resiste no debate sobre a literatura colonial, e em fins da década de 1880 há consenso sobre a nacionalidade. Isto certamente se deve à ação do Imperial Colégio de Pedro II, que ajudou a homogeneizar e hegemonizar o discurso.

Neste ponto seria interessante passar a um outro texto fundamental de mais um ator fundamental ligado ao Imperial Colégio de Pedro Segundo. José Veríssimo entra nesta instituição em 1891 e tem uma atuação importante nela e na vida intelectual nacional. Sua *História da Literatura Brasileira* é publicada apenas postumamente, em 1916, mas há outras situações em que intervém no debate a respeito do lugar da literatura produzida especificamente no século XVIII para o quadro maior da literatura brasileira.

Talvez o momento mais significativo dessa contribuição seja a resenha que escreveu de *Filinto Elísio e os dissidentes da Arcádia*, de Teófilo Braga (1901)<sup>11</sup>.

Como o espírito do texto é de resenha, a atenção de Veríssimo é muito mais evidentemente voltada às opiniões e julgamentos de Teófilo Braga, deixando as suas próprias em uma sombra discreta. Mas não se furta a dá-las quando sente necessário, e não apenas a respeito do livro que está resenhando, senão sobre a matéria mesma da análise de Teófilo Braga. A sequência abaixo creio que é fundamental no estabelecimento de certos critérios avaliativos que terão consequências importantes.

Dos poetas agrupados pelo Sr. Te. Braga no que chama a Arcádia Brasileira, é Tomás Antônio Gonzaga porventura o maior, não por que nele houvesse mais, nem talvez tanto, gênio como em Basílio da Gama, ou mais talento e virtuosidade que em Cláudio Manuel da Costa, ou .mais versatilidade de engenho que em Silva Alvarenga, mas porque, entre todos, ele fez a obra imortal de um único poema de amor, que pela objetividade do seu tema, pela sinceridade da sua emoção, pela beleza da sua forma, pela generalidade humana do seu sentimento e expressão, escapou já às contingências das modas literárias, à caducidade das escolas, e viverá como um dos primores da nossa literatura. (Veríssimo, 1977, 99)

A voz que se ouve aqui não é a do “Sr. Te. Braga”, mas claramente a de Veríssimo que, como já é bastante sabido, diferentemente de Sílvio Romero, acerca-se do fenômeno literário desde uma perspectiva mais estética que sociológica. Não são critérios como “espírito nacional” ou “patriotismo” que o guiam. Entretanto, ainda que difira em espírito, é notável a coincidência de autores que são valorizados e “preservados”. Autores como Sousa Caldas, José Bonifácio ou Frei Francisco de São Carlos não têm mais

---

<sup>11</sup> Seria necessário escrever todo um capítulo à parte sobre a apropriação do Arcadismo pelos historiadores e críticos portugueses, desde os primeiros, como as “Memoria sobre o estabelecimento da Arcadia de Lisboa, e sobre a sua influencia na restauração da nossa Litteratura” Aragão Morato (1819) até a síntese de Hernani Cidade, *Lições de cultura e literatura portuguesa* (1975), passando pelos dois volumes de Teófilo Braga, *A Arcadia Lusitana* (1899) e *Filinto Elyisio e os dissidentes da Arcádia* (1901), mas isso fugiria demais ao escopo deste trabalho.

nenhuma representatividade. Tomás Antônio Gonzaga, por sua parte, não precisa apresentar nenhuma “pureza brasileira”, mas tem sua *Marília* afirmada como obra central dentre as que foram legadas pelo século XVIII.

A mesma atitude, quase diria *legislativa*, revela-se na sequência deste parágrafo, que vale a pena transcrever na íntegra:

Vive também o *Uruguai*, como lhe vaticinou inspirado o seu próprio poeta, mas vive principalmente para os amadores do verso terso e belo e dos gestos e palavras épicas, como desde Camões ninguém talvez as dissera melhor. Viverá uma escolha dos sonetos de amor de Claudio Manuel, que os tem comparáveis aos melhores da musa portuguesa. Viverá acaso ainda a lembrança mais que a obra de Silva Alvarenga, talento poético múltiplo, versátil, cuja *Glaura* tem por vezes acentos que não destoam do todo dos de *Marília*. Mas não há, penso eu, na obra de nenhum destes verdadeiros e excelentes poetas as virtudes que fazem as obras imortais em tanto grau como nesse delicioso canto de amor que é *Marília de Dirceu*. (Veríssimo, 1977, 99)

Chama a atenção a segurança do tom judicativo empregado por Veríssimo: “vive também o *Uruguai*”, “viverá uma escolha”, “viverá acaso ainda”, que hierarquiza em ordem decrescente o destino das obras do poetas setecentistas. Aqui, o trabalho do professor—mais ainda, do professor da instituição legitimadora da identidade nacional—evidencia-se. Além da identificação do vetor que deve orientar a compreensão do legado literário do século XVIII, sumarizada por Silvio Romero, faz-se em alguma medida necessária a seleção e hierarquização desse legado. É a essa tarefa que se dedica José Veríssimo. Quase diria que José Veríssimo ocupa uma posição similar à que Otto Maria Carpeaux reconhece em Quintiliano: “Parece até que a conservação ou não conservação de certos autores e obras, na época das grandes perdas e destruições, dependia em parte das indicações quintilianas” (Carpeaux, 1978, vol I, p. 16). É Veríssimo quem dá forma

final à maneira como se fala dos escritores brasileiros –e de quais escritores se fala– do século XVIII.

Na sua *História da literatura brasileira* (1916) encontra-se a versão final desse processo, mas é aqui, em “Arcádias e árcades brasileiros” que é possível vislumbrá-lo em ação. A maneira casual como aparece, entremeado com a notícia dos argumentos de Teófilo Braga, disfarça um pouco sua peremptoriedade, mas não diminui a sua seriedade, mesmo porque este foi exatamente o destino desses autores e obras ao longo do século XX: seguem ininterruptas as edições de *O Uruguai* e *Marília de Dirceu*; após a publicação das *Obras* de Cláudio Manuel da Costa por João Ribeiro em 1903, as edições que se sucederam sistematicamente dedicam-se apenas a sonetos; apesar de sempre elogiada, a obra de Silva Alvarenga vai ter que esperar até 2005 para ter uma edição com pretensões de completude, tendo a última sido a de Joaquim Norberto em 1864.

Encontram-se assim configurados, em fins do século XIX e princípios do XX, dois aspectos da apropriação dos escritos do século XVIII para a grande conversação sobre a literatura brasileira, tanto em seu sentido histórico quanto valorativo. Não há mais debate a respeito da existência ou não de uma literatura brasileira, como acontecera 60 anos antes, mas sim sobre como e quando ela se configura. Este ciclo que havia sido inaugurado pelos primeiros historiadores de perfil romântico tem sua síntese feita por professores do Imperial Colégio de Pedro Segundo –à altura já ligeiramente afastado da ideologia monarquista através da redução do nome simplesmente para Colégio Pedro Segundo– o que não me parece gratuito. Ao lado da criação de conhecimentos, protagonizada institucionalmente pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro–que

mantém o mesmo nome até hoje, desvencilhando-se da sombra da monarquia—, é fundamental também a sua transmissão e, enquanto ainda não existem universidades no Brasil, essa tarefa estava a cargo dos docentes do Pedro Segundo.

### 1.5 Formações de uma literatura através da universidade

De maneira geral, as perspectivas estabelecidas pelos historiadores da literatura brasileira ao longo do século XIX a respeito do sentido e valor das obras escritas no XVIII permanecem as mesmas ao longo da primeira metade do XX. A ausência de universidades ajuda a preservar a centralidade das mesmas instituições que protagonizaram os debates intelectuais do oitocentos<sup>12</sup>, e obras como a *Pequena história da literatura brasileira* (1919) de Ronald Carvalho são pouco mais que um resumo mais acessível da de Silvio Romero. A ambição da *História da literatura brasileira* (1955-68) dirigida por Afrânio Coutinho não redundou em contribuições diferentes para o debate, apesar da orientação de Coutinho, alinhada com o *New Criticism*.

Dessa forma, novas perspectivas na conversação sobre a leitura e significação da produção poética setecentista vêm a emergir apenas nos anos 1950, não por acaso, creio, um período de estabilização de novas instituições como a Universidade de São Paulo e as

---

<sup>12</sup> Seria possível argumentar que em princípios do século XX entra em cena uma nova instituição cultural de peso no horizonte nacional com a fundação da Academia Brasileira de Letras, mas, assim como acontecera anteriormente, há nela uma presença significativa de figuras que já pertenciam às duas anteriores. Dentre os sócios fundadores, José Veríssimo, Silvio Romero, Coelho Neto, Franklin Dória, Carlos de Laet e José Júlio da Silva Ramos foram professores do Imperial Colégio de Pedro Segundo; Luis Murat, Raimundo Correia, Alfredo d'Escagnolle Taunay, Alcindo Guanabara, Salvador de Mendonça, Medeiros e Albuquerque, Joaquim Nabuco, Carlos de Laet, foram alunos do colégio; Magalhães de Azeredo, Franklin Dória, Pereira da Silva, Afonso Celso, foram membros do IHGB. (fonte: <http://www.academia.org.br/academicos/membros>)

Pontifícias Universidades Católicas<sup>13</sup>. A primazia dentre essas perspectivas é sem dúvida da proposta da *Formação da literatura brasileira*, de Antônio Cândido, de 1959. As constantes polêmicas que se formaram e ainda se formam ao redor da obra apenas evidenciam a centralidade do lugar que ela ocupa no debate sobre o legado do século XVIII brasileiro. Uma passagem do prefácio à primeira edição é provavelmente uma das mais citadas e debatidas:

Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós. Se não lermos as obras que a compõe, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreensão. Ninguém, além de nós, poderá dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que os homens do passado, no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimatação penosa da cultura europeia, procuravam estilizar para nós, seus descendentes, os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam, dos quais se formaram os nossos. (Cândido, 1981, I, 10)

Uma das questões mais importantes aqui é provavelmente menos o que é dito e mais o que não o é, porque o argumento de que, apesar da pobreza e fraqueza, a *nossa* literatura tem que ser amada porque se *nós* não o fizemos ninguém o fará por *nós* deixa subentendidos muitos possíveis sentidos para esse pronome. Qual o escopo dele? Quais seus limites geográficos? Temporais? Sociais? Institucionais? É tão elástica a significação dessa primeira pessoa, quanto é cristalina sua posição no extremo final de uma cadeia que se inicia no próprio passado que vai ser estudado: “nós, seus descendentes”. A literatura escrita nos séculos da colônia é *nossa* e *nos* exprime porque *nós* somos seus herdeiros, e é isso que determina ao mesmo tempo um tipo de obrigação

---

<sup>13</sup> A Universidade de São Paulo foi fundada em 1930; em 1937 houve a reestruturação da Universidade do Rio de Janeiro, promovida pelo ministro Gustavo Capanema; a Universidade católica de São Paulo torna-se Pontifícia em 1947, a do Rio é criada em 1941, a PUC Minas é criada em 1958.

em relação a ela (“se não a amarmos, ninguém o fará por nós”) e que faz de *nós* seus herdeiros. Há uma certa circularidade no raciocínio que assume também linearidade na trajetória desse passado “pobre, mas nosso” até o que *somos* hoje.

Talvez a resposta para esta imprecisão tão escancarada possa ser respondida com o último capítulo do segundo volume da *Formação*, no qual Antônio Cândido apresenta a formação da crítica e do cânone sob o título de “A consciência literária”. A primeira observação, quando trata da teoria da literatura desenvolvida no Brasil é a respeito da “pobreza” da crítica romântica, “girando em torno das mesmas ideias básicas” (Cândido, 1981, II, 328), mas logo ele faz uma ressalva importante, qual seja, a de que apesar da pobreza, não se pode negar que esses críticos tiveram “compreensão do fenômeno que tinha lugar sob suas vistas”, e que souberam, graças às indicações dos europeus—Garrett, Ferdinand Denis, Sismone Sismondi—, identificar o *sentido* que as obras do passado tomavam.

Ora, acabamos de acompanhar como esse caminho foi muito pouco linear, e como se foi adaptando a contingências e incorporando gradativamente elementos que surgiam em diversas opiniões críticas. Foi, na verdade, o resultado de um enorme processo dialógico em que indivíduos e instituições políticas tiveram participação até se chegar às sínteses operadas por Sílvio Romero e José Veríssimo. A descrição desse percurso feita por Antônio Cândido é interessante de ser reproduzida aqui:

Do ponto de vista histórico a sua importância [da crítica romântica] é maior: ela deu amparo aos escritores, orientando-os, confirmando-os no sentido do nacionalismo literário e, assim contribuindo de modo acentuado para o próprio desenvolvimento romântico entre nós. Sobretudo, desenvolveu um esforço decisivo no setor do conhecimento da nossa literatura, promovendo a identificação e avaliação dos autores do passado, publicando as suas obras,

traçando as suas biografias, até criar um conjunto orgânico do que hoje entendemos por literatura brasileira – um cânone cujos elementos reuniu, para que Sílvio Romero o definisse. (Cândido, 1981, 328)

Apesar de usar o verbo “criar” a respeito do resultado do labor dos críticos românticos, o elemento de intencionalidade desse processo é bastante minimizado. A síntese final de Sílvio Romero aparece como o simples reconhecimento de uma entidade que tinha vida própria desde sempre aliás, não muito diferente da maneira como o próprio Romero compreendeu sua própria leitura. Esse talvez seja um dos elementos centrais do significado da *Formação da literatura brasileira*, o de significar um passo mais na atualização de um discurso que desde o princípio do século XIX procurou centrar-se num elemento de identidade que conseguiu adaptar-se de maneira simbiótica com as instituições nacionais.

Já se discutiu muito a opção de Antônio Cândido pelo início de seu recorte no século XVIII e a tríade autor-obra-público na qual baseia sua análise, já se o condenou pelo caráter judicativo, pela ousadia de chamar a literatura brasileira “pobre” ou pela escolha dos autores que analisou. Entretanto, o que não se questionou, porque desde o meio do século XIX não se coloca em questão, é o adjetivo “brasileira”. Antes da síntese de Sílvio Romero ainda era possível encontrar alguém que falasse, junto com Álvares de Azevedo “Por causa de Durão, não podemos chamar Camões de nosso?”, ou junto com José da Gama e Castro “a literatura não toma o nome da terra, toma o nome da língua”. Hoje, entretanto, uma das afirmações finais de seu texto polêmico soa quase incongruente aos ouvidos de qualquer pessoa de razoável educação formal em princípios do século

XXI: “Não há portanto literatura brasileira, assim como não há literatura argentina, literatura boliviana, ou literatura mexicana” (apud Cesar, 1978, 126).

Pode ser que a tautologia do prefácio da *Formação da literatura brasileira* se deva no fundo à confiança na identidade contemporânea do pronome “nós”. Antônio Cândido não coloca em questão—mesmo porque, lembremos sob pena de anacronismo, esta não é sua preocupação—o escopo atual do pronome, por isso ele pode abarcar tranquilamente o passado que se construiu ao longo de anos e passou a ter substância. “Brasileiro” é um termo que tem densidade e serve inclusive de critério crítico. Vale a pena ler a passagem em que ele faz uma de suas avaliações a respeito da obra lírica de Silva Alvarenga:

Talvez seja Gonzaga—o alto espírito neoclássico do Brasil—quem realizou a mais perfeita compenetração da matéria poética com o sentimento natural da vida. Silva Alvarenga, mais sentimental, menos profundo, deixou-se ir a certa facilidade que revela obediência passiva ao espontâneo, revelando ao mesmo tempo capacidade menor para ordenar formalmente a emoção. Entre a superordenação do grande artífice que foi Cláudio e a sua complacência afetiva, avulta o equilíbrio realmente admirável de Gonzaga—único dos três que, não precisando escravizar-se a uma determinada estrutura métrica para equilibrar o impulso criador, percorreu de maneira sempre excelente as mais caprichosas formas. Cláudio encerrou no arcabouço rígido dos sonetos grande parte da veia lírica; Alvarenga, mais terno, mais brasileiro na sensibilidade rítmica, apelou para os rondós de *Glaura*. Deliciosos, leves, saborosos como modinhas, mas indicando na adoção sistemática, certa tendência para a inércia intelectual e o clichê. (1981, I, 142)

Insisti em manter a citação na íntegra, apesar de longa, devido à naturalidade com que Antônio Cândido atualiza o juízo de José Veríssimo em “Arcádias e arcades brasileiros”. Sente-se a força das palavras do crítico paraense por trás da compreensão do “sentimento natural da vida”, do qual Gonzaga seria mestre, como critério construtivo e valorativo da poesia. Antônio Cândido não está falando exatamente da poesia do século

XVIII, mas sim da Poesia que, assim como o “nós”, parece atravessar com segurança os séculos. E isso tem interesse porque serve em alguma medida para explicar a superioridade de Gonzaga, ao mesmo tempo que coloca em uma posição de inferioridade Silva Alvarenga exatamente por prender-se ao elemento substantivo de sua “brasilidade”—ele é “mais terno, mais brasileiro na sensibilidade rítmica”, e por isso prefere a “saída mais fácil” e, ainda que encantadora, monótona, porque clichê.

Independentemente do valor positivo ou negativo que a “brasilidade” de Silva Alvarenga possa representar aqui, o mais importante é a adoção pacífica dessa “brasilidade” como categoria descritiva. O que quero é chamar a atenção para o fato de que a *Formação* é um enunciado a mais no enorme diálogo que se estabeleceu ao redor do tema “autores e obras do Brasil do século XVIII” já desde os princípios da independência política do país. Ela definitivamente não é uma repetição dos enunciados anteriores, não é uma repetição de Sílvio Romero nem de José Veríssimo, mas sim uma reelaboração de certos pontos desse debate aos quais incorpora novos elementos. A própria ideia de sistema—tão cara à linguística saussuriana—e a incorporação de uma categoria como “público”—ainda que as suas características e os meios de circulação através dos quais atuaria não sejam discutidas ao longo do livro, pois também ela é “pacífica”<sup>14</sup>—já representam por si só uma perspectiva que lança o diálogo adiante, mas sem sair do tópico.

As reações à *Formação da literatura brasileira*, como já mencionado, foram muitas e múltiplas. Provavelmente a mais famosa é *O sequestro do Barroco na*

---

<sup>14</sup> No Capítulo 2 este tema vai ser discutido na palavra Publicação.

*Formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, de Haroldo de Campos. A discussão que Campos tenta tecer ao redor do livro de Antônio Cândido— significativamente, 30 anos depois da primeira edição—é complexa, lançando mão de um aparato pesado de teoria literária e linguística, Jacques Derrida, Walter Benjamin, Robert Jauss, Roman Jakobson etc, e acertadamente, identifica como um dos pontos nodais da *Formação* a questão aqui apontada da perspectiva romântica que Cândido assume. Entretanto, ainda que Campos critique a “visão substancialista da evolução literária, que responde a um ideal metafísico de entificação do nacional” (Campos, 1988, 12), ele próprio não escapa à mesma substancialização ao assumir, ainda que de uma perspectiva diferente, a categoria de “nós” como identidade brasileira. Ao criticar certas opções de José Aderaldo de Castelo—professor da USP e, portanto, em certa medida conectado com Antônio Cândido—em *Presença da literatura brasileira*, diz Haroldo de Campos: “Na mesma obra, na parte da antologia reservada a Gregório de Matos, a contribuição de *nosso* maior poeta barroco—e um dos maiores de toda *nostra* literatura...” (idem, 35 – grifos meus). Pode diferir o escopo dessa primeira pessoa, mas a ideia de que ela se refere a um conjunto cuja identidade se descreve como “brasileira”, essa não é questionada.

Haroldo de Campos reconhece a importância da *Formação da literatura brasileira* e até admite um avanço importante de Antônio Cândido em direção a uma superação da historiografia romântica fundamentada no nacionalismo, que em um texto como “Dialética da malandragem”, apontaria para uma história de “paradigma aberto”, mais afeita à teoria da estética da recepção, de Robert Jauss—que, aliás, parece ser defendida também por Campos—em que momentos de ruptura e transgressão seriam mais

valorizados que movimentos de continuidade. Mas ele não chama a atenção para o fato de que uma ruptura pressupõe algum processo de continuidade, ainda que mínimo. Além disso, no final, o lugar que Haroldo de Campos propõe para Gregório de Matos acaba sendo uma síntese de todas as suas obsessões pessoais, configurando uma “tradição de rupturas” que não seria muito mais que uma linearidade alternativa:

No caso de Gregório de Matos e do *nosso* Barroco do período colonial essas questões são muito menos complexas, pois, embora não haja uma verdadeira edição crítica de *nosso* grande avoengo do Recôncavo, há a tradição oral, há os apógrafos, há a atestação de um público e das reações que junto a este suscitou a língua ferina do “Boca do Inferno”; há o próprio Barroco, que como código universal da literatura do tempo, dominou *no*ssa cena literária desde Camões e se prolongou em nítidos traços barroquizantes na poesia dos próprios árcades, nas “monstruosidades escritas em português macarrônico” do “pai rococó” Odorico Mendes, e na implosão subversiva de Sousândrade, que arruína, excêntrico, a construção harmoniosa de *nosso* romantismo oficial. (idem 42–grifos meus)

A tentativa de subverter a ação da *Formação*, revela, ao final, a força e a sobrevivência do enunciado que ela veicula a respeito de todo esse tema que ainda envolve os escritores do “nosso” período colonial, que seria a identidade–construída, descoberta, inventada–brasileira.

## 1.6 Para além da formação: continuidades e rupturas do debate na universidade

Depois da *Formação da literatura brasileira*, a maioria das aproximações críticas à poesia do século XVIII segue um viés semelhante ao da obra de Antônio Cândido, tanto na interpretação do sentido que teve o Neoclassicismo em terras brasileiras quanto sobre quais os autores significativos. Não vemos interpretações nem nomes muito diferentes na *História concisa da literatura brasileira* (1970), ou na *Dialética da colonização* (1992),

Alfredo Bosi, nem em *De Anchieta a Euclides* (1977), de José Guilherme Merquior, na *História da inteligência brasileira* (1976-79), de Wilson Martins<sup>15</sup> ou na *História da literatura brasileira* (1997) de Luciana Steganno Picchio. Uma intervenção diferente, mas que permaneceu isolada, foi a promovida pela antologia *Neoclassicismo, uma visão temática* (1982), de Heitor Martins. Reunindo textos extremamente importantes de uma variedade abrangente de autores nem sempre canônicos, o livro organiza-se de acordo com unidades temáticas até então inéditas. Entretanto, a modéstia da editora pela qual saiu fez com que ele não interviesse de maneira visível no debate crítico brasileiro. Foi uma voz que se perdeu no diálogo.

O “passo adiante” dado a partir da “herança” da *Formação* pode ser reconhecido no livro *Arcádia, tradição e mudança* (1995), de Jorge Ruedas de la Serna, a última tese de doutorado orientada por Antônio Cândido. A novidade da leitura promovida por Ruedas é não descartar as conexões portuguesas que podem ser observadas na produção dos brasileiros. Neste sentido, ele dá atenção à formação dos poetas brasileiros nos bancos da universidade de Coimbra e procura identificar as discussões poéticas da Arcádia Lusitana como parâmetros de decoro a serem pelo menos reconhecidos pelos historiadores e críticos nacionais. Essa perspectiva lhe permite reconhecer o caráter “conservador” que marca a Arcádia luso-brasileira, monarquista, católica e aristocrática, plenamente integrada no ambiente do Antigo Regime português:

Apesar de seu ideal de simplicidade e de seu desejo de garantir certa autonomia em relação à vida cortesã, a Arcádia não rompeu com os convencionalismos da

---

<sup>15</sup> A *História da inteligência brasileira* apresenta, inclusive, um problema adicional: como o recorte feito por Wilson Martins privilegia as obras impressas, grande parte das obras que circularam manuscritas são deixadas de lado, apesar da honestidade intelectual do autor.

cultura barroca, no que se refere tanto às inclinações eruditas, como às práticas laudatórias e de celebração literária dos acontecimentos importantes que alterassem a existência da corte ou a vida de seus personagens destacados. (Ruedas de la Serna, 1995, 59)

O trecho evidencia também o que se poderia considerar, entretanto, um dos limites da leitura de Ruedas: a insistência na utilização de valores como originalidade, sinceridade e subjetividade como critérios de valor com legitimidade universal. O que se considera como elemento passadista, “barroco”, é a permanência de elementos em nada estranhos à sociedade de corte do século XVIII como um todo. Eles, entretanto, são considerados passadistas na medida em que apontariam para constrictões à liberdade criativa dos poetas. Ruedas coloca então sua fala muito próxima à das perspectivas românticas. Já na introdução do livro esse caráter se evidenciava: “Assim, se para dar forma à sua mensagem literária o escritor arcádico tem que se mascarar, recorrer ao disfarce, o jogo arcádico, no qual se situa o leitor e portanto o crítico atual, consiste em averiguar quem ou o quê está por trás da máscara” (idem, XX). Esta confiança na substantividade de algo “por trás da máscara” ecoa princípios como os de Sílvio Romero, que almejava enxergar por trás da superfície de “europeidade” dos poemas escritos por brasileiros para encontrar o elemento “autêntico” que, em princípio, já estaria pulsando nele.

De qualquer maneira, Jorge Ruedas de la Serna empreende leituras atentas sobretudo de Tomás Antônio Gonzaga, estabelece paralelos com Correia Garção e discute possibilidades de significado que expandem a compreensão do Arcadismo brasileiro e das articulações que ele estabelece com os momentos seguintes. Há, portanto, um privilégio à ideia de *continuum* histórico, assim como tinha acontecido na *Formação*.

Uma outra postura, um pouco mais polêmica e pessoalmente engajada, é a de Flávio Kothe em *O cânone colonial* (1997). Na verdade, seria possível dizer que é “demasiado engajada”. Trata-se de um projeto ambicioso—desdobrado depois em *O cânone Imperial* (2000) e *O cânone republicano* (em dois volumes, 2003, 2004)—de basicamente reescrever a história literária brasileira em outros termos. Para isso, o autor atira-se ao desmonte da tradição historiográfica que foi formada. O maior problema desse projeto é justamente o excesso de pessoalidade: há uma quantidade enorme de dados, ideias e interpretações que são discutidas, mas praticamente nenhuma referência explícita que permita identificar onde se localiza exatamente o diálogo ao qual Kothe critica e onde insere sua intervenção. Nos quatro capítulos em que ele discute os conceitos teóricos básicos de sua análise, existem apenas 21 notas de rodapé que esclarecem a referência a 11 autores – nos quais ele próprio se insere através de três textos diferentes, enquanto, Theodore Adorno, Walter Benjamin e Martin Heidegger contribuem cada um com apenas um texto. Essa atitude faz com que o texto de Kothe seja bastante instigante, repleto de *insights*, mas em muitos momentos careça de precisão:

O cânone de uma literatura nacional é o conjunto de seus textos consagrados, considerados clássicos e ensinados em todas as escolas do país. O termo “cânone” tem origem religiosa, e não é empregado por alusão gratuita, mas porque conota a natureza “sagrada” atribuída a certos textos e autores, que assumem caráter paradigmático e são considerados pícaros do “espírito nacional” e recolhidos num “panteão de imortais“. Há uma redução da produção literária de um território a alguns autores, destes a poucos textos, e destes a determinados trechos; essa seleção segue critérios de conveniência estrutural, como se os fragmentos fossem fonemas de uma frase cujo sentido permanece ininteligível para quem os ouve isoladamente. Conjugam significados que formam uma mentalidade, num espectro que permanece inexpressão, mas que é tanto mais eficaz quanto menos for conscientizado. (Kothe, 1997, 108)

A quantidade de alusões e referências neste pequeno excerto é enorme, mas nunca se explicitam claramente autores e obras que são aludidos. Ele diz, por exemplo, “Ensinados em todas as escolas do país”, mas a partir de quais livros? Organizados por quais autores? O cânone acaba assumindo uma natureza quase autônoma e “fantasmagórica”—palavra que o autor repete muito amiúde. A certa altura, mencionando especificamente Cláudio Manuel da Costa, afirma que “um dos poemas de Claudio M. da Costa mais citados em antologias é ‘Nise, Nise, aonde estás? Aonde espera’”, mas continuamos sem saber quais antologias. A referência de pé de página para a transcrição do texto é do *Panorama da poesia brasileira* de Antônio Soares Amora que, ao que me consta, nunca foi “ensinado em todas as escolas do país”. Quem sabe a *Antologia Nacional* (1ª edição de 1936), de Fausto Barreto—um livro que efetivamente foi adotado como referência na escola pública por décadas, a começar pelo Colégio Pedro Segundo, onde Barreto era professor—pudesse ser mais representativo, mas, infelizmente, ela não reproduz especificamente este soneto.

Este traço de imprecisão do ensaio de Kothe é importante porque se expande para a análise de textos e autores do século XVIII. Seu objetivo, inferido de certos comentários da parte teórica, é de fazer a crítica radical da “hipocrisia fundamental e inconfessa em todo o sublime consagrado no cânone” (idem, 16) e “não... impor que *a priori*, a metodologia correta é uma hermenêutica idealista ou materialista, ou hermenêutica nenhuma; seja ao reencontrar no objeto os próprios pressupostos, seja ao preocupar-se basicamente em questioná-los” (idem, 50). Por isso, em muitos momentos não é possível distinguir claramente onde termina a crítica da construção do cânone, onde

principia a leitura pessoal do crítico. Pior: em muitos momentos a leitura se constrói sobre certas informações equivocadas ou francamente anacrônicas, como, por exemplo, quando a verossimilhança do episódio da morte de Lindoia em *O Uruguai* é questionada a partir do fato de que ela se dá através de uma “serpente verde”, porque, argumenta Kothe, as serpentes verdes não são venenosas—como se o referencial de Basílio da Gama fosse a zoologia de Lineu e não da Tradição Clássica—e que o vocabulário estaria incorreto porque “O autor era mineiro europeizado, não gaúcho. A população gaúcha não falaria em serpente, mas em cobra” (idem, 363), ignorando que a seleção vocabular do século XVIII não tinha nada a ver com falares regionais, mas sim com decoro de estilos.

Dessa maneira, as sugestões interpretativas e críticas de Flávio Kothe acabam por se perder num vortex de ideias bastante instigantes mas também, em certa medida, desconexas. A ambição panorâmica acaba se voltando contra a sua própria intenção. Um trecho como a seguinte crítica a Cláudio Manuel da Costa, por exemplo:

Se, nas condições coloniais, o horizonte brasileiro não podia ir além [da concepção de Vila Rica e Lisboa como referenciais de civilização], canonizar essa limitação significa perenizá-la. O problema está em transformar uma assertiva ocasional em discurso canônico, consagrando o erro, tornando “errôneo” o que está em desacordo com sua perspectiva. Com a metamorfose em cânone, restringe-se o horizonte das gerações, que poderiam ter outra perspectiva, seja pela origem dos antepassados, seja pelo fato de o país não pretender mais ser “um imenso Portugal”: sob a aparência de patriotismo, instrui-se a mente colonizada, que não consegue estabelecer uma boa relação com o mundo civilizado. (idem, 383)

As diversas referências a projetos políticos—tanto o colonial português quanto o nacionalista do século XIX e o autocrítico do final do século XX—se imbricam de maneira confusa sem deixar claro onde termina a leitura do processo de canonização—aliás, empreendido por quem?—onde começa a desconstrução desse projeto, ou onde essa

desconstrução se transforma em projeto novo de cidadania não subordinada a uma ordem opressora. Todos esses aspectos fazem de *O cânone colonial* uma intervenção que acabou por repercutir pouco no espaço que intentava alterar. As antologias e histórias literárias continuaram, vinte anos depois, a reproduzir, na maioria dos casos, a perspectiva nacionalista e a selecionar os mesmos, autores através das mesmas obras—mesmo que elas não sejam exatamente as que Kothe identifica como as “canônicas”.

Vania Pinheiro Chagas faz exatamente o trabalho que o livro de Kothe elidiu—saber, referenciar precisa precisamente as fontes e autores na construção do cânone—e expande um pouco o escopo da leitura do Arcadismo brasileiro ao adotar princípios da estética da recepção de Hans Robert Jauss em seu *O Uruguai e a fundação da literatura brasileira* (1997). Como o título já indica, o centro de sua discussão é a recepção de *O Uruguai*, de Basílio da Gama. Resultado de uma tese de doutoramento apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, o livro procura acompanhar os discursos que se formaram ao redor do poema, distinguindo as práticas de recepção nos séculos XVIII, XIX e XX. A observância das viradas de valores e compreensões levou a autora a questionar também “a problemática da origem da nacionalidade da nossa literatura, a das suas relações com a portuguesa, a da sua inserção no sistema literário Ocidental” (Chagas, 1997, 13). Estudando tanto a recepção valorativa—a crítica—quanto a produtiva—as obras literárias que interagem explicitamente com *O Uruguai*—a autora traça um enorme panorama em que narra as disputas ao redor do anti-jesuitismo do poema no século XVIII e de sua condição de quase marginalidade, após a queda do marquês de Pombal em 1777; depois a revalorização a partir do julgamento de Ferdinand Denis e a

gradativa apropriação do texto como “fundador da nacionalidade”, curiosamente, em um movimento que privilegia a recepção valorativa e que gradativamente diminui em relação à criativa, até não gerar nenhuma obra criativa que dialogue abertamente com a de Basílio da Gama no século XX.

Trata-se de um trabalho de extrema neutralidade—no extremo oposto ao ocupado pelo de Flávio Kothe—, em que se faz a descrição do “caso clínico” sem arriscar nenhum tipo de “diagnóstico”. Vania Pinheiro Chagas não expressa em nenhum momento intenção de legitimar esta ou aquela leitura, mesmo porque não é o fim da estética da recepção. Por outro lado, o resultado é um painel que se mantém distante do debate ao redor dos sentidos possíveis do Arcadismo. Temos, a partir do livro, a história da construção desses sentidos, em um caso bastante específico, e pouco de quais os seus usos agora.

Ainda que isto esteja em acordo com os princípios da Escola de Konstanz que “abandonando a ideia de um sentido *correto* da obra em oposição a uma série de sentidos *incorretos*” (idem, 17) que levaria à compreensão das múltiplas concretizações de leituras e, basicamente, a uma “história descritiva que busque apenas a compreensão das relações entre as constituições de sentidos e seus condicionalismos” (idem, 17), persiste, em alguma dimensão, o lugar e a subjetividade do historiador que narra esse percurso. Ainda que Vania Pinheiro Chagas faça de tudo para manter-se isenta, a própria adoção de alguns dos pressupostos básicos da teoria formulada por Jauss já é, por si só, uma tomada de posição. A ideia de que o texto “forte” em algum nível desafiaria o horizonte de expectativas de seu público, “uma vez que ele pode conter um sentido virtual só

posteriormente descoberto” (idem, 15), por si só se afasta do universo de referências do século XVIII, afeito à reelaboração atemporal de uma tradição. Da mesma forma, esta ideia não parece demasiado neutra para flagrar a evolução do nacionalismo literário como critério valorativo. Se é, realmente, uma leitura extremamente informada e criteriosa no elenco das fontes, é também um exercício que se coloca olímpicamente ao largo da conversação a respeito dessas obras e, em certa medida, substitui a teleologia por uma absolutização da cronologia.

### 1.7 A anti-formação: Sérgio Buarque de Holanda e os retóricos

Um olhar diferente, definitivamente não neutro, em alguma medida mais amplo—certamente uma nova proposição na conversação que começa com as obras do século XVIII—veio do campo da história e se iniciou com Sérgio Buarque de Holanda. Desde muito cedo familiarizado com o fenômeno literário, Sérgio Buarque exerceu a função de crítico em jornais por muitos anos<sup>16</sup>. Desempenhando a tarefa combinada de crítico e historiador, ele organizou, um pouco antes do trabalho de Antônio Cândido, a *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial* (em dois volumes 1952-53) para o Departamento de Imprensa Nacional, mas concentrou mais frequentemente seus esforços acadêmicos em questões exclusivamente históricas. De todos modos, a perspectiva histórica adotada por Sérgio Buarque sempre levou em grande conta a posição central dos elementos culturais e simbólicos na configuração de eventos sociais. Um trabalho como *Visão do*

---

<sup>16</sup> Apesar de Sérgio Buarque de Holanda ter publicado alguns volumes de crítica literária como *Cobra de Vidro* (1978), o grosso de seus artigos críticos permaneceu inédito em livro até 1996, com a publicação de *O espírito e a letra*, organizado por Antônio Arnoni Prado

*paraíso* (1969), por exemplo, procura revelar a articulação de imagens culturalmente construídas—muitas vezes como “literatura” em sentido de “realidade inventada”—com documentos e testemunhos usualmente tratados como puramente históricos e objetivos.

Muito desta perspectiva foi aplicada aos ensaios que só foram publicados postumamente em *Capítulos de literatura colonial* (1991). Compostos em momentos diferentes e destinados a diferentes espaços editoriais, sendo alguns rascunhos mais ou menos trabalhados enquanto outros estão francamente incompletos, os textos do livro foram organizados por Antônio Cândido a partir da cronologia de assunto, cobrindo os três séculos do período colonial brasileiro tanto do ponto de vista do gênero—a primeira parte do livro se chama “Poesia épica”—quanto do ponto de vista do estilo—a segunda parte chama-se “Arcadismo”. Para o meu panorama a respeito da grande conversação crítica sobre o Arcadismo e seus diferentes avatares nos diversos enunciados dessa conversação, me importa a segunda parte, nomeadamente o primeiro ensaio, intitulado “O ideal arcádico” (177-226).

A questão com que Sérgio Buarque abre o estudo é metodológica, a respeito das arbitrariedades de qualquer recorte historiográfico no contínuo histórico e da frequência com que esses recortes adquirem independência e convertem-se em rótulos redutores e generalizadores de fenômenos complexos, chegando até a substituí-los na rotina dos estudos. Essa tendência leva muitas vezes o estudioso mais desavisado a assumir coerências e unidades não necessariamente existentes nos momentos estudados.

Essa observação é bastante pertinente, porque reconhece um dos limites que mais claramente influenciou a aproximação crítica narrada até agora: projeção sobre o passado

das expectativas e preferências do crítico/historiador, sobretudo aquelas de caráter teleológico e evolutivo: “quisera eu que em vez de nos debuxar no Brasil cenas da Arcádia...”, disse Garrett. A consciência de Sérgio Buarque a esse respeito é aguda, e se expressa nesta passagem:

Pode-se falar no possível “romantismo” ou “pré-romantismo”, na “modernidade” relativa de nossos árcades, enquanto com isso se reconheça a importância dos inevitáveis nexos entre cada época e as que a precedem e sucedem; isto é, em outras palavras, querer situar cada época no processo histórico geral onde ela naturalmente se enlaça com as demais. Mas se, como foi dito no início deste capítulo, um tal reconhecimento serve para libertar-nos do velho hábito que consiste em fragmentar a história da humanidade em períodos radicalmente distintos e antagônicos, em proveito de um senso mais vivo da continuidade, cumpre não ir a um extremo tal, que venha a esbater-se por fim as características próprias das diferentes épocas e dissipar-se contrastes que se escondem sob afinidades aparentes e tantas vezes ilusórias. (Holanda, 1991, 211)

A atenção excessiva às “afinidades aparentes” é, segundo Sérgio Buarque, um risco para a compreensão adequada do fenômeno cultural em sua singularidade histórica. Ele reconhece que evidentemente existem articulações entre os diversos períodos recortados pelo olhar crítico, mas sublinha que, no caso do século XVIII –e, de modo mais amplo, da literatura colonial como um todo– essas articulações estão além de elementos superficiais como os que foram sistematicamente resgatados pela história literária brasileira em sua quase obsessão com origens. Ao mencionar, por exemplo, as interpretações feitas por Teófilo Braga a respeito das origens da comédia de Antônio José da Silva na modinha brasileira, comenta Sérgio Buarque que é possível reconhecer nas explicações muito mais dos pressupostos teóricos do historiador português que um “produto de uma consideração atenta dos fatos” (idem, 192). A partir daí, faz um

pequeno panorama de como é possível reconhecer mais facilmente influências de Metastásio que modinhas nas cantilenas do Judeu.

São estas ressalvas que permitem a Sérgio Buarque dar um mergulho nas relações internas próprias aos princípios estéticos do século XVIII, arriscando assim uma compreensão menos anacrônica e, ao mesmo tempo, enriquecendo as possibilidades de significado dos textos. Ele repassa a fundação da Arcádia Romana, a relação íntima entre esta e o rei Dom João V, as influências do pensamento cartesiano e do anti-gongorismo nos valores poéticos do século XVIII e a persistência dos modelos clássicos na consciência criadora árcade:

Mesmo quando esses autores tratam de ir buscar a inspiração dentro de si mesmos, só o fazem em realidade, por se acharem plenamente convictos de que senso das normas estéticas ideais, universais e imorredouras, [que] cada um de nós traz impresso na própria alma e de que essas normas podem ser captadas por meio de faculdades em tudo comparáveis àquele senso comum cartesiano, à razão “naturalmente idêntica em todos os homens”. (idem, 214)

Os ensaios de *Capítulos de literatura colonial* representam uma ruptura de paradigma bastante importante que certamente não está isolada; eles revelam não apenas um pressuposto teórico como um método que se materializa na análise exemplar. Ainda que eles tenham sido publicados em livro apenas em 1991, são resultado de uma série de reflexões que Sérgio Buarque de Holanda certamente desenvolvia em suas atividades docentes de pesquisa e orientação na Universidade de São Paulo ao longo dos anos 1970.

Essa atividade se reflete claramente no trabalho de João Adolfo Hansen, outro historiador que, quem sabe justamente por vir de um campo de especialidade em princípio distante de certas discussões da historiografia e crítica literária, pôde intervir nelas com um novo aporte. Em *A sátira e o engenho* (1989), que é resultado do trabalho

de doutorado do autor, defendido no ano anterior na USP, Hansen aproxima-se simultaneamente da poesia satírica atribuída a Gregório de Matos Guerra e da extensa documentação das Atas da Câmara e das Cartas do Senado produzidas na Bahia do século XVII. Tentando contornar os problemas já identificados por Sérgio Buarque—a saber, a autonomização das categorias críticas em “entidades coesas”—Hansen lança mão também de um extenso repertório de poéticas e retóricas quinhentistas e seiscentistas que jogam uma luz diferente sobre os sentidos possíveis das práticas de escrita e leitura do período. Isso traduz-se numa posição teórica de considerar os poemas não como inspiração, expressão ou desabafo, mas sim como resultado de uma deliberada ação de criação de sentidos retoricamente regulados: “Fazendo-o, [o ensaio] reorienta o sentido das posições discursivas nele dramatizadas, encenando a sua intervenção nas práticas discursivas do século XVII, ao mesmo tempo em que encena a contradição do lugar institucional da análise” (Hansen, 1989, 15).

Importante esse reconhecimento de que o exercício intelectual que está sendo praticado—a análise—assim como o das produções que estão sendo consideradas, fazem parte de um certo arranjo institucional que tem regras próprias. Este era exatamente o traço que não estava presente no esforço do século XIX, que sistematicamente considerava sua análise como o desvendamento de relações “naturais” de uma manifestação telúrica—no caso dos românticos—ou de forças sociais incontornáveis—no dos positivistas como Sílvio Romero ou Teófilo Braga—que caminhavam numa linha clara rumo a um certo fim: a realização do caráter nacional. Hansen, ao contrário, assume para sua leitura um caráter de atividade circunscrita a um determinado universo de

práticas que é a interpretação acadêmica. Isso lhe permite admitir certo elemento de parcialidade e de relativização que há na sua interpretação:

Não é análise “mais verdadeira”, por isso, nem sequer “verdadeira”, mas *outra*, cuja particularidade é a de propor os poemas conforme regras discursivas de seu tempo e simultaneamente, a de criticar posições críticas “expressivas” e “representativas”, que obliteram a historicidade da prática satírica quando a efetuam como exterior à sua própria história, ora como “reflexo” realista, ora como “ressentimento” e “oposição” expressivos. É este critério pragmático que, evitando substancializar as obras pelo efeito “autoria”, inclui em sua análise a questão do *estilo*, historicamente determinada. Com isto, desloca-se a questão da autoria, considerada anacrônica nos termos em que geralmente é proposta. (idem, 15)

A questão importante colocada, então, é a da relativização das leituras, consideradas como inerentemente históricas, assim como as próprias produções discursivas. Sendo históricas, as leituras estão também social e institucionalmente localizadas. A leitura de literatura e a grande conversação que estamos acompanhando reconhece que não está mais vinculada ao espaço das construções ideológicas deliberadas—o IHGB— nem ao das discussões políticas—os panfletos e jornais que primeiro publicaram os autores coloniais. Já desde a *Formação da literatura brasileira*, todos os textos que discutimos aqui circulam exclusivamente no ambiente universitário. É aí que o diálogo sobre a poesia—pelo menos a colonial—acontece hoje em dia.

Entretanto, ainda que Hansen insista em que esta seria apenas “uma” leitura entre tantas outras, o fato de que se baseie em uma quantidade tão exaustiva de referenciais contemporâneos cria certa validação adicional: mesmo que não seja “mais verdadeira”, esta leitura em muitos níveis adquire uma aura de legitimidade histórica. Em diversos momentos, a crítica dos séculos XIX e XX é mencionada—ou insinuada—e desqualificada de maneira polêmica:

Para o poeta barroco, o significado dos temas tratados é ainda muito mais fundamental que o modo pessoal ou “original” de vê-los; em outras palavras, já se disse inúmeras vezes neste trabalho, as convenções retóricas de gênero, tópicos e de léxico são preliminares, sobrepujando toda postura “expressiva”. Nada é mais estranho ao poeta barroco que a inovação; isto não significa, como também é muito rotineiro propor, que as imagens da poesia barroca são “mecânicas”, “áridas”, “frias”, “fúteis”—ao contrário, dirigem-se a vários sentidos, muito sensorialmente, sendo preciso dizer, porém, que só o fazem através de um cálculo precisamente regrado de suas diferenças e semelhanças. (idem, 292)

É significativo aqui o excesso de aspas para indicar as avaliações—positivas e negativas—a que o Barroco tem sido tradicionalmente submetido. Transformadas no julgamento de Hansen em “rotina”, elas são necessariamente suplantadas pela nova metodologia proposta.

Na medida em que esta aproximação se desvincula voluntariamente do debate do “sequestro do barroco”—significativamente, nem Antônio Cândido nem Haroldo de Campos, muito menos Sílvio Romero constam da bibliografia de Hansen—cria-se um espaço alternativo de debate sob a égide da História e não da Literatura. Na verdade, a própria ideia de literatura é alterada, uma vez que o que se prefere a ideia de “produções discursivas” e o poema passa a ser compreendido como entidade funcional dentro de uma máquina de significações que é regida pelas regras da retórica, assim como todas as outras produções discursivas. Neste sentido, há que se admitir uma certa soberba nesta leitura, que se considera capaz de acessar o espírito contemporâneo à produção dos discursos e que não se cansa de usar o termo “anacrônico” para todas as outras leituras supostamente “igualmente legítimas”.

*A sátira e o engenho* é um trabalho fundamental na conversação ao redor da literatura escrita no Brasil durante os séculos pré-independência, não apenas por propor

uma certa interpretação histórica, mas também por prescrever um método. Porém, como Hansen se debruça privilegiadamente sobre o século XVII, não pode receber muito mais da nossa atenção, que agora já está completamente concentrada na centúria seguinte. Entretanto, João Adolfo Hansen tem dois ensaios especificamente dedicados ao século XVIII que merecem nossa atenção: “As líras de Gonzaga: entre a retórica e o valor de troca” (1997) e “Ilustração católica, pastoral árcade & civilização” (2006).

Apesar de “Ilustração católica, pastoral árcade & civilização” ser posterior, deve ser mencionado antes porque é um estudo mais genérico e abrangente, no qual João Adolfo Hansen estabelece certos parâmetros para o estudo da poesia setecentista luso-brasileira. Lembrando de saída—assim como Sérgio Buarque de Holanda—a artificialidade do recorte “Brasil-colônia”, o crítico insiste no anacronismo de projetar certas ideias dos séculos XIX e XX sobre os textos do XVIII. Da mesma maneira que em *A sátira e o engenho*, isso leva à afirmação de um princípio metodológico que se coloca em uma linha paralela à da história literária como foi desenvolvida e debatida até então:

Justamente por isso, proponho que não é pertinente ler a poesia colonial da segunda metade do século XVIII com definições apriorísticas, dedutivas e fechadas de “Iluminismo”, supondo um sentido único para a história que já estivesse sendo realizado então em lugares “modernos”, como a França, para averiguar se a representação poética é adequada às mesmas definições em lugares supostamente “atrasados”, como Portugal, onde as ideias iluministas não teriam lugar. É melhor pensar na simultaneidade contraditória dos diferentes processos políticos e culturais e na particularidade das respostas contemporâneas às questões específicas deles. (Hansen, 2006, 488)

A conclusão é a identificação da profunda unidade que existe entre todas as produções culturais do império português, concebido, de acordo com a doutrina política católica, como um “corpo imperial”, que tinha um projeto próprio em meio aos debates

do setecentos. Invocando a interlocução dos tratados e preceptivas clássicos, agora adequados às preferências do século—Cícero, Aristóteles, Tácito e Horácio—Hansen desenha um quadro das referências intelectuais e filosóficas do sul da Europa, procurando distingui-las das de além-Pirineus que, apesar de importantes, não foram dominantes nem na formação dos poetas neoclássicos nem nos debates que eles próprios desenvolveram. Isso lhe permite analisar com certa atenção a poesia produzida no contexto da colônia americana de Portugal, primeiro de perfil narrativo, depois a de caráter lírico. Cláudio Manuel da Costa, Alvarenga Peixoto, Tomás Antônio Gonzaga, Basílio da Gama e Manuel Inácio da Silva Alvarenga são escrutinados rapidamente, mas o posicionamento polêmico em relação à crítica é o mesmo de *A sátira e o engenho*:

A interpretação teleológica dessa poesia como ruptura estético-política constitutiva de uma origem da nacionalidade brasileira é dominante ainda hoje. Ela não depende de ter sua plausibilidade demonstrada pelos próprios textos coloniais e seus condicionamentos históricos. A suposta ruptura está dada *a priori* no modo como a historiografia literária brasileira caudatária do idealismo alemão concebe o tempo e o processo histórico. Constituída no século XIX e reproduzida no século XX, universaliza transitoriamente a particularidade ideológica do presente dos intérpretes. A universalização decorre da concepção de história como evolução e progresso operada por meio de recortes taxonômicos que constituem os "estilos de época" como unidades estilísticas sucessivas, que evoluem de modo cumulativo ou dialético. (idem, 495)

É a partir desta chave que o ensaio segue, sistematicamente desconstruindo leituras de caráter romântico, centrando-se em questões como a tópica da “pátria” e do “índio”, que significavam coisas muito diferentes nos séculos XVIII e XIX. Da mesma maneira, filiando a poesia lírica sobretudo ao modelo de *Il pastor fido* (1590), de Guarini, Hansen a vincula mais ao racionalismo católico das reformas pombalinas que à ruptura representada pelo iluminismo. A conclusão que tira é mais uma vez polêmica em relação

à tradição de leitura e assertiva com relação a sua perspectiva de contextualização histórica dos “objetos discursivos”:

Nesse sentido, a ilustração dos poetas consiste na adaptação dos modelos tradicionais dos gêneros, estilos e personagens aos padrões discursivos instaurados pelas reformas. É o que ocorre principalmente com a pastoral bucólica, que põe em cena pastores falando sensatamente em estilo humilde ou medíocre sobre temas civis da vida de relação; com a sátira, feita como vituperação de vícios e correção moral de abusos; com a épica, inventada como ilustração poética dos feitos coloniais da civilização católica. (idem, 517-18)

A mesma linha de raciocínio aparece no outro artigo, “As líras de Gonzaga: entre a retórica e o valor de troca”, onde se expande a análise da influência de *Il pastor fido* como modelo de conteúdos verossímeis para *Marília de Dirceu*. Desta maneira, estabelece como fundamental a compreensão do fato de que a construção do livro deve menos à observação ou vivência do mundo exterior que à conformação a um universo retoricamente constituído: “Obviamente, a racionalidade do eu poético das líras é só uma construção verossímil, isto é, retórica” (Hansen, 1996, 46). Descortinam-se, assim, uma série de novos parâmetros de leitura que recolocam em primeiro plano a legitimidade do “clichê”. Isso é importante porque, dada a circunstância do texto, Hansen se permite uma digressão importante a respeito da leitura da poesia de perfil neoclássico:

Como julgá-la em 1996? Enquanto durou o moderno, a recepção das artes foi formada pela legibilidade das vanguardas, com que se aprendeu a esperar o inesperado: negação, crítica da razão instrumental, ruptura, descontinuidade, estranhamento e utopia. A recepção moderna é flutuante, pontilhistas e descontínua; espera a diferença, pois aprendeu que em arte não pode haver repetição. Como agora: o que dura mais de cinco minutos, como este texto, causa tédio. E Gonzaga, independentemente do valor da sua obra, pode ser incrivelmente tedioso hoje. Uma das razões prováveis para isso decorre de que, depois das experiências políticas da modernidade, nenhuma ingenuidade, mesmo fictícia, é admissível também nas artes. (idem, 47)

Assim como em *A sátira e o engenho*, o autor reconhece que sua perspectiva é uma dentre um leque mais amplo de possibilidades de leitura. Mas segue, de todos modos, destacando a legitimidade privilegiada de horizontes de leituras contemporâneas ao próprio autor do texto poético para uma mais completa avaliação das obras que se distanciam de nós no tempo:

Não obstante, aprendeu-se com a modernidade, inaugurada no tempo em que Gonzaga escrevia suas liras, que as categorias da percepção são culturais, não naturais, e que toda naturalidade resulta da aplicação de um artifício. Toda naturalidade, aliás, é a da convenção, com que as obras são julgadas naturais. Para um público ilustrado do século XVIII e ainda do início do XIX, o artifício de Gonzaga aparecia como naturalidade. Hoje, talvez pareça só artificial. E não é culpa do poeta; a história é outra. (idem, 47)

A obra de João Adolfo Hansen, sobretudo *A sátira e o engenho*, abriu um campo novo de debate na discussão universitária brasileira sobre o período pré-moderno que vai desaguar em pelo menos dois trabalhos fundamentais a respeito da poesia do século XVIII, como *Mecenato pombalino e poesia neoclássica* (1999), de Ivan Teixeira, e *Máquina de gêneros* (2001), de Alcir Pécora, seus interlocutores privilegiados, mesmo porque ambos foram seus orientandos na USP.

O trabalho de Ivan Teixeira—que é uma extensão natural da sua pesquisa de mestrado, que resultou na publicação das *Obras poéticas de Basílio da Gama* (1996)—centra-se na ideia de que a produção poética do setecentos português, sobretudo a dos brasileiros que estudaram na Universidade de Coimbra e fizeram parte da burocracia estatal que orbitava o marquês de Pombal, participam de um projeto declarado de legitimação do poder político do primeiro ministro de Dom José I através da criação de uma teia discursiva, à qual Teixeira dá o nome de “mecenato pombalino”. O exemplo-

síntese dessa política seria *O Uruguai*, de Basílio da Gama. Seguindo a mesma metodologia de Hansen, Ivan Teixeira dedica bastante tempo ao estudo das poéticas e retóricas setecentistas para expor as articulações discursivas através das quais se montam os discursos tanto da polêmica da expulsão dos jesuítas quanto da inauguração da estátua equestre de Dom José I. Os pressupostos teóricos de Teixeira são, à semelhança de Hansen, polêmicos em relação à tradição de leitura que se estabeleceu a respeito, especificamente, de Basílio da Gama:

Muito influenciada pela visão romântica, nossa historiografia sempre se orientou pela perspectiva da formação de uma literatura brasileira. Por isso, desconsiderou tanto seus vínculos com a ilustração portuguesa quanto suas relações com o mecenato pombalino. Acresce que o próprio mecenato pombalino jamais foi admitido como tal nos estudos portugueses. Em função disso, *O Uruguay* foi sempre valorizado por sua dimensão indianista, naturista ou nativista, entendida como fator de brasilidade e estímulo nacionalista. Fecundo em diversos sentidos, esse ponto de vista atenuou e, em alguns casos, apagou o vínculo com a verdadeira matriz ideológica de produção: o pombalismo. Criou-se, inclusive, o pressuposto crítico de que os momentos de adesão ao ideário político lusitano representariam passagens de má poesia na produção dos brasileiros. (Teixeira, 1999, 55)

Sutilmente a passagem realça as relações entre julgamento estético e pressupostos ideológicos que marcam as leituras consideradas anacrônicas. É evidente que, assim como Hansen, Teixeira reconhece a mudança de sensibilidade e de expectativas que se operou no público leitor—seja ele especializado ou não—mas não mostra muita condescendência para com os novos protocolos de leitura que se aplicaram sobre a poesia de Basílio da Gama. A partir destas balizas, a análise de Ivan Teixeira rastreia a formação do pombalismo, tanto do ponto de vista político quanto discursivo. Da mesma forma que em *A sátira e o engenho*, o autor traz à cena uma quantidade grande de tratados retóricos e poéticos contemporâneos às obras que vai analisar—dando privilégio à *Arte Poética* de

Cândido Lusitano e ao *Verdadeiro método de estudar*, de Luís Antônio Verney—e, a partir da reconstrução deste cenário intelectual, trabalha no sentido de reabilitar um caráter da poesia neoclássica que é fundamental para a sua inserção no mecenato pombalino mas que é sobremaneira estranho aos valores românticos e pós românticos: a sua dimensão áulica ou celebradora do poder.

Ivan Teixeira resgata, através da análise detalhada da *Arte poética* (1748) de Cândido Lusitano (Francisco José Freire) um dos fundadores da Arcádia Lusitana, a importância da poesia como elemento formador das consciências e, portanto, como instrumento didático e político. A partir da associação filosófica entre verdade e clareza, e da recusa programática dos protocolos de escrita do século anterior, a preferência pela “metáfora clara” evidencia uma postura frente ao conhecimento e, assim—através da incorporação em Portugal de certos aspectos da filosofia de John Locke via *O verdadeiro método de estudar*—uma postura frente à ação humana no universo das relações interpessoais, ou melhor, no universo político:

Chega-se, assim, a uma possível função da clareza como prioridade poética: legitimar pela arte o poder político instituído, com louvores inequívocos e transparentes. Isso explica, em parte, a abundância da poesia encomiástica no período neoclássico luso-brasileiro, bem mais numerosa que a amorosa, que se manifestou sobretudo, como se sabe, mediante o fingimento da Arcádia, que nem por isso exclui de seu horizonte propósitos políticos. (idem, 163)

A partir daí, a análise centra-se na poesia de Basílio da Gama, tanto os poemas encomiásticos dirigidos ao marquês de Pombal quanto a outras autoridades. Faz-se um excuro para outros poemas relacionados com o círculo pombalino, sempre com privilégio para Basílio da Gama, e procura-se, ao final, deslocar o centro de gravitação da

produção poética luso-brasileira da lírica pessoal—como foi desde a avaliação do romantismo—para a esfera de referência da política imperial portuguesa.

Alcir Pécora, assim como seu orientador, João Adolfo Hansen, também dedicou atenção privilegiada ao século XVII, nomeadamente à produção do padre Antônio Vieira, cujos sermões analisa em detalhe a partir de prescrições retóricas e poéticas setecentistas em *Teatro do sacramento* (1994). É em *Máquina de gêneros*, entretanto, que ele tematiza diretamente o século XVIII, dedicando um ensaio inteiro a *Glaura*, de Manuel Inácio da Silva Alvarenga e outro ao conjunto da poesia de Manuel Maria Barbosa du Bocage. A sua intenção é declaradamente mais polêmica, assumida já no prefácio do livro, que se intitula “À guisa de manifesto”. O objetivo do o volume é marcar um lugar teórico e pragmático nos estudos literários, assumindo a “crença de que os diferentes *gêneros retórico-poéticos* dos textos estudados não são formas em que se vazam conteúdos externos a elas, mas determinações convencionais e históricas constitutivas dos sentidos verossímeis de cada um desses textos” (Pécora, 2001, 11). Ou seja, ele procura trazer a conversação—que havia sido momentaneamente “sequestrada” pela história—de volta para o campo dos estudos literários, e procura marcar o caráter de sua intervenção como didático e prescritivo.

No ensaio dedicado a Silva Alvarenga, “O amor da convenção”, a veia polêmica também se revela abertamente, através de várias “agulhadas” nos interlocutores da conversação universitária pautada pela *Formação da literatura brasileira*:

Na variante mais sombria, parte importante da crítica brasileira tem reconhecido traços realistas do poeta, sobretudo por interesse histórico moderno de reconhecê-los como indícios de superação do seu próprio período nas letras coloniais, isto é, mais precisamente, com o intuito de descobrir nos poemas os signos da *formação*

daquilo que posteriormente se definiria como *sistema* particular de uma literatura *nacional*. (idem, 191-92)

As ênfases dadas pelo próprio autor com os itálicos são referências evidentes à obra de Antônio Cândido, contra a qual Alcir Pécora move uma espécie de cruzada. A partir daí, da mesma forma que Hansen e Teixeira, Pécora dedica-se a expor os aspectos convencionais e reiterativos da poesia de Silva Alvarenga não como falhas—como foram tradicionalmente referidos pela crítica—, mas justamente como seus pontos fortes, uma vez que são aqueles que foram buscados pelo autor, de acordo com as prescrições da época, para a produção de certos efeitos de sentido e de mobilização de afetos dentro de um universo de referências regrado. Um dos aspectos analisados por Pécora, por exemplo, é a descrição de etapas do dia e do ano, inevitavelmente marcados pela imagem das estações europeias. A estrita economia de tempos, marcada gramaticalmente pela predominância do presente, seria índice claro do que mais importa, a saber, “jogos flutuantes de signos afetivos na superfície do *locus*” (idem, 202).

Com Hansen, Teixeira e Pécora se configura, então, um campo de argumentos e usos da literatura produzida no Brasil durante o período colonial que se opõe abertamente ao campo configurado pelos herdeiros de Antônio Cândido. É assim que podemos vislumbrar, hoje, o cenário dessa conversação. Retomando de tempos em tempos os poemas de alguns autores, deixando de lado outros e, sistematicamente, procurando lê-los em articulação com certos discursos institucionalizados, essa conversa inicia-se no princípio do século XIX, sob o auspício de intelectuais europeus que deram foros de legitimidade à questão do nacional e foram logo incorporados ao discurso imperial brasileiro através de duas de suas instituições ideológicas mais importantes, o IHGB e o

Imperial Colégio de Pedro Segundo. No século XX esse diálogo teve que aguardar a expansão da universidade para encontrar novo espaço, onde segue ativo. Ele ainda está marcado pelo “sotaque” adquirido ao longo do século XIX, mas pode gerar novos enunciados se for dada a oportunidade de o século XVIII falar novamente. Porém, para isso, é necessário compreender o vocabulário que os autores do setecentos usavam, que sofreu um drástico realinhamento na centúria seguinte. Esse é o objetivo do próximo capítulo.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Seria possível ainda mencionar, no âmbito universitário, trabalhos como os de Roberto de Oliveira Brandão, *Poética e poesia no Brasil (Colônia)* (2001), Luís André Nepomuceno, *A musa desnuda e o poeta tímido: o petrarquismo na arcádia brasileira* (2002), Sérgio Alcides, *Estes penhascos: Cláudio Manuel da Costa e a paisagem de Minas, 1753-1773* (2003), Ronald Polito, *Um coração maior que o mundo: Tomás Antônio Gonzaga e o horizonte luso-colonial* (2004), Laura de Melo e Sousa, *Cláudio Manuel da Costa* (2011), Bruno Carvalho “An Arcadian Poet in a Baroque City: Cláudio Manuel da Costa’s Urban Pastorals, Family Life, and the Appearance of Race”, (2014), ou Marcelo Lachat “Letras e literatura: continuidades e descontinuidades” (2019) mas isso quebraria a coerência do panorama e alongaria este capítulo demais, além do razoável.

## CAPÍTULO 2: “As palavras”

Começar pelas palavras talvez não seja coisa vã.  
Alfredo Bosi – *Dialética da Colonização*

Na economia deste trabalho, a questão dos significados das palavras é de fundamental importância. Primeiro porque, como já foi dito anteriormente, o meu objeto fundamental vai ser a poesia; segundo, porque a ideia em que me baseio—de que essa poesia cria um universo simbólico de referências que interage ativamente com o mundo exterior—pressupõe que a compreensão da dinâmica interna a esse universo simbólico é tão importante quanto a dos eventos históricos com os quais ele interage. A estrutura poética criada por Alcindo Palmireno torna-se tão ou mais importante quanto sua biografia, e da mesma maneira que um documento lido de maneira equivocada ou anacrônica modifica a compreensão de fatos históricos, a compreensão equivocada dos textos dentro desse universo modifica completamente a compreensão de sua ação na dinâmica instaurada pela e através da tradição.

No capítulo anterior, acompanhamos os esforços, às vezes deliberados, às vezes apenas devidos à inércia, de acomodar a poesia escrita no século XVIII em sistemas de referência que às vezes se afastaram bastante de sua intenção original. Sem ter a ilusão de poder resgatar completamente o que já passou, porque Brakhtin é claro a respeito da irrepetibilidade de um enunciado, acredito que é sim possível tentar vislumbrar a dinâmica interna a determinado período e, assim, ampliar o seu significado e articulá-lo melhor no continuum histórico. Se a minha intenção, então, é compreender a funcionalidade dos poemas em seu ambiente, o maior risco de equívocos e concepções

mal direcionadas vem da utilização descontextualizada de vocabulário. As palavras estão em constante mutação e seus significados estão sujeitos a negociação o tempo todo, coisa que até um conservador como Correia Garção reconhece:

Ao tempo estão sujeitas as palavras;  
Umam se fazem velhas, outras nascem:  
Assim vemos a fértil Primavera  
Encher de folhas ao robusto tronco,  
A quem despiu o Inverno desabrido.  
Mudam-se os tempos, mudam-se os costumes: (1980, vol I, 229)

Os *Autos da devassa* a que Silva Alvarenga foi submetido registram esse fenômeno de maneira muito evidente. Ao ser inquirido a respeito do uso da palavra “democrático” nos “Estatutos” da Sociedade Literária do Rio de Janeiro, Silva Alvarenga responde que

Pelo que respeita à imputação de que se-lhe faz de amar o governo democrático, além de não haver no dito apontamento [os Estatutos] mais de odioso que o dito termo democrático, que no tempo em que escrevera os mesmos apontamentos [1786], não causava o horror que hoje [1794] deve causar, considerou ele, respondente, que não havendo entre os sócio uma pessoa superior à outra, por nascimento, ou por empregos, que pudesse conter os sócios nos seus decentes deveres, por serem todos iguais, não havia melhor modo para o seu regimen que o por ele lembrado no segundo apontamento. (*Autos*, 135)

Por isso, é preciso estabelecer de maneira clara o escopo de certos termos que serão constantemente utilizados neste trabalho. Minha ideia não é de maneira alguma original, uma vez que já foi levada adiante por Raymond Williams em seu *Keywords* (1976) e, mais recentemente, é objeto de um amplo projeto de trabalho coordenado por Javier Fernandez Sebastián no *Diccionario político y sociel del mundo ibero-americano: La era de las revoluciones – Iberoconceptos* (2009), dos quais, inclusive, vou me valer em alguns momentos. Entretanto, há uma diferença fundamental entre o meu intento e o

dessas obras. Os dois trabalhos mencionados estão centralmente preocupados com a mudança de sentidos: “En las últimas décadas del siglo xviii y en las primeras del xix, ... se produjo en el Atlántico hispano-luso una mutación profunda en el universo léxico-semántico que vertebraba las instituciones y las prácticas políticas” (Sebastián, 2009, 28). A minha preocupação, mais afinada com o *Five words*, de Roland Greene (2013), não é de acompanhar a mudança, mas sim resgatar a fixidez. O caminho traçado no capítulo anterior mostra bem como certas ideias mudaram, foram reapropriadas, ressignificadas, em resumo, recontextualizadas. O trecho dos *Autos da devassa* citado acima registra um evidente esforço da parte de Silva Alvarenga em ater-se ao significado “original” da palavra “democrático”. Ainda que ele reconheça a mudança que o termo sofreu, tornando-se “odioso”, lhe importa mais a “essência” da palavra, registrada em sua completa acepção política de acordo com a tradição estabelecida. É o mesmo diagnóstico que faz José Bonifácio de Andrada e Silva alguns anos mais tarde: “Há de custar tempo e trabalho o reviver a antiga linguagem clássica, visto que muitas frases e vocábulo são já desusados, ou perderam a sua nobreza singela, e hoje são baixos e triviais” (Silva, 1998, 298-99).

Esse tipo de atitude é a que se pode vislumbrar em muitos outros momentos dos poemas com que vou trabalhar, então é necessário compreender certas ideias dentro de seu próprio tempo para avaliar o peso que tiveram enquanto enunciadas, reagindo a outros enunciados da conversação em que se inseriram.

Portanto, procedo neste capítulo à definição de algumas palavras que devem ser reconhecidas no sentido que tinham no século XVIII. A insistência nesse reconhecimento

se justifica pelo fato de que, uma vez que estou tentando trabalhar com a produção de Alcindo Palmireno a partir da concepção de que ela consiste em um sistema autorreferente de tópicos e imagens, o vocabulário usado dentro desse sistema é igualmente autorreferente. Para isso há fundamentalmente quatro grandes fontes de que vou me valer:

1) Os próprios escritos de Alcindo Palmireno: esses poemas, assim como outros registros que temos de suas palavras, sejam os feitos por ele próprio—como as “Reflexões críticas sobre a ode do Bacharel Domingos Monteiro”—sejam os feitos por terceiros—como os *Autos da devassa* de 1795—constituem a base do universo simbólico criado pelo cidadão do império luso-brasileiro Manuel Inácio da Silva Alvarenga. Apesar das evidentes diferenças de estratégias retóricas adotadas em cada uma dessas situações, uma vez que todas elas têm como denominador comum um mesmo tempo, é legítimo assumir a sua coerência interna.

2) As obras de outros poetas contemporâneos: elas ajudam a estabelecer o universo compartilhado de valores e imagens. Uma vez que assumo que a prática letrada do período não é nunca individualizada, mas sim uma atividade coletiva, um autor não está escrevendo apenas as suas obras, mas sim atualizando uma série de virtualidades que se encontram no grande diálogo que é a literatura clássica. A consciência poética possível no setecentos português se encontra não apenas nas poesias de um único autor, mas nas dos outros.

3) Dicionários: uma fonte privilegiada de informações sobre os significados das palavras no século XVIII são os dois “vocabulários” escritos nele, tanto o *Vocabulário*

*Portuguez e Latino* de Rafael de Bluteau (1638-1734)–publicado entre 1712 e 1721– quanto o *Dicionário da Língua Portuguesa* de Antônio Morais Silva (1755-1824)–cuja primeira edição é de 1792–contêm o universo de referência oficial dos conceitos utilizados pelos falantes de português do período.

4) Tratados e preceptivas: se a atividade de escrita é compreendida como a operação de regras assumidas como válidas através da qual se criam os sentidos verossímeis para o momento, os textos em que essas regras são codificadas passam a assumir fundamental importância. Não apenas os tratados contemporâneos, como o *Verdadeiro método de estudar* (1746), de Luís Antônio Verney (1713-1792), ou a *Arte Poética* (1748) de Cândido Lusitano (Francisco José Freire, 1719-1773) mas também as obras da tradição clássica, como as *Artes poéticas* de Aristóteles e Horácio, ou o tratado sobre *O sublime*, do pseudo-Longino fazem parte do horizonte de referência de letrados portugueses do setecentos, seja porque fizessem parte dos materiais didáticos utilizados nas escolas e universidades como pelo fato de terem sido objeto de traduções contemporâneas –como o *Tratado do Sublime*, traduzido por Custódio José de Oliveira em 1771 ou a *Poética* de Aristóteles, traduzida por Ricardo Raimundo Nogueira em 1779. Sempre que houver uma tradução do século XVIII, ela terá minha preferência. Outros textos clássicos, entretanto, ainda que não tenham tradução contemporânea, faziam parte do universo de referências de uma pessoa instruída do período, sobretudo um professor de retórica e poética, como foi Silva Alvarenga.

De mesma forma, em alguns momentos serão ventiladas questões teóricas, principalmente algumas colocadas por Mikhail Bakhtin.

## 2.1 Americano

Na portada de seu último livro, *Glaura*, impresso repetidamente em 1799 e 1801, aparece um subtítulo definidor: “poemas eróticos de um Americano”. Seja este subtítulo do próprio autor ou do suposto editor—conforme será discutido no Capítulo 5—ele aponta incontornavelmente para que a questão da América, seu valor e lugar dentro do Império Lusitano e do imaginário europeu, tornando-se fundamental para a compreensão da obra de Alcindo Palmireno e para seu significado no século XVIII.

Camões não usa a palavra “América” nenhuma vez em *Os Lusíadas* (1572), nem Jerônimo Corte Real na sua epopeia *Naufrágio do Sepúlveda* (fins do século XVI), e ainda no século seguinte o polígrafo Manuel Faria e Sousa, ao escrever a história de Portugal, dividiu seus volumes, impressos postumamente, através dos continentes: *Europa Portuguesa* (1678-1680), *Ásia Portuguesa* (1666-1675), *África Portuguesa* (1681), morrendo antes de poder escrever a *América Portuguesa*. Essa aparente falta de importância atribuída ao Novo Mundo muda completamente ao longo do século XVIII. Rafael de Bluteau já registra no *Vocabulário Português e Latino* a possessão portuguesa: “Na America Meridional tem os Portuguezes o Brasil, & nele catorze Provincias, ou Capitancias” (1712, vol. I, p. 334), e em 1730 Sebastião da Rocha Pita publica o que poderia ser considerado um complemento ao projeto de Faria e Sousa: *História da América Portuguesa desde o Ano de 1500 do seu Descobrimento até o de 1724*, impresso com autorização da Academia Real de História.

Em 1750 assina-se o Tratado de Madri, que já nomeia oficialmente América Portuguesa. O que é importante de atentar, entretanto, é o fato de que a ideia de “América” está sempre de alguma forma atrelada à metrópole—simbolicamente ela não é uma instância autônoma, como sugere o Americano “neutro” de *Glaura*, mas qualificada pelo adjetivo “portuguesa”. Isso repercute na construção poética que se está desenvolvendo em paralelo às ações legais. A obra de Alcindo Palmireno evidencia claramente essa dinâmica, especialmente no poema “A gruta americana”, impresso em 1779. Dedicado ao amigo Termindo Sipílio, o poema descreve um “vale estreito” onde o “pátrio Rio desce/ De altíssimos rochedos despenhado/ Com ruídos que as feras ensurdece” (2005, 54, vv. 1-3). Neste ambiente claramente rústico, as árvores se dão os braços “em curvo anfiteatro”, criando uma disposição teatral, na qual se dá a aparição da América:

Mas que soberbo Carro se apresenta!  
Tigres e Antas, fortíssima Amazona  
Rege do alto lugar em que se assenta.  
Prostrado aos pés da intrépida matrona,  
Verde escamoso Jacaré se humilha,  
Anfíbio habitador da Ardente Zona.  
Quem és, do claro Céu ínclita filha?  
Vistasas penas de diversas cores  
Vestem e adornam tanta maravilha.  
Nova grinalda os Gênios e os Amores  
Lhe oferecem, e espalham sobre a terra  
Rubins, safiras, pérolas e flores. (idem, vv. 16-24)

A figura é imediatamente reconhecível: com pouca variação, é a alegoria da América prescrita na *Iconologia* de Cesare Ripa, cuja primeira edição é de 1603:

Mulher nua de cor escura mesclada ao amarelo. Usa um adereço de cabeça composto por plumas de diversas cores, que se desenvolve sobre os ombros e o corpo. Um longo véu lhe cobre as vergonhas. Carrega nas mãos o arco e flechas.

Sob seus pés estão uma cabeça decepada trespassada por cetras [sic], e um lagarto de grande tamanho. Recentemente descoberta, é pintada desnuda por assim andarem os povos que lá habitam, alguns vestem tangas tecidas com ramagens e penas. A coroa de plumas é adorno comum dessas culturas primitivas, às vezes os nativos emplumam também seus corpos (segundo os relatos de exploradores e das ordens religiosas). O arco e as flechas são as armas principais dos aborígenes. A cabeça decepada remete à violência e à barbárie das tribos, que se alimentam das carnes dos vencidos. O lagarto é animal abundante desse continente. (apud Santos, 2014, 7)

Ripa reconhece que por ser a América uma parte do mundo “nouellamente scoperta”, não exista autoridade proveniente da Antiguidade, por isso os traços que ele descreve tornaram-se canônicos: nudez, penas, barbárie e lagarto. Eles seguem com pequenas variações a imagem pictórica já bastante famosa de Adrian Collaert, difundida como gravura a partir de 1589—que altera o lagarto por um tatu—, e certamente influenciaram a imagem de Nicolas Berchem, de meados do século XVIII, indo desaguar na alegoria dos Continentes pintada por Giambatista Tiepolo em meados do século XVIII no teto do palácio episcopal de Würzburg.

Chamam a atenção, entretanto, que dois elementos muito marcados na descrição de Ripa estejam ausentes no retrato pintado verbalmente por Alcindo Palmireno: as armas e a cabeça decepada. Isso tem relação direta com um outro aspecto que o retrato alegórico da América desenvolveu no mundo português, notável na *Narração dos applausos com que o Juiz do Povo e casa dos Vinte-Quatro festeja a felicíssima inauguração da Estátua Equestre*. Neste panfleto escrito por Domingos Caldas Barbosa para registrar os festejos públicos promovidos pela Casa dos Vinte e Quatro, a câmara municipal de Lisboa, em 1775 e feito imprimir no mesmo ano, o poeta descreve os carros alegóricos das paradas,

as vinhetas que os acompanhavam e os poemas que foram lidos na ocasião. Por um lado, a *Narração* segue de perto a descrição física da alegoria da América de Cesare Ripa:

Na popa se divisa hum grande Jacaré, symbolo da America, sobre o qual ella irá sentada , na figura de huma Dama, de côr baça, quasi núa, coroada, e cingida de pennas: de hum dos hombros lhe pende hum véo listado, e muito rico, com o qual se cobre decentemente; e do outro, pendente de hum precioso tiracolo, huma aljava, na mão direita huma fréxa, na esquerda o arco, debaixo huma cabeça humana passada com huma setta (Barbosa, 1775, 11).

As palavras da América, entretanto, avançam no sentido de explicar a metamorfose que se encontrará em Alcindo Palmireno. Ela recita uma ode que nega completamente a ferocidade sugerida pela cabeça “passada de huma setta”. Desde os primeiros versos, a América oferece de maneira generosa seu “aurífero cofre” para que “sirva á devida pompa”:

Em honra de JOSÉ, REY Sabio, e Justo,  
Abri meu cofre, affortunadas gentes:  
Tirai, tirai sem susto  
O precioso metal, pedras luzentes;  
He vosso o meu thesouro,  
Formai-lhe a Estatua, não de bronze, d’ouro  
Vindouras gerações vejam gostosas,  
Qual REY me tem polido, e tem honrado,  
Dando-me as proveitosas  
Leis do Commercio, que sustêm o Estado,  
Por cuja providencia  
A sujeição foi gosto, e não violencia.  
Qual de medonha serpe os duros dentes  
Em armados Guerreiros se tornaram: (idem, 97)

A referência dos últimos versos transcritos, que retoma a história de como Cadmo matou um dragão, semeou seus dentes e daí surgiram os guerreiros que o ajudaram a fundar Tebas (*Metamorfoses*, III), dá o tom do processo civilizatório que se sobrepõe à exploração econômica expressa na sujeição mostrada pela América, que foi “gosto, e não

violência”. Assim, na consciência poética portuguesa vão se confundindo a ideia de América e amabilidade que resultará no “americano” de *Glaura*.

Um outro passo desse processo que normalmente não é reconhecido como tal, mas ainda assim merece atenção é a atuação de José Bonifácio de Andrada e Silva. Ao longo dos anos 1780 o brasileiro dedicava-se aos estudos em Coimbra e, como era costume, interagiu nas rodas intelectuais como poeta de perfil árcade. Assume então um pseudônimo pastoril sob o qual escreve as poesias que serão dadas ao prelo apenas em 1825, Américo Elísio. Aqui se flagra a síntese perfeita da ideia de incorporação da América ao universo de referência da cultura letrada portuguesa. Antônio Soares Amora identifica esse Elísio como uma homenagem ao amigo Filinto Elísio<sup>18</sup>, e uma referência à mitologia grega (1963, 7). Ainda que a referência aos Campos Elísios seja bastante verossímil, há um outro sentido recorrentemente usado pelo próprio Filinto, que é o de chamar Portugal de Elísia. Filinto Elísio, o grande defensor da língua portuguesa e dos modelos tradicionais do “século de ouro” (ver adiante Nação), mas também o opositor do grupo oficial da Arcádia Lusitana, não escolheu seu nome de maneira inocente, assim como nenhum dos árcades o fazia (ver adiante Palmireno). Américo Elísio, então, é uma figura que se apresenta no mundo das letras portuguesas como um harmonizador de velho e novo mundos, a América que se qualifica e enobrece através das características absorvidas de Portugal, da Elísia. É, inclusive, o que ele próprio declara na “profissão de fé” que é a “Ode à Poesia”, de 1785:

---

<sup>18</sup> A cronologia dessas relações, entretanto, é ainda obscura e demanda estudo, uma vez que José Bonifácio já assina como Américo Elísio quando está na Universidade de Coimbra, à qual chegou em 1782, enquanto Filinto foi forçado a deixar Portugal em 1778.

Não os que enchendo vão pomposos nomes  
Da adulação a bôca:  
Nem canto tigres, nem ensino a feras  
As garras afiar, e o agudo dente:  
Minha musa orgulhosa  
Nunca aprendeu a envernizar horrores. (Silva, 1946,1)

A partir da América que se submete na *Narração dos applausos* de Caldas Barbosa, passa-se pela América já submissa de “A gruta americana”, pela simbiose do Américo Elísio para se chegar ao Americano já completamente ocidentalizado de *Glaura*, um cortesão nos trópicos, como se verá no Capítulo 5. Vemos no mundo português, então, uma dinâmica simbólica bem diferente daquela que se criou paralelamente no mundo de língua inglesa, no qual Phillip Freneau, secretário pessoal de Thomas Jefferson e poeta oficial da revolução, descreve uma América que caminha para a “Independence, Liberty, and Peace”, “Another *Canaan shall excel the old*” (Freneau, 1968, 16). Americano, deve, pois, ser reconhecido não como termo de orgulho nativista, como foi ressignificado depois pelos movimentos românticos e nacionalistas, mas sim como incorporação funcional dentro do Império.

## 2.2 Arcádia

O significado de “Arcádia”, para o século XVIII, implica uma série de desdobramentos que os séculos seguintes deixaram de compreender, restringindo-se a um único aspecto, o institucional. Isso pode ser reconhecido em uma questão que se discutiu longamente, que foi a da existência ou não da chamada “Arcádia Ultramarina”. O princípio dessa discussão é bastante compreensível: uma vez que tanto a Arcádia de Roma quanto a Arcádia Lusitana ou a Nova Arcádia ocupavam espaços institucionais e materiais

bastante reconhecíveis—a primeira reunia-se numa propriedade sobre o Janiculo, presente do rei português Dom João V; a segunda em casas de sócios, bem como em alguns palácios de nobres; a terceira, no palácio do conde de Pombeiro—e todas produziam documentos de suas reuniões, seria esperado encontrar um procedimento semelhante entre os chamados “arcades ultramarinos”. Sílvio Romero chega a dar detalhes:

De todas as sociedades litterarias da colônia—a mais celebre hoje é a *Arcadia Ultramarina*, cuja data de criação é desconhecida. Alguns a collocam no anno de 1780, outros em 1783. O certo é que em 1768 já Cláudio se dizia *Arcade Ultramarino*: D'ella faziam parte, ao que se presume: — José Marianno da Conceição Vellozo, Manuel de Arruda Câmara, Domingos Caldas Barboza, Antônio Cordovil, Baltazar da Silva Lisboa, José Ferreira Cardozo, João Pereira da Silva, Ignacio de Andrade Souto Maior, Domingos Vidal Barboza, Basilio da Gama, Alvarenga Peixoto, Marianno José Pereira da Fonseca, Santa Rita Durão, Gonzaga, Silva Alvarenga, Cláudio Manuel da Costa e outros... A sociedade litteraria [do Rio de Janeiro] que talvez seja a mesma supposta *Arcadia Ultramarina*, foi creada no tempo e sob a proteção do Vice-Rei D. Luiz de Vasconcellos e Souza, um fidalgo portuguez, um metuculoso, que parecia gostar de litteratura. (Romero, 1888, 222)

Nesse pequeno delírio de Sílvio Romero, além do problema óbvio de tentar criar um acordo entre escritores das mais diversas tendências poéticas e políticas como são Basílio da Gama e Santa Rita Durão—este último, diga-se de passagem, assim como Domingos Caldas Barbosa, apenas recebeu sua primeira educação no Brasil e nunca mais retornou à pátria depois ter ido para a Europa—, o esforço de localizar geográfica e historicamente essa agremiação se frustra quando consideramos que a edição das *Obras* de Cláudio Manuel da Costa já a menciona em 1768, muito antes de poder existir tal grupo.

A publicação entusiasmada em 1999 de um diploma da Arcadia Romana comprado em Lisboa pelo bibliófilo brasileiro José Mindlin (Rosa, 2011) comprovaria a existência da Arcadia Ultramarina e justificariam a adoção dela como referência

intelectual de brasileiros que interagiam com a Arcádia Lusitana. A dúvida parece ter sido solucionada, mas apenas se continuarmos a observar um único aspecto da questão, a função institucional da Arcádia. Se a entendemos como agremiação material de indivíduos, a publicação desse documento é uma contribuição válida para a discussão.

Se, entretanto, trouxermos para primeiro plano a função simbólica da Arcádia, conforme a perspectiva que adoto aqui, a existência material de reuniões dos Arcades Ultramarinos resulta irrelevante. Não existe notícia de que Silva Alvarenga tenha travado relações com Cláudio Manuel da Costa antes de embarcar para Coimbra, em 1768, e mesmo assim, o primeiro poema que imprimiu, em 1772, já traz na folha de rosto a indicação clara: *A Termindo Sipílio/ Arcade romano/ por/ Alcindo Palmireno/ Arcade Ultramarino/ Epístola*. O que importa dentro do universo letrado parece ser muito mais a existência da ideia de Arcádia—ela própria, uma abstração—e o reconhecimento da interação de certas figuras como Termindo Sipílio—nome pastoril de Basílio da Gama. Uma evidência adicional disso é o fato de que, apesar de as reuniões da Arcádia romana terem se dado em diversas casas nobres, notadamente no palácio da rainha Cristina da Suécia, antes de estabelecer-se no Janiculo, em todas essas ocasiões os pastores diziam estar sempre no Monte Parrasio; da mesma forma, ainda que a Arcádia Lusitana se tenha reunido em espaços diferentes, inclusive nas dependências do próprio rei, de acordo com o primeiro capítulo dos “Estatutos da Arcádia Lusitana”, “Chamar-se-á a esta nova Academia – ARCÁDIA – e o lugar das conferências o monte Ménalo, bastante celebrado das frutas dos Pastores” (Garção, 1980, vol II, 234). Os pastores se reuniam

efetivamente no espaço “poético” e era aí que interagiam, da mesma maneira que Alcindo Palmireno e Termindo Sipílio.

Evidentemente há sobreposições dinâmicas entre esse espaço simbólico e o mundo empírico. Um caso exemplar é o de Domingos Caldas Barbosa: mesmo que desde muito cedo—*circa* 1765—ele já tivesse assumido o nome pastoril Lereno Selinutino, conforme informado no poema autobiográfico *A Doença*, a partir de 1777 ele passa a apresentar-se como “da Arcádia de Roma”. Não há nenhum indício de que Caldas Barbosa tenha saído de Portugal—à diferença de Basílio da Gama, que efetivamente viveu na Itália—, e parece que o título de Árcade Romano foi conseguido por intervenção de um de seus patronos. Entretanto, uma vez adotado o título, ele permaneceu e foi reconhecido, ainda que com despeito, pelos outros árcades. A realidade poética, neste caso, impõe-se à realidade empírica.

Há, portanto, na Arcádia, uma dinâmica complexa entre o fictício e o “real”. Ambos interagem em pé de igualdade e muitas vezes, quando se encontram em um poema, diferentemente do que estamos acostumados a imaginar, a partir de nosso paradigma romântico, é o primeiro que se impõe ao segundo. Leva-se às últimas conseqüências um processo que Brakhtin explica como inerente à própria linguagem:

O enunciado nunca é simples reflexo ou expressão de algo exterior que lhe preexistisse, fora dele, dado e pronto. O enunciado sempre cria algo que, antes dele, nunca existira, algo novo e irreproduzível, algo que está relacionado com um valor (a verdade, o bem, a beleza, etc). Entretanto, qualquer coisa criada se cria sempre a partir de uma coisa dada (a língua, o fenômeno observado na realidade, o sentimento vivido, o próprio sujeito falante, o que é já concluído em sua visão de mundo, etc). O *dado* se transforma no *criado*. (Bakhtin, 1992, 348)

Bakhtin ressalta de maneira aguda que “fenômeno observado”, “sentimento vivido” e “o próprio sujeito falante” passam a ocupar o mesmo plano quando se convertem em “fenômenos da língua” e—apesar de este trecho não avançar no raciocínio—do próprio “enunciado”, que assim se “eleva” ao mesmo nível das outras experiências. É uma concepção do fenômeno linguístico que ultrapassa a ideia de mera referencialidade e dá a todos os agentes das interações pesos equivalentes: A dinâmica da linguagem—e, evidentemente, da literatura—dá-se socialmente, mas o dado social externo é apenas um elemento a mais, que não se encontra acima nem dos indivíduos nem da própria linguagem. É aqui que se pode compreender que a importância da Arcádia está em ser uma virtualidade de sentidos mais que uma realidade institucional. Ela existe fundamentalmente através dos enunciados—nas obras mais que nos eventuais documentos—através dos quais os pastores efetivamente interagem.

Os “Estatutos da Arcádia Lusitana” são extremamente detalhados a respeito das práticas e interações entre os sócios do “congresso” mas, justamente porque não avançam nas questões mais importantes, as dos conteúdos das críticas e censuras que seriam feitas nas reuniões, dão uma impressão equivocada de que essa atividade institucional se bastaria em si mesma. O ponto nodal da Arcádia está no conteúdo dos poemas e nas interações dos censores com essas obras. Situa-se, portanto, no nível do “enunciado” bakhtiniano.

E quando recordamos o que Bakhtin diz a respeito da natureza dos enunciados, acrescentamos um elemento a mais para a compreensão da importância simbólica da Arcádia, o “superdestinatário”. Esta ideia mencionada em “O problema do texto” é a de

que existe sempre uma produção verbal pressupõe além do interlocutor imediato um referente abstrato que funciona como “moderador” enunciado: “Deus, a verdade absoluta, o julgamento da consciência humana imparcial, o povo, o julgamento da história, a ciência” (356). Este moderador dá a justa dimensão de como cada um dos enunciados devem ser aprendidos em sua totalidade e, assim, dá a régua com a qual medir intenções e resultados (respostas) dos enunciados.

A Arcádia é o *superdestinatário* de pelo menos um grupo significativo de letrados europeus desde o Renascimento até meios do século XIX. É o espaço onde certas experiências passam a ter lugar e, principalmente, onde o *dado* da tradição é reatualizado. A sobreposição/cominação dos dados vividos e dos dados provenientes da tradição, na qual um fecunda o outro, não deve ser minimizada. Isso já ocorria desde a reatualização da Arcádia por Sannazaro, cujos manuscritos estavam circulando em 1484. No caso específico do Novo Mundo—para não perdermos de vista o tema da Arcádia Ultramarina—esse processo se evidencia da maneira mais exemplar já desde o *Espejo de Paciencia* (c. 1608), de Silvestre de Balboa Troya y Quesada. Este poemeto de caráter épico narra um episódio real: don Juan de las Cabezas Altamirano, bispo de Cuba, foi preso por piratas franceses na cidade de Yara mas, após pagamento de resgate pelos moradores da cidade, foi libertado; mais tarde, os moradores da cidade atacaram os piratas franceses e fizeram justiça. No momento em que o bispo entra triunfante em Yara, começam a surgir dos bosques de Cuba “semicapros” (sátiros), napéias carregando tabaco, hamadriades “com frutas de siguapas y macauguas” (Balboa, 2010, 110-111), náíades com “camarones”,

“centauros y silvestres sagitarios” (112), todos para receber o “pastor” don Juan de las Cabezas:

De esta manera el príncipe cristiano  
Llego de Yara al sitio deleitoso,  
A donde con vista de aquel llano  
Dio al cuerpo fatigado algún reposo,  
Aqui le dejaremos bueno y sano,  
En tanto que el buen Ramos, deseoso  
De vengar la prisión de su prelado,  
Recoje los monteros de aquel prado. (114)

Não se imagine que Silvestre de Balboa pudesse acreditar na efetiva presença desses seres mitológicos interagindo com os personagens históricos, ele inclusive adverte o leitor a esse respeito no prólogo. Tão pouco creio que a melhor saída seja a interpretação de Raquel Chang-Rodriguez de que “con seguridad la importancia de *Espejo de paciencia* no radica en su elaboración del lenguaje poético o de modelos épicos, sino, al contrario, em la ruptura de cánones literarios” (Chang-Lopez, 2008, 216). Balboa não está desafiando o modelo legado pela tradição, mas sim fazendo a mescla descrita por Bakhtin de enunciado e experiência pessoal. A ideia que ele tem de poesia, que passa necessariamente pela presença de “semicapros”, napéias, hamadriades, náíades, e centauros, é o superdestinatário a que se destina o enunciado representado por *Espejo de paciência*, um superdestinatário que está mais além dos letrados espanhóis ou *criollos* que lerão o poema. Por isso, porque o supradestinatário pressupõe esse tipo de imagens, é na verdade a realidade externa que está “invadindo” o espaço simbólico, é o episódio cubano que está adentrando o *locus amoenus*.

Retornando à questão que nos concerne, a da Arcádia Ultramarina. Ela é uma extensão da Arcádia, que se origina em Roma enquanto instituição, que se desdobra

também institucionalmente na Arcádia Lusitana, mas que vem de muito antes enquanto ideal de poeticidade, desde Virgílio—que efetivamente atualizou Teócrito—passando por Sannazaro (*Arcadia* fins do século XV). Ao adentrar a península Ibérica foi ampliada por Camões, por Lope de Vega (*Arcadia*, 1598), por Bernardo de Balbuena (*Siglo de oro em las selvas de Erifile*, 1608), por Francisco Rodrigues Lobo (*Eglogas*, 1605, 1723, 1774), por Francisco de Pina e Mello (*A Bucólica*, 1755), por Claudio Manuel da Costa e por tantos outros, para ficarmos apenas em alguns exemplos. Da mesma forma que interagem elementos da mitologia com os da América no poema de Balboa—diga-se de passagem, não diferentemente do que acontecera antes, quando os europeus do Renascimento representam pastores à foz do Tejo, do Tibre ou do Danúbio—os pastores da Arcádia Ultramarina vão ressignificar o espaço do Rio de Janeiro no poema *O Bosque da Arcádia*, recitado na inauguração do Passeio Público:

Que suave prazer, que doce encanto!  
Vejo mover-se o bosque,  
Dançam as ninfas, curvam-se os loureiros,  
As verdes murtas, as invictas palmas  
Por si mesmas se enlaçam,  
E a fonte cristalina e o brando vento  
Respiram natural contentamento.  
Rainha Augusta, aceita os puros votos  
Que oferece a Arcádia, enquanto as Musas  
Fazem voar meus versos  
Sobre as asas do Gênio Americano,  
Para a Tua Glória,  
Além do mar profundo,  
Chegue aos últimos confins do Novo Mundo.  
Não era este o lugar onde dormia  
De verde-negras ondas triste lago?  
Eu vi há pouco a Peste, a horrível Peste,  
Tintas as asas de mortal veneno,  
Nestes mesmos lugares  
Surgir das águas e infestar os ares (...)

Mas que improvida cena,  
Que benéfica mão, que Astro brilhante,  
Raiando nestes montes,  
Nuvens dissipa, aclara os horizontes,  
E apartando o Letífero Veneno,  
Faz do Lago um sítio Ameno? (Alvarenga, 2005, p.18-19)

Há um duplo aspecto a observar aqui: 1) a paisagem da Arcádia impõe-se à paisagem do Rio de Janeiro através da substituição do “triste lago” pelos “sítio ameno”, numa alusão ao aterro da lagoa do Boqueirão para criar sobre ela o Passeio Público do Rio de Janeiro; 2) é neste espaço novo, híbrido de real e fabuloso, que se dá legitimamente o elogio à Rainha Maria I. Estes dois aspectos revelam a função primordial da ficção Arcádica, que é interagir de maneira utópica e política com a realidade exterior à poesia. Como a Arcádia é o espaço simbólico por excelência da Tradição literária que se reorganizou ao redor da instituição Arcádia Lusitana, e como a poesia é o veículo privilegiado da discussão política através do elogio—como foi explicitado por Correia Garção (vide adiante Poesia)—das autoridades, estabelece-se uma dinâmica entre a ação colonizadora europeia tanto no nível da intervenção material na América—a construção do Passeio Público—quanto da incorporação dela nesse espaço simbólico—conversão do lago em *locus amoenus*. É no “Bosque da Arcádia”, cantado publicamente na cerimônia de inauguração do Passeio Público, que Alcindo Palmireno celebra as grandezas da Rainha e do vice-rei. Esse é o espaço legítimo da ação política que, lembre-se, durante o Antigo Regime não deve ser imaginada como rebeldia revolucionária ou romântica, mas sim como sujeição pacífica a um poder considerado legítimo, como a da América ao Rei em “Narração dos applausos”.

A significação da Arcádia vai muito além da simples dinâmica institucional que os “Estatutos” ou das descrições que nos chegaram de alguns nobres ou viajantes. Uma das questões mais sérias que ela coloca é a da compreensão de que o mundo não é suficiente, de que ele pode—e deve—ser acrescentado de elementos que lhe faltam. A Arcádia não é o escapismo, mesmo porque a linguagem não apenas descreve uma realidade dada, mas sim o esforço de transformação do mundo em algo maior que o próprio mundo. Justamente porque ela é o “mundo interior”, ela tem uma elasticidade e uma plasticidade que dão ao pastor quase completa autonomia. O mundo empírico está dado, e muitas vezes não pode ser alterado, sobretudo dentro da dinâmica do Antigo Regime; o mundo interior também está dado, mas, este sim, é passível de ser ampliado pelo movimento da autoria. É quase o que se faz no realismo mágico, com a pequena diferença de que, no caso da Arcádia, as opções eram um pouco menores, dada a fidelidade aos materiais oferecidos pela tradição. As ninfas no poema de Balboa ou nos rondós de Silva Alvarenga ou nas metamorfoses de Dinis são o toque de magia que se pode inserir no mundo, não uma magia como a do século XX, que acrescenta o fantástico ao mundo exterior, mas uma magia que acrescenta o mundo exterior ao mundo mágico.

Da mesma maneira que João Adolfo Hansen explicou a respeito da sátira seiscentista, a sucessão de topos não se opõe à realidade porque na verdade dá forma a esta. Recolocando o problema nas palavras com que ele o explicou a respeito da sátira seiscentista:

Na poesia, esse padrão ibérico dos séculos XVI e XVII corresponde a grande quantidade de poemas de temas mitológico, principalmente romano, com deuses moralizados alegoricamente. Tais figurações acoplam-se à experiência presente, má e decaída, teatro do mundo, sonho e passagem, determinando a coexistência e

conflito de pelo menos duas vozes. Uma delas é a das razões morais e políticas da *persona* dos poemas, figuradas na marca dos cultos da época, a agudeza, que os fazem solenes, eruditos, pesadões de alusão clássica alegorizante. A outra voz – que são muitas no referencial da Cidade– só se deixa ouvir recortada na outra, surgindo pelo avesso ou interstício das razões morais alegadas. (Hansen, 1989, 152).

Se isso acontece de maneira tão clara em um gênero que tem vínculos mais explícitos com a “realidade”, como seria o da sátira, empenhada em castigar os erros e ensinar virtudes morais, num estilo como o bucólico a intersecção entre observado e imaginado é ainda mais flagrante. Este é um ponto importante de ter em mente, porque dá a dimensão de como se constrói o discurso político na Arcádia. É reconhecendo-se como um novo espaço de atualização dos *topos* que ela se torna espaço de realização da disputa política e, portanto, de fundamental importância.

### 2.3 Autor

O corpus de análise deste trabalho está limitado a um único autor, mas isso apenas levanta um problema, ao invés de resolvê-lo. O que exatamente significa “um único autor”, principalmente no período que estamos considerando? É conhecida a fluidez de atribuições textuais nos séculos XVI-XVIII. Camões é o exemplo mais emblemático: seus sonetos crescem e diminuem em número de edição a edição, a depender do critério utilizado, e a lista levantada por Sheila Moura Hue (2007) de quase quinze versões diferentes do soneto “Horas breves do meu contentamento” atribuídas a autores diferentes reforça um aspecto fundamental de que o nosso critério de identificação entre uma figura biográfica e um conjunto de obras escritas que revelariam a individualidade subjetiva dessa figura é, no mínimo insuficiente.

A discussão sobre o tema é conhecida e levou a uma alteração seminal entre Roland Barthes e Michel Foucault. Questionando justamente a identidade autoria-subjetividade, posta em circulação pelo romantismo filosófico e literário, os dois autores franceses procuraram deslocar a definição para elementos exteriores à subjetividade, respectivamente para as estruturas textuais (Barthes, 2001) ou para as funções sócio-históricas (Foucault, 2001). Configuram-se assim ideias de autoria que são mais produtivas intelectualmente, uma vez que escapam ao biografismo mecanicista que dominou por muito tempo os estudos literários. Ainda assim, elas não resolvem completamente a questão da atribuição textual. Neste equilíbrio delicado, quais seriam as relações pertinentes entre uma figura empírica que comprovadamente existiu, o súdito da coroa portuguesa Manuel Inácio da Silva Alvarenga, nascido em uma região afastada do Império português no ano da graça de Nosso Senhor Jesus Cristo de 1749, e a figura literárias “Silva Alvarenga”, que exerce uma presença e uma função dentro do conjunto da chamada Literatura Brasileira?

É com ela que se debate o tempo todo Francisco Topa, em seu *Para uma edição crítica da obra do Arcade brasileiro Silva Alvarenga* (1988). A incorporação ou não de determinados textos ao conjunto da obra de Silva Alvarenga muda completamente o perfil que se pode perceber a respeito de seu alcance e sua significação. Não há dúvida de que trazer à luz um texto importante como as “Reflexões críticas sobre a Ode do Bacharel Domingos Monteiro” (Topa, 1998, pp. 127-139) amplia sobremaneira o significado do julgamento—ainda que anacrônico—de Wilson Martins: “Silva Alvarenga é o primeiro escritor brasileiro a demonstrar um conhecimento genuíno das regras clássicas de

composição” (Martins, 1976, 462). É neste mesmo passo, entretanto, que Martins avança um dado fundamental para nossa compreensão da questão do autor e da autoria: “Dir-se-á que essa intimidade roubou-lhe a originalidade... Mas, precisamente, o primeiro princípio da arte clássica é o de que não há originalidade no sentido absoluto em que hoje entendemos a palavra” (idem, 462). Discutir a questão da ideia de autor a respeito de uma figura como Silva Alvarenga é, portanto, reconhecer que ele está na exata encruzilhada entre as concepções clássica e a romântica do termo. Isso nos leva a uma nova pergunta: qual das duas deve ter mais peso no momento em que nos aproximamos dos poemas que nos interessam?

Uma vez que a minha preocupação central aqui não é a crítica textual, mas sim o significado intelectual de uma série dinâmica de enunciados—no sentido bakhtiniano do termo—, aprofundemos um pouco mais a questão. “Autor”, segundo o *Vocabulário Latino e Portuguez* de Bluteau, é:

AUTHOR, Author, ou Auctor, ou Autor. Aquele que dá principio a alguma cousa & como o Actor, *id est*, o instituidor, ou executor della. *Auctor, oris. Masc. Cic.* Aldo Manucio, & Vess. Mostrão, que assi se deve escrever esta palavra. *Author* em Latim, como em Portuguez, se diz das obras de engenho juntamente, & de mão. Das obras de engenho, é cousa commã. (Bluteau, 1712, vol. I, 648)

É comum chamar “autor” àquele que dá princípio a uma “obra de engenho”, como são os poemas que nos concernem. A definição, entretanto, acrescenta um elemento que tem importância capital: a aproximação entre “dar princípio” e “executar”, que colocam lado a lado “autor” e “ator”. O reconhecimento desse caráter performativo coincide em certo nível com a função-autor de Foucault, mas amplia-a em uma direção que tem tudo que ver com o século XVIII, o jogo de máscaras da convenção arcádica. Uma pista para

movimentarmos-nos neste jogo de cartas marcadas é a série de nomes com que se firmam os poemas e outros textos impressos e copiados durante a vida de Silva Alvarenga: neles há uma oscilação constante entre o nome civil Manuel Inácio da Silva Alvarenga e o nome pastoril Alcindo Palmireno, que aparece como única referência autoral na “Epístola a Termino Sipílio”, em “O Templo de Netuno”, “A Gruta Americana”, na primeira versão de “O Bosque da Arcádia” e na versão manuscrita de “A Tempestade”, o que sugere uma forte independência dessa figura pastoril.

Talvez o dado mais importante a esse respeito seja a referência interna que *Glaura* nos oferece: após os Madrigais aparece um rondó intitulado “Ao Author” – Joaquim Norberto coloca-o no princípio de sua edição de 1864 e muda o título para “A Alcindo Palmireno” e acrescenta uma informação que não existe em nenhuma das duas edições originais: “por um amigo e compatriota”:

Toma a lira, Alcindo amado,  
Neste prado a Glaura canta;  
Ah! levanta a voz divina  
E me ensina a suspirar. (Alvarenga, 2005, 328)

O poema é todo uma enorme afirmação da independência do espaço pastoril em relação às tristezas e preocupações:

Aqui junto aos arvoredos  
Deixa o pálido receio,  
E não temas do teu seio  
Mil segredos arrancar.

Nestes campos, nestes vales,  
A calúnia e o monstro fero...  
Mas, ó Céus! para que quero  
Tristes males recordar. (Idem, 329)

“Alcindo amado” ensina à voz poética um tipo de independência que só se compreende se descolarmos as figuras biográfica e literária uma da outra. Cada uma tem seu espaço e, portanto, seu universo de atuação. A mesma distinção aparece de maneira um pouco mais sutil nas “Reflexões críticas”. Respondendo aos ataques que Domingos Monteiro fez a sua ode, Silva Alvarenga diz: “Tive o gosto de ser criticado por um homem a quem desagrade tudo o que é bom; nem poderia haver mais justa preservação contra as minhas obras do que serem dignas da sua escolha e aprovação.” (Topa, 1998, 129). Mais adiante, quando começa a elencar os problemas que se encontram na ode de Domingos Monteiro à Estátua Equestre, diz o seguinte: “O Autor cai em semelhantes contradições porque, não conhecendo sistema em coisa alguma, pensa conforme as circunstâncias em que se acha, chagando a tal excesso o entusiasmo de contradizer que nem a si mesmo perdoa” (idem, 132). Existem, portanto, duas figuras a considerar aqui, o Domingos Monteiro que “sustenta, e por meio dos seus Discípulos tem espalhado, que a minha Ode encerra um grosseiro Anacronismo” (idem, *ibidem*), ou seja, que tem uma atuação social e em certa medida política, e o Domingos Monteiro que escreve poemas. É deste último que se exige uma constância e coerência que aparentemente não existem, é neste que Silva Alvarenga não consegue reconhecer talento: “O Autor deveria deixar-se da Poesia, visto que as Graças e as Musas o não olharam com semblante risonho, e empregar-se noutros estudos em que pudesse fazer melhor progresso” (idem, 139).

Existe, portanto, uma pessoa empírica, que tem um “Gênio e uma inclinação” (idem, 139) que vêm da Natureza, mas isso não chega ainda a configurar um autor. Esse passa a existir a partir do momento em que os produtos do engenho são trazidos a público

e que, mais importante, afirma-se através de uma regular e qualificada produção, como se explica na “Epístola a Termindo Sipílio”:

Autor, que por acaso fizeste um terno idílio,  
Não te julgues por isso Teócrito ou Virgílio:  
Não creias no louvor de um verso que recitas,  
Teme a funesta sorte dos Meliseus e Quitas:  
Que muitos aplaudiram quinhentos mil defeitos  
Nos papéis, que hoje embrulham adubos e confeitos.  
Se o casquilho ignorante, com voz enternecida,  
Repete os teus sonetos à dama presumida,  
Por mais que ela te aclame bravíssimo poeta,  
Da espinhosa carreira não tens tocado a meta:  
Pois tarde, e muito tarde, por um favor divino  
Nasce por entre nós quem de coroa é dino. (Alvarenga, 2005, 41, vv. 87-98)

A autoria, conforme descrita no texto, passa pela criação, pela divulgação qualificada, não a do “casquilho ignorante” nem a “da dama presumida”, muito menos a daqueles que são fáceis de agradar. A coroa [de louros] é o único e legítimo índice de qualidade que acaba por dar a identidade e a coerência exigidas de Domingos Monteiro.

Estamos certamente longe da ideia romântica de completa identidade entre indivíduo e obra, assim como não se pode dizer de maneira segura que se trate nem de uma “função-autor” foucaultiana nem de uma inteira arquitetura interna do texto, como advoga Barthes. Uma opção que de certa forma costura todas as variáveis em jogo é a concepção bakhtiniana de autor, que circula de maneira constante em toda sua obra, mas com maior detalhe em “O Autor e o Herói” (Bakhtin, 1992). O autor, segundo Bakhtin, não tem uma imagem fixa e acabada com o indivíduo que cria porque, deste ponto de vista, ele é sempre alguém que está atuando, ou seja, que está vivendo um processo e, portanto, tem uma identidade em constante devir. Não é algo que esteja muito longe do princípio clássico expresso nas “Reflexões” de que as obras têm que estar sob constante

processo de “castigo”, mesmo depois de publicadas – escrever é um constante reescrever, mas o sujeito que vive esse processo está necessariamente fora do texto. O que se pode chamar autor, exatamente como Silva Alvarenga o faz nas “Reflexões” é a figura que está inserida no texto ou melhor, *nos* textos e *através* dos textos, e da qual se deve cobrar coerência. Autor é a figura que performa o texto, ou seja, a máscara por trás da qual não há nada porque é ela própria a sua identidade. Neste sentido, o autor que nos interessa ao falar de Manuel Inácio da Silva Alvarenga é aquele a quem se dirige o último rondó de *Glaura*: Alcindo Palmireno, Árcade Ultramarino.

#### 2.4 Letrado

Já é um truísmo dizer que os séculos do Classicismo não conheceram aquilo que hoje chamamos de “Literatura”, afinal, trabalhavam com uma dinâmica de produção e circulação de materiais textuais bastante diferente da que se apresenta hoje. Uma evidência disso é a carta manuscrita depositada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, intitulada *Notícias literárias de Portugal por José Anastácio da Cunha*, na qual o poeta português atende ao pedido um amigo que lhe perguntou “quels grands hommes les Portugais peuvent nommer à côté de ceux que les sciences et beaux-arts doivent à l’Italie, à la France, à l’Angleterre et à l’Allemagne”; a resposta de Anastácio da Cunha é categórica: “Camões... et voilà tout” (Cunha, 1971, 36). Não seria nossa primeira reação mencionar um poeta como representante de “ciências e belas artes”, mas Anastácio da Cunha não faz essa distinção, e, passado o primeiro arroubo de mau-humor, com mais condescendência apresenta ao amigo a que se dirige uma lista de médicos (Zacuto e

Amado Lusitano), poetas (Dom Dinis, Sá de Miranda e António Ferreira, estes dois últimos a contragosto, pois os chama de “poétastres”), antiquários (André de Resende, Jerônimo Cardoso, Luís Nunes) e um geômetra (Pedro Nunes), o que reforça a ideia de indistinção entre áreas do saber. Seja de Anastácio ou de qualquer outra pessoa o título do manuscrito, o fato é que na consciência dessa pessoa esses saberes todos, veiculados pelas “Letras”, se confunde e podem ser chamados “Literatura”. Essa indiferenciação ecoa em 1785 no poema de Alcindo Palmireno “As Artes”, no qual o cortejo alegórico que homenageia o aniversário da rainha Maria I apresenta Matemática, Física Experimental, História Natural, Química, Medicina, Cirurgia, Geografia, História e Poesia. O que fica evidente a partir desses exemplos é que em fins do setecentos português, a ideia de Letras se desdobra e coloca a Poesia não apenas em contato com uma função fundamentalmente civil, como bem o demonstrou Ivan Teixeira—vide adiante Poesia—mas também com um sentido amplo que quase equivale a “inteligência”. Seria interessante, entretanto, olhar com mais detalhe qual o escopo de atuação dessas Letras para assim compreender as facetas daquilo que hoje identificamos como atividade poética.

Um dos tópicos mais importantes que vem da Antiguidade Clássica é o das “Armas e das Letras” como metonímia da vida de ação e da vida intelectual. Em Horácio elas eram vistas como opostas, mas o Renascimento do século XVI optou pela junção das duas esferas. Essa foi a intenção pessoal de Garcilaso de la Vega e de Boscán, seguindo de perto o modelo ideado por Baltasar Castiglione no seu *Il Cortigiano* (1528). Em Portugal, a síntese mais acabada dessa junção é a enunciada por Camões no Canto X de

*Os Lusíadas*: “Pera servir-vos, braço às armas feito,/ Pera cantar-vos, mente às Musas dada” (vv. 1233-34).

A situação muda, entretanto, no século XVIII, que retoma a dicotomia horaciana. Embora as ações bélicas continuem sendo motivo de respeito e de elogio aos poderosos, sobretudo na poesia encomiástica, a paz passa a ocupar posição de destaque. Cláudio Manuel da Costa revela essa perspectiva na “Fala” dedicada ao governador D. Antônio de Noronha:

Não é vitória, não, a que se compra  
Ao preço vil do derramado sangue;  
Sim, a melhor vitória é a que vive  
Nos arcos igualmente, e nos sepulcros.  
Esta arte rara de vencer sem armas. (Costa, 1996, 515, vv. 13-17)

A “arte de vencer sem armas” identifica-se aqui com obras públicas—arcos e sepulcros—mas também admitem uma ampliação metonímica sugerida pelo *topos* para “obras do espírito” em oposição a “obras de ação”. São dois projetos de atuação colonial que se confrontam. O mesmo pensamento aparece na *Epístola* que Alcindo Palmireno dirige ao rei Dom José I, em 1775. Após enumerar alguns feitos bélicos do monarca, a voz poética interrompe a si própria:

...mas não: ser rico e poderoso,  
Vencer e conquistar não faz um rei ditoso.  
Mandar sobre as cidade horror, mortes e trovões,  
Bem podem Albuquerque, Turenas, Cipiões:  
Dar justas leis aos povos, unir com firme laço  
Paz, abundância, amor: à custa de seu braço  
Ver notar os seus dias por época feliz  
É só para José ou César ou Luís. (Alvarenga, 2005, 34-35, vv. 33-40)

A essa reorientação do valor e importância do monarca equivale uma redefinição do papel do intelectual, que participa e dá suporte a uma nova empresa civilizadora,

conforme sugerido por “As Artes”. Na verdade, não é disparatado imaginar que a ação bélica é substituída por outro tipo de “ação”, agora científica.

É significativo que Domingos Caldas Barbosa dê destaque na Parte 3 do *Almanak das Muzas*, publicado em 1793, à ode 1 de Horácio, dedicada a Mecenas. Nela, se reforça essa caracterização de um poeta que pertence antes de mais nada ao universo da inteligência: “A [h]era, que honra o sábio, esta somente/ Entre os Deuses me põe” (Sawaya, 2015, 164). A coroação do poeta se identifica imediatamente com a coroação do sábio—na tradução de Elpino Duriense, mais fiel ao original, se lê “das doudas fronteas premio” (Horácio, 1807, 7). Entrecruzam-se nesta imagem a atividade poética, a atividade letrada por excelência, e as atividades intelectuais, aquelas que podem colaborar para o desenvolvimento do Império. O ponto que vale a pena ressaltar é que, uma vez que a Poesia é a encruzilhada dessas atividades todas, ela em alguma medida as subordina. É a essência da descrição feita em “As Artes”, que se vai analisar em detalhe mais adiante, no capítulo 4.

Tudo isso coloca a Poesia e, por consequência o poeta, em um lugar privilegiado de intérprete e legitimador da ordem estabelecida, mas traz em seu bojo uma outra consequência importante, sintetizada por D’Alembert no seu “Essai sur la société des Gens de Lettres et des Grands”: “Concluons de tout que nous venon de dire, que les seules grands seigneurs dont un homme de lettres doive désirer le commerce, sont ceux qu’il peut traiter et regarder en toute sûreté comme ses égaux et amis, et qu’il doit sans exception fuir tous les autres” (D’Alembert, 1763, 379) Para D’Alembert, que está refletindo sobre a função do mecenato numa sociedade em franco processo de

aburguesamento como é a francesa, essa consequência tem certamente uma conotação revolucionária. Entretanto, quando lida sob a perspectiva de uma sociedade ainda bastante marcada pela hierarquia do Antigo Regime, como é a luso-brasileira, a radicalidade desse pensamento se abrandava, porque a autoridade advinda do nascimento não é contestada em si própria, mas sim entendida como uma legitimação para a atividade letrada, uma vez que o a aceitação pelo nobre dá prestígio ao poeta/intelectual. É o mesmo que se descreve na sátira “O Passeio”, de Nicolau Tolentino, na qual o “eu” que passeia e o “tu” que o acompanha—claramente um nobre—, se comprazem em uma intensa cumplicidade (Tolentino, 1969, 46).

No rol dessas intersecções, uma outra peça significativa é dada pelo poema satírico “Palestra Curioza/ Tardes Alegres emque com versaõ quatro/ amigos de bom gosto a saber ~/ o Genialogico: o Poeta: o Letrado o Sabio”, que consta de algumas miscelâneas manuscritas depositadas em várias bibliotecas ao redor do mundo<sup>19</sup>. Trata-se de uma das diversas sátiras que circularam após a queda do Marquês de Pombal e fazem parte daquilo que Ferreira de Brito chamou “crônica trovada da viradeira” (Brito, 1990). Na palestra apresentada neste poema, imitando os serões intelectuais descritos em obras como *Il Cortigiano* ou *A corte na aldeia*, as quatro figuras do título—no corpo do texto, o “Sábio” acaba substituído pelo “Político”—discutem aspectos de política e decoro que não foram observados pelo ministro destituído. Apesar de parecer que a distinção das personagens indicaria mais uma especialização que uma coincidência de saberes

---

<sup>19</sup> Uso aqui a versão manuscrita pertencente à Rare Books session da biblioteca da The Ohio State University.

balizados por uma atividade privilegiada, a Poesia, o fato é que várias vezes os argumentos das personagens se sobrepõem e repetem, evidenciando que é mais fácil reconhecer nos personagens do colóquio diversos avatares da esma figura de base: o Letrado/Poeta.

Para sintetizar esta discussão, um exemplo evidente da elasticidade da ideia de letrado é a própria Sociedade Literária do Rio de Janeiro, presidida por Silva Alvarenga, muito mais “científica” que “literária”, como bem o demonstrou Maria Beatriz Nizza da Silva (Silva, 2013). Nos seus Estatutos, constantes dos *Autos da devassa* ordenada pelo vice-rei, Conde de Resende, lê-se que suas atividades passam por Matemáticas, Medicina e Cirurgia, História Natural, Física, Química, História Geral—profana e eclesiástica—, História particular portuguesa, Geografia e Belas Letras (Autos, 1994, 219). Aí foram recitados poemas e lidas memórias astronômicas e químicas, evidenciando como todos os saberes se inter-relacionam de maneira supostamente harmoniosa.

## 2.5 Nação

“Nação” é um termo fundamental para o século XIX, mas raramente usado nos séculos anteriores, que preferem marcar a identidade coletiva com “Pátria”. São famosas as passagens de *Os Lusíadas* em que a Pátria é identificada como a fonte de inspiração do canto épico, tanto uma inspiração positiva—“Vereis amor da pátria, não movido/ de prêmio vil” (I, 10)—quanto uma ausência paralisante—“O favor com que mais se acende o engenho/ não no dá a pátria, não” (X, 145). Nos poetas setecentistas a Pátria é tão presente quanto em Camões, e seu louvor corresponde à primeira função da Poesia,

conforme o demonstrou Ivan Teixeira (1999). Na “Oração Segunda”, recitada na conferência da Arcádia Lusitana de 8 de maio de 1758, Correia Garção reforça essa tarefa: “Só uma academia, uma sociedade de homens sábios, zelosos do bem e da honra da sua Pátria, é o Alexandre que pode cortar este nó gordiano, é o Aquiles de que pende a expugnação de Tróia” (Garção, 1980, vol II, 151).

Uma dificuldade parece se configurar, conforme se reconhece que Pátria mais comumente identifica o local de nascimento, conforme a definição de Bluteau: “A Terra, Villa, Cidade ou Reyno, em que se nasceo” (1712, vol VI, 320). É o uso que faz Domingos Caldas Barbosa no Canto II de *A Doença*: quando o personagem Caldas finalmente supera alguns de seus infortúnios, volta a cantar em espaços públicos e chama a atenção de um “moço alegre” que lhe pergunta “Se é ele o mesmo Caldas brasileiro/ Que tem por pátria o Rio de Janeiro” (Barbosa, 2018, 73). Mesmo uso que faz Alcindo Palmireno no poema “O templo de Netuno”, no qual a voz poética diz que “Amor, o puro amor do pátrio ninho/ Há muito que me acena” (Alvarenga, 2005, 49). Também Glauceste Saturnio faz muitas referências ao “pátrio rio” e mesmo Dirceu menciona “pátria aldeia”.

Essa identificação de Pátria com o local de nascimento sempre alimentou as leituras nativistas e interpretações nacionalistas, projetando anseios de diferenciação entre os poetas brasileiros e os portugueses. Um limite dessa leitura, mencionado aqui no Capítulo 1, é a argumentação de José da Gama e Castro de que a literatura “não toma o nome da terra, toma o nome da língua” (vide supra, p. 36). Este é um argumento que se pode identificar já muitos anos antes. Na “Carta ao senhor F\*\*\*. J\*\*. M\*\*\*. De B\*\*\*”,

escrita por Filinto Elísio em 1790, e impressa em 1826 no *Parnaso Lusitano* sob o título de “Arte Poética”, o elogio da língua é feito exatamente nesses termos: “Falemos português brando e sonoro/ A portugueses, que entender-nos cabe” (Elísio, 1941, 22). Se o poeta continua identificando Pátria com o espaço geográfico de Portugal, há também aqui este outro importante sentido de que todos os falantes da língua são portugueses. É realmente a identidade que se constitui através da língua o ponto de maior preocupação dessa enorme epístola. Saúde e enfermidade da Pátria são identificadas com a saúde e enfermidade do idioma, por isso, perpetuando a campanha anti-gongorista promovida pelos primeiros árcades, o período de maior decadência que Filinto identifica é exatamente o período de sujeição política a “Filipe de Castela, hipócrita tirano” (idem, 36). Imbricam-se assim língua e política, criando um sentido mais ambíguo à ideia de Pátria.

Não é ocioso lembrar aqui que, apesar de escrita em 1790—ironicamente, em Paris—e certamente destinada a ser distribuída em cópias manuscritas, como se depreende da constante menção aos “meus leitores”, a impressão dessa epístola de Filinto Elísio na abertura do *Parnaso Lusitano* tem em si um sentido bastante político que ajuda a deslindar essa questão. Ela ocupa uma posição proeminal nessa coletânea, seguindo imediatamente o “Bosquejo da Historia da Poesia e Lingua Portuguesa” e antecedendo o primeiro conjunto de textos antologizados sob a rubrica “Épicos”, onde Camões tem compreensível destaque. Nesse contexto, a diatribe de Filinto assume caráter de manifesto. Poucos anos após a independência da maior colônia portuguesa, editar uma antologia que agrupa indiscriminadamente reinóis e colonos é um gesto de aposta em

uma unidade que ultrapassa o sentido restrito de Pátria—ou melhor, que esfumaça as fronteiras entre essas diversas pátrias submetidas a uma única língua. Não por acaso, na dedicatória que João Pedro Aillaud faz do *Parnaso* à “Sereníssima Senhora Dona Izabel Maria, Regente do Reino”, ele saúda a “promessa lisonjeira com que Vossa Alteza Real deu nova esperança e vida às Artes Portuguezas” e como isso o “animou a ajuntar n’esta collecção o mais precioso da Poesia Nacional” (1826).

Aqui a indistinção entre Pátria e Nação é indicativa. Uma solução para este problema se encontra na referência usada mais constantemente pelo próprio Filinto Elísio: Correia Garção. O fundador da Arcádia Lusitana é constantemente referido ao longo da epístola como o melhor referencial moderno para a renovação das letras, e inclusive ganha voz em um diálogo imaginário em que refuta o uso de neologismos. Se nas suas poesias Garção fez um uso das palavras Nação e Pátria muito similar ao dos outros poetas já mencionados aqui, é nas várias orações que proferiu na Arcádia que se podem reconhecer pistas mais significativas para a questão que nos preocupa no momento.

Na já citada “Oração Segunda”, em que ele exorta os árcades ao estudo para restaurar a “Eloquência e Antiga Poesia portuguesa”, há uma constante oscilação entre os usos de Pátria e Nação: “Corre o tempo; ateia-se a epidemia; desprezam-se os bons autores; não vale o exemplo da Antiguidade; apaga-se a memória da Arte; e finalmente se transforma o génio da Nação” (Garção, 1980, vol. II, 150). A Nação aqui se define como fonte de um gênio, o que a aproxima bastante das imagens de Camões associadas à Pátria: fonte ou ausência de inspiração. Desta maneira, à diferença da Pátria, que é fonte

de identificação pessoal, a ideia de Nação ultrapassa a singularidade do sujeito em benefício de uma unidade que transcende as idiossincrasias. É justamente a qualidade que Bluteau destaca na sua definição: “nisto se differença nação de povo, porque nação compreende muitos povos” (1712, vol. V, 658).

Desta forma, através da unidade da língua, as diversas pátrias se fundem em benefício de uma identidade portuguesa que é exatamente a da língua. O Caldas tem por pátria o Rio de Janeiro, o amor do pátrio ninho chama a Alcindo Palmireno, Glauceste Saturnio lamenta-se ao lado do pátrio rio, mas todos se encontram no espaço construído através da linguagem, e este, em sentido amplo, pode ser identificado com a Nação. Por isso a chegada de Silva Alvarenga a Portugal equivale a um encontro com a sua própria nação, que resulta no nascimento do autor Alcindo Palmireno, ocupando um rincão específico dessa entidade nacional, a Arcádia.

## 2.6 Nobreza

O predomínio da “literatura de homenagem” na poesia que se vai analisar aqui conduz a atenção para uma questão fundamental: quem e o quê merece ser homenageado?

Hierarquia é um traço definidor da concepção de mundo Luso-Brasileira nesse período.

Um dos problemas para a compreensão da importância que a ideia de nobreza tinha para o século XVIII é a leitura retrospectiva empreendida pelos séculos XIX e XX, que procuraram encontrar nos autores pré-modernos “prenúncios” de uma sensibilidade democrática e revolucionária. Ainda que existam neles influências inegáveis das reflexões dos filósofos franceses e uma cada vez maior consciência de certos princípios

democráticos, isso não significa absoluta abolição de distinções. Por isso, o elogio aos nobres não é uma “bajulação” como o definiu Adriana Rennó, mas sim um reconhecimento fundamental dos elementos que constituem e legitimam essa hierarquia. A análise de Rennó do significado das obras de Domingos Caldas Barbosa é exemplar da desqualificação do elogio:

O escape às limitações impostas pelo caráter persuasivo do discurso retórico encomiástico, praticado na vertente “oficial” [de sua poesia], é realizado, na vertente “não oficial”, pela recorrência à música, que possibilita o acesso à espontaneidade oral e à expressão mais subjetiva e sugestiva dos sentimentos. O fato de desenvolver paralelamente as duas vertentes, ao longo de sua trajetória poética, deve ter facilitado o encontro, nestes poemas musicais, da expressão mais fluida que pudesse dar largas às emoções contidas em nome da racionalidade, expressão esta buscada também por poetas de seu tempo, como Bocage, Gonzaga e Alvarenga, mas, ao que tudo indica, alcançada de fato, por esses novos gêneros poético-musicais. (Rennó, 2005, 142-43)

Este parágrafo sintetiza toda uma tópica que se construiu ao redor da poesia neoclássica luso-brasileira: a da “inautenticidade da poesia de homenagem”, mas simultaneamente chama a atenção para o fato incontornável de que a presença—quase diria predominância—de obras encomiásticas demanda uma explicação orgânica. A saída usual é que toda a produção áulica se restringe a uma necessidade de sobrevivência, inautêntica porque “encomendada”, enquanto a poesia lírica seria a válvula de escape de uma expressão individual que apenas podia realizar-se nas “margens” da atividade encomendada. Essa seria a poesia que se identifica com o popular—tão contrário ao *odi profanum vulgus* horaciano, e ao mesmo tempo tão valorizado pela sensibilidade romântica. É apenas na construção dessa quase esquizofrenia poética que se podem harmonizar aspectos superficialmente tão antagônicos.

Ao observarmos o conjunto da produção poética neoclássica mais de perto, entretanto, outros padrões parecem emergir. Nas *Cartas chilenas*, por exemplo, se há uma efetiva crítica a certas estruturas da sociedade do Antigo Regime—crítica, aliás, típicas dos gêneros satíricos—por outro lado existe um reconhecimento de certa hierarquia que deve prevalecer e dar significado ao mundo, como na “Carta Primeira”:

Pensavas, Doroteu, que um peito nobre,  
que teve mestres, que habitou na corte,  
havia praticar ação tão feia  
na casa respeitável de um fidalgo,  
distinto pelo cargo que exercia  
e, mais ainda, pelo sangue herdado? (Gonzaga, 1996, 802)

Não há aqui, em absoluto, questionamento da legitimidade da nobreza, muito pelo contrário, afinal, a casa “respeitável” de um fidalgo “distinto pelo cargo que exercia/e, mais ainda, pelo sangue herdado” é antes de mais nada um referencial para medir a impertinência das ações do Fanfarrão Minésio. É verdade que, em outras ocasiões—por exemplo, na “Carta Segunda”—cria-se uma oposição entre as indicações administrativas feitas apenas com base no privilégio de classe e o merecimento dos estudos, que deveria prevalecer em tais casos. Nisso, Gonzaga ecoa o Verney do *Verdadeiro método de estudar* (1746), o Martinho de Mendonça de Pina dos *Apontamentos para a educação de um menino nobre* (1734), mas não chega a afastar-se do “‘pacto de sujeição’ que estrutura as relações hierárquicas do corpo político do Império português”, para usar as palavras de João Adolfo Hansen (2006, 491). Inclusive, na “Carta Nona” Critilo declara que “os corpos civis são como os nossos,/ que, tendo um membro forte e outros débeis,/

se devem, Doroteu, julgar enfermos” (Gonzaga, 1996, 866), adotando a metáfora mais evidente dessa teoria política.

O problema da nobreza não parece estar na sua existência, mas sim no elemento que a legitima. Em *O Desertor*, dentre os personagens que desertam da Coimbra reformada junto com Gonçalo, encontramos Bertoldo, que traz consigo “Carunchosos papéis por onde afirma/ Vir do sétimo rei dos Longobardos” (Alvarenga, 2005, 350)<sup>20</sup>. Aqui vemos descrita uma atitude que se assemelha com a que vai ser descrita mais adiante no tópico “Tradição”: a prática deslegitimada na narrativa é a vaidade burocrática que se apoia em papelada. Ao longo de *O Desertor* várias autoridades são elogiadas e suas linhagens funcionam como elementos legitimadores, como é o caso do herdeiro da coroa, Dom José, Príncipe da Beira, que “renasce da régia estirpe” (idem, 339) de Dom Sebastião. A diferença entre o príncipe e Bertoldo é a notoriedade de sua legitimidade, conhecida e reconhecida por todo o império. Aqui reside a questão do elogio da nobreza: as qualidades da estirpe—do “sangue herdado”, como o descreveu Critilo—se manifestam legitimamente, e é por isso digna de elogio. Em *A Meditação* de José Agostinho de Macedo, é exatamente este aspecto que a voz poética discute ao dizer que é no domínio das paixões que “consiste o mérito, a nobreza;/ Se tu [este “doce presente do Céu” que é o domínio das paixões] não formas os brazões, são crimes:” (Macedo, 1818, 69).

Numa outra chave discursiva, quando Silva Alvarenga defende-se do uso da palavra “democrático” nos *Autos da devassa*, aceita sem questionamento a existência de

---

<sup>20</sup> A descrição de Bertoldo, inclusive, pode ser também lida como uma referência satírica aos diversos processos de “pureza de sangue” aos quais tinham que se submeter não apenas aspirantes a nobreza, mas também candidatos a cargos públicos.

hierarquias como um dado da realidade: “não havendo entre os sócios uma pessoa superior à outra, por nascimento, ou por empregos...” (*Autos*, 135). A superioridade de nascimento gera a superioridade de alma que perpassa a descrição da família Vasconcelos em *A Doença*, de Caldas Barbosa.

As discussões historiográficas recentes têm relativizado o caráter radical ou republicano dos movimentos insurgentes do setecentos (Furtado, 2014) e podem tranquilamente ser estendidas a uma compreensão de que a ideia de uma Arcádia revolucionária e democrática não é um retrato fiel das suas propostas. Isso fica nítido na escolha da Imaculada Conceição como padroeira da Arcádia Lusitana, que é bem mais que mera formalidade. Foi no reinado de Dom João IV, em provisão régia de 1646, que a Conceição foi declarada “rainha e padroeira” de Portugal (Neves, 1940, 4), reafirmando em nível nacional a devoção de Nuno Álvares Pereira, um dos fundadores da casa de Bragança que então subia ao poder. Adotar a mesma padroeira para o Monte Mélanos é, então, um gesto político de legitimação da tradição iniciada ainda no final da Idade Média, na corte de Avis e resgatada através da Restauração. Desta maneira, se unem as duas pontas da ideia de nobreza: força política e força de tradição, que legitima a política. É a outra face da moeda da tópica horaciana do *Odi profanum vulgus et arceo*.

## 2.7 Palmireno

Desde seu primeiro poema impresso, a “Epístola a Termino Sipílio”, de 1772 Silva Alvarenga assina com o pseudônimo arcádico “Alcindo Palmireno” e se apresenta como “Árcade Ultramarino”. Usualmente se dá pouca atenção ao fato de os escritores do

neoclassicismo arcádico insistirem na criação de uma persona poética que tem um nome diferente do seu próprio. O mais comum é considerar o pseudônimo como apenas um disfarce para o que seria a verdadeira personalidade individual do autor, concebida de acordo com os critérios românticos e modernos de individualidade e subjetividade. Jorge Ruedas de la Serna inclusive declara que uma das funções da crítica seria a de “desmascarar” a realidade que se esconde por detrás do pseudônimo:

Assim, se para dar forma à sua mensagem literária o escritor arcádico tem que se mascarar, recorrer ao disfarce, o jogo arcádico, no qual se situa o leitor e portanto o crítico atual, consiste em averiguar quem ou o quê está por trás da máscara.  
(Ruedas de la Serna, XX)

Minha perspectiva é diferente, uma vez que procura levar em consideração que não há elemento privilegiado nessa equação de realidade e linguagem. Se existe, evidentemente, uma figura biográfica e histórica que escreveu versos em um determinado lugar do Império português, por outro o próprio princípio das literaturas clássicas é o da aceitação de que o mundo da linguagem constitui uma realidade tão tangível quanto a dos corpos. Nesse sentido, o pseudônimo não é apenas uma máscara, mas sim um certificado de cidadania e pertencimento a uma comunidade imaginada que se projeta sobre o mundo empírico. Quando, na *Marília de Dirceu*, Dirceu se dirige a Glauceste Satúrnio, na Lira XXXIII da parte I, não está querendo dizer Cláudio Manuel da Costa:

Pega na lira sonora,  
Pega, meu caro Glauceste;  
E ferindo as cordas de ouro,  
Mostra aos rústicos Pastores  
A formosura celeste  
De Marília, meus amores.  
    Ah! pinta, pinta  
    A minha Bela!  
    E em nada a cópia

Se afaste dela. (Gonzaga, 1996, 624)

Ainda que exista um reconhecimento da coincidência entre o amigo mais velho de Vila Rica e o nome Glauceste, Dirceu—não exatamente Tomás Antônio Gonzaga—tem em mente uma comunidade mais ampla que tem a virtualidade de ler esses versos. Este trecho é exemplar, porque junto com a menção ao amigo, a sugestão que faz é de que este pinte a formosura de Marília de maneira a que em nada a “cópia” se afaste dela. Ora, já foi bastante discutido o fato de que as descrições de Marília ao longo do livro são absolutamente contraditórias: às vezes ela aparece loira (“Os teus cabelos são uns fios d’ouro; [Lira I, parte I]), às vezes, morena (“Nesta triste masmorra... ainda vendo estou... os negros cabelos” [Lira I, parte II]). A questão mais importante, entretanto, que foi analisada por Luís André Nepomuceno (2002) é que em todas essas descrições, Marília se adequa às tópicas petrarquistas—a “cópia”, então, não é de um referente do mundo exterior, mas sim de um modelo oferecido pela tradição, de acordo com a prática retórica da *inventio*. O mesmo, acredito, deve ser compreendido a respeito dos nomes *pastoris* e o que “teriam por detrás”. Ainda que a portada da *Marília de Dirceu* seja concisa—Marília de Dirceu por T. G. A—, indicando apenas o autor material do livro, essa não é a prática, como algumas portadas de obras luso-brasileiras do período nos permitem verificar:

- Arte poética de Q. Horacio Flacco Traduzida, e ilustrada em Portuguez por Candido Lusitano (1758)
- Orbas [sic] de Claudio Manoel da Costa, Arcade Ultramarino, chamado Glauceste Saturnio (1768)
- O Uruguay, Poema de José Basilio da Gama, na Arcadia de Roma Terminando Sipilio (1769)
- O Desertor. Poema heroi-comico por Manoel Ignacio da Silva Alvarenga, na Arcadia Ultramarina Alcindo Palmireno (1774)
- A Doença. Poema oferecido á gratião por Lerenó Selinuntino da Arcadia de Roma, alias D. C. B. (1777)

- Poesias de Antonio Diniz da Cruz e Silva. Na Arcadia de Lisboa Elpino Nonacriense. (1807)
- Obras Completas de Filinto Elysio (1817)

Como se pode observar, o nome arcádico é tão importante, quando não mais importante, que o nome do autor material dos versos, chegando até a obliterá-lo, como nos casos de Francisco Manuel do Nascimento (Filinto Elysio), Domingos Caldas Barbosa (Lereno Selinuntino) e Francisco José Freire (Candido Lusitano). Por isso acho difícil de aceitar a hipótese de trabalho de Ruedas de La Serna de que esses nomes esconderiam uma “verdadeira personalidade” que deveria ser desvendada pelo crítico.

Tão pouco acho convincente a explicação de Teófilo Braga para o fenômeno: “É numerosíssima a lista dos pseudonymos que os escriptores portugueses empregaram no século XVIII; symptoma evidente da falta de liberdade mental em que se vegetava.” (Braga, 1899, 91), mesmo porque ainda que as questões políticas pudessem justificar certo receio de exposição durante os anos de governo do marquês de Pombal (1755-1777), o ambiente menos despótico do reinado de Maria I não demandaria mais tais cautelas e, entretanto, poetas como Bocage e Caldas Barbosa continuam essa prática.

Além disso a adoção de pseudônimos é não apenas portuguesa, senão internacional, evidenciada por duas das mais importantes personalidades literárias do século, Metastásio (Antonio Domenico Bonaventura Trapassi, 1698-1782) e Voltaire (François Marie Arrouet, 1694-1778).

Adotar um pseudônimo pastoril tem significados importantes a serem analisados porque, como havia mencionado acima, esse nome sintetiza, sim, uma personalidade, mas não no sentido novecentista do termo. A figura poética criada é o autor que atua dentro da

comunidade simbólica da Arcádia—conforme definido anteriormente— e é essa personalidade que interage com seus pares simbólicos, a que merece atenção, a partir da perspectiva sistêmica que me interessa.

A crítica literária tem, entretanto, se preocupado pouco ou nada com o tema. Há algumas menções ao fato de Cláudio Manuel da Costa escolher “Satúrnio” em referência ao seu humor melancólico—fato que tende bastante para biografismo—e ao fato de ser o mais velho do grupo a que pertencia; da mesma forma, parece suficiente desvendar o anagrama de “Elmano” (Manoel) e reconhecer “Sadino” como uma referência ao rio Sado que passa por Setúbal, pátria de Manuel Maria Barbosa du Bocage, pois isso não passa de uma anedota. Como este trabalho pretende centrar-se na figura de Silva Alvarenga, o pseudônimo pastoril que merece minha atenção é exclusivamente “Alcindo Palmireno”.

Já se leu no “Palmireno” com que Silva Alvarenga assina seus poemas uma referência a “Palmeira”, o que parece pouco provável, uma vez que o que Bluteau registra neste campo semântico é apenas “palma”, “palmar” e “palmeiro” (Bluteau, 1721, vol. VI, pp. 150, 151), enquanto o adjetivo moderno é “palmeirense”. Entretanto, encontramos uma forma quase igual na *Encyclopédie*: “Palmyrène”, com a forma equivalente em italiano “Palmireno” como “relativo a Palmira”, a capital do Império Armênio dos primeiros séculos da era cristã. Ainda que Bluteau diga que Palmira “Antigamente foy cabeça do Reyno Palmirios, ou dos Palmirinianos” (idem, p. 152), a forma parece ter flutuado em português e, acima de tudo, o universo de referências intelectuais no Portugal do setecentos certamente não se restringia exclusivamente a leituras na língua

materna. A lembrança de Palmira não é descabida, porque a cidade ocupa um lugar central na imaginação clássica devido a duas figuras, a legendária rainha, Zenóbia, que desafiou o poder do imperador Aureliano no terceiro século da era cristã e seu ministro, Longino, autor suposto do importantíssimo tratado “Do Sublime”.

A descoberta do tratado sobre o estilo sublime, que foi atribuído a Dionísio Longino foi um dos grandes fatos intelectuais do século XVI. Sua importância repercutiu durante todo o século seguinte, culminando com a tradução francesa feita por Boileau, e significou uma completa reavaliação dos ensinamentos tradicionais de retórica que perduraram durante a Idade Média. Em Portugal o impacto do tratado é sensível também, uma vez que teve duas traduções, uma feita por Custódio José de Oliveira em 1771 (1984) e outra por Filinto Elísio, impressa apenas em 1817 (*Obras Completas*, vol. XI). Essas duas publicações, assim como outras traduções importantes feitas diretamente do grego—como a *Poética* de Aristóteles por Ricardo Raimundo Nogueira, em 1779 ou o *Édipo Rei* de Sófocles por Francisco de Pina Sá e Mello, em 1765—são mostras do interesse que certos letrados portugueses votaram à língua grega quando das intervenções pedagógicas do marques de Pombal na reforma da Universidade de Coimbra. Além do entusiasmo que Silva Alvarenga demonstrou para com a reforma, ele também sempre se mostrou uma figura ativa nesse movimento de revalorização da língua grega em Portugal. É mencionada por todos os primeiros biógrafos uma tradução de Anacreonte que o poeta teria feito (Topa, 1998, 63), tradução que se perdeu, apesar de sobreviver uma estrofe, que serve de epígrafe ao volume *Glaura*—significativamente impressa junto com o original grego.

A adoção de um nome pastoril que faz uma referência tão clara ao universo da cultura grega insere a persona criada por Silva Alvarenga, então, dentro de um grupo política e intelectualmente envolvido com a reforma da Universidade de Coimbra e com um referencial novo de modelos poéticos, uma vez que o que predominou durante os séculos XVI a XVIII na literatura de língua portuguesa foram os modelos romanos.

O nome “Palmireno”, como já foi mencionado, traz duas referências muito evidentes. Tanto a figura do suposto autor do tratado *Do Sublime* quanto a da rainha Zenóbia eram de conhecimento obrigatório para qualquer pessoa culta do setecentos europeu. Metastásio, o mais importante autor teatral da época compôs pelo menos duas peças sobre a rainha, que foram transformadas em ópera—uma delas, com música de Alessandro Scarlatti, o compositor preferido do rei Dom João V—e traduzidas para diversas línguas, inclusive o português. A imagem arquetípica associada a Zenóbia é a de virtudes pessoais e cívicas. Boccaccio, no seu volume *Sobre as mulheres famosas* (1361) insiste na castidade, na honestidade e nas capacidades intelectuais da rainha:

She spent most of her time hunting and bearing arms; nevertheless, she did not fail to learn Egyptian letters, and she learned Greek under the philosopher Longinus. With this training, she read with great care and committed to memory all the Latin, Greek, and barbarian histories. This was not all, for some believed that she made summaries of them. In addition to her own language, she knew Egyptian and Syrian, and her children were ordered to speak Latin. (Boccaccio, 1963, 228)

Este retrato já associa desde cedo a imagem de Palmira à de um universo de alta sofisticação intelectual, que se reforça com o a identificação—ainda que equivocada—do filósofo Longino ao autor do tratado *Do Sublime*. No século XVIII essa identificação era tida como certa, como registram Custódio José de Oliveira na introdução de sua tradução

ao tratado: “Voando pelo mundo a sua gloriosa fama, foi buscado com generosos prémios por Zenóbia, rainha dos Palmirenses” (Oliveira, 1984, 37) ou mesmo Edward Gibbons:

The sublime Longinus, who in somewhat a later period, in the court of a Syrian queen, preserved the spirit of Ancient Athens, observes and laments this degeneracy of his contemporaries, which debased their sentiments, enervated their courage, and depressed their talents. (Gibbons, 1946, vol I, 45)

Resulta daí que a adoção do nome Alcindo Palmireno assume, dentro do universo letrado do século XVIII, um paralelo muito interessante com a própria situação vivida por Silva Alvarenga: as sugestões do adjetivo relativo a Palmira apontam para uma região lateral do Império Romano, mas ao mesmo tempo para enorme sofisticação intelectual e, sobretudo, para elevação de espírito, conforme descrita e prescrita no tratado atribuído a Longino. Assim como o filósofo grego manteve acesa a chama da tradição—de acordo com a interpretação de Gibbons—a utilização do nome Palmireno aponta para essa mesma direção, quase como um manifesto, despertando no leitor culto do setecentos as reminiscências de uma segunda época de ouro nas margens do império.

## 2.8 Poesia

Se o assunto central deste trabalho vai ser a poesia escrita no império português da segunda metade do século XVIII, é importante compreender o que esta época considera poesia. A virada de sensibilidade e de concepção de poesia testemunhada pelo século XIX é determinante para a maior parte dos equívocos que se cometeram em relação à produção do setecentos. O fato de este trabalho dedicar-se à produção de Silva Alvarenga/Alcindo Palmireno ajuda muito a esclarecer este ponto porque ele é, dos

poetas luso-brasileiros da segunda metade do século XVIII, o que mais direta e sistematicamente reflete a respeito da questão da poesia, seus significados e sua prática.

Existem cinco textos fundamentais no corpus palmireniano que discutem exclusivamente a poesia, a “Epístola a Termino Sipílio”, impressa em 1772, a sátira “Mentirei ou direi a verdade”, provavelmente escrita entre os anos de 1770-1777, as “Reflexões sobre a ode do bacharel Domingos Monteiro”, escritas entre 1775-1777, as “Quintilhas ao vice-rei Luís de Vasconcelos”, escritas entre 1783-1789, e o poema “As Artes”, recitado na Sociedade Literária do Rio de Janeiro em 1787. Evidentemente, existem também indicações menos evidentes sobre a prática e a função do labor poético em outros textos de Alcindo Palmireno que podem ser trazidos à baila quando necessário, além de, evidentemente, ser necessário reconhecer a importância da concepção clássica de poesia, uma vez que Silva Alvarenga era professor de retórica e poética.

A mais evidente descrição da poesia e sua função que encontramos nos cinco textos mencionados é a que consta do poema “As Artes”. A voz poética descreve o cortejo das Artes que vêm prestar homenagem à rainha Maria I em seu aniversário, e descreve, em uma sequência ascendente, a Matemática, a Física Experimental, a História Natural, a Química, Medicina, a Cirurgia, a Geografia, a História e, por fim, a Poesia:

Mas que ilustre Matrona entre as mais vejo  
De verdes louros coroada a frente?  
Tem nas mãos plectro ebúrneo e lira d’ouro,  
Que celebra os Heróis e que eterniza  
No templo da Memória o nome e a Fama  
Dos ínclitos Monarcas... (Alvarenga, 2005, 121, vv116-121)

A descrição de quem é a “Matrona” evidencia o principal atributo da poesia no universo apresentado por Alcindo Palmireno: a celebração e perpetuação dos nomes dos

monarcas. É a mesma função que se entrevê nas “Quintilhas ao vice-rei Luís de Vasconcelos” que faz uma série de recomendações de como se pode e deve cumprir a obrigação de dar “o anual tributo/ ao ilustre Vasconcelos” (idem, 79, vv. 9-10). Estes dois poemas, escritos quando Silva Alvarenga já se encontrava no Brasil, evidenciam um aspecto fundamental a ter em mente a respeito da poesia setecentista: ela é compreendida como atividade que tem uma função eminentemente civil de legitimação dos poderes estabelecidos—ou seria melhor dizer, de acordo com os valores da época, dos poderes legítimos [vide supra, NOBREZA]. A ideia que está por trás dessa função é a de que a hierarquia que o poema celebra é natural e, por isso, boa. A ordem é inerente à natureza, tanto a animal quanto a social. Não é por acaso que em “As Artes”, as “artes científicas”, Matemática, Física, Química, História Natural, Medicina, estão lado a lado com as “artes humanísticas”, a Geografia, a História e a Poesia. Isso não implica, entretanto, na aceitação passiva da injustiça; esta, na verdade, é entendida como o desvio da boa norma:

Os Tiranos da Pátria, assoladores  
Do Povo desgraçado, são flagelos  
Que envia ao mundo a cólera Celeste;  
São dos mortais o horror, a infâmia, o ódio,  
Mais cruéis do que a peste, a fome, a guerra.  
O seu dia Natal é dia infausto,  
Dia de imprecação, época triste,  
De surto e de geral calamidade. (idem, 121-22, vv 128-135)

Assim como a natureza equilibrada gera o bom monarca, ao desequilíbrio das forças naturais corresponde o mau monarca. A atividade do poeta, portanto, é a de ajudar a manter a ordem natural da sociedade. É exatamente o que vem teorizado na *Arte Poética* do escritor português Cândido Lusitano e nas “Orações” do poeta português Antônio José Coreia Garção, ambos membros fundadores da Arcádia Portuguesa em

1756, com a qual Silva Alvarenga está em constante diálogo. Correia Garção, na sua “Oração Primeira”, recitada na sessão da Arcádia de 4 de março de 1763, explicita a função daquele grupo:

Que posso eu dizer que seja digno de uma assembleia tão conspícua? ... Tendo nós a felicidade de viver debaixo de um governo o mais benigno que tem desfrutado o reino de Portugal, não seria, amabilíssimos sócios, feia a nossa memória, se com ela não passasse à posteridade a notícia de que, não degenerando da filiação portuguesa, tínhamos, para mostrar-nos agradecidos, trabalhado por fazer eternas as grandes ações, as eternas virtudes do nosso clementíssimo Soberano? (Garção, 1980, vol. II, 142)

Através das perguntas retóricas Garção deixa claro o que seria a vergonha para os membros da Arcádia: não celebrar os feitos e as virtudes de um soberano justo e clemente. De maneira negativa está explicitando o que deve ser a obrigação do grupo e, por extensão, de todos os poetas. A mesma postura se encontra demonstrada longamente na *Arte Poética* de Cândido Lusitano (impressa pela primeira vez em 1748). É Ivan Teixeira quem sintetiza as ideias de Cândido Lusitano (Francisco José Freire):

Em Freire, a poesia é vista em dupla dimensão: enquanto arte imitadora, destina-se à busca do deleite; enquanto faculdade civil, empenha-se na utilidade. Caso o poeta se limitasse a um dos dois propósitos isoladamente, obteria apenas o Belo Imperfeito. O verdadeiro ideal do poeta deveria ser a conquista do Belo Perfeito, resultante da conjunção simultânea das duas funções poesia. Todavia, na prática setecentista lusitana, a função moral e educadora da arte acabava condicionando a ideia de Beleza e Prazer, pois o Estado se impunha de forma demasiada sobre as consciências. (Teixeira, 1999, 205)

Estes exemplos mostram que Alcindo Palmireno não é um caso isolado dentro do pensamento poético luso-brasileiro do setecentos, muito pelo contrário: ele é uma voz em consonância com a concepção corrente de qual deveria ser a função da poesia. Como a descrição de Ivan Teixeira resume, o ideal moral da poesia não se dissocia de uma prática que chamaríamos propriamente literária, uma vez que o assunto mais legítimo—a

celebração do bom monarca e do bom governo—deve estar em harmonia com os elementos que causem o deleite. Na verdade, esses dois elementos não se contradizem, como Ivan Teixeira sugere ao final, porque eles são duas faces do mesmo fenômeno. De acordo com a prática tradicional da retórica, da qual Silva Alvarenga era mestre, à seleção do assunto (*inventio*) corresponde uma adequada seleção de imagens e de linguagem (*decorum*). Por isso não existe um Belo Ideal, exceto na própria ideia—cada manifestação material desse Belo Ideal deve ser vazada em uma conveniente seleção de palavras e tópicos que é regrada pela tradição, esta sim, um modelo ideal. Isso nos leva necessariamente à investigação de qual é o conceito de execução poética que pode ser depreendido dos textos de Alcindo Palmireno.

A poesia, como já foi dito, não se desvincula da prática e da teoria da retórica. Isso é fundamental de ter em mente, porque configura um campo de ação, por assim dizer, simbólico que é determinante da própria concepção de poesia. A retórica clássica concebe uma articulação na qual os textos novos sempre estão em relação direta com outros textos. A *Inventio*, uma das partes mais importantes da escrita, é a escolha adequada de assuntos e imagens que já estão dados pela tradição—através da ação de “invenção”, o que um autor faz é integrar-se a um sistema em que as regras estão estabelecidas de antemão<sup>21</sup>. Entretanto, uma vez que aceita a incorporação de novos elementos à tradição, esse sistema não é estanque e sim dinâmico. É aí que deve ser entendida a ação dos poetas: eles têm uma função cívica evidente, mas ao mesmo tempo têm a liberdade de ampliar o sistema, diversificando e incrementando sua ação cívica. O

---

<sup>21</sup> Em termos bakhtinianos, diria, interagir em uma conversação.

imperativo moral, por assim dizer, do poeta se revela na própria realização. É por isso que Alcindo Palmireno encerra sua epístola destinada ao seu amigo Termino Sipílio justamente com a afirmação da virtualidade da ampliação do universo poético:

Consulta, amigo, o gênio, que mais em ti domine:  
Tu podes ser Molière, tu podes ser Racine.  
Marqueses tem Lisboa, se cardeais Paris  
José pôde fazer mais do que fez Luís. (Alvarenga, 2005, 42, vv. 127-130)

A interdependência da “função moral” e da “função de deleite” está claramente enunciada porque a virtualidade de excelência se vincula à ação política de líderes grandiosos e de mecenas generosos. Termino Sipílio tem condições de atingir o mesmo nível de Molière ou Racine, modelos internacionais de bom gosto, porque existe um “assunto” legitimamente elevado, Dom José I, o rei de Portugal, equivalente de Luís XIV, modelo de monarca absoluto; da mesma forma, a ação do “marquês”—do marquês de Pombal,—equivale àquela desempenhada pelo cardeal Richelieu, primeiro ministro de Luís XIV.

Porém, a realização dessa virtualidade depende do domínio das regras prescritas pela tradição. Este é um movimento simultaneamente de submissão e de sujeição: o poeta há-de ser senhor das suas palavras, conforme a descrição feita nos primeiros versos da Epístola:

Gênio fecundo e raro, que com polidos versos  
A natureza pintas em quadros mil diversos:  
Que sabes agradar, e ensinas por seu turno  
A língua que convém ao trágico coturno:  
Teu Pégaso não voa furioso e desbocado  
A lançar-se das nuvens no mar precipitado,  
Nem pisa humilde o pó; mas por um nobre meio

Sente a dourada espora, conhece mão e freio: (idem, 38, vv. 1-8)

E o objetivo desta atividade é bastante claro:

Tu revolves e excitas, conforme as ocasiões,  
Do humano coração a origem das paixões. (idem, 38, vv. 13-14)

O corpo da Epístola é dedicado ao elogio do talento do amigo, mas logo se desvia para a crítica à incompetência dos poetas que não têm capacidade de fazer o mesmo que Termindo Sipílio faz, excitar as paixões—conforme já o havia prescrito Aristóteles. A crítica que a voz poética tece a esses poetas incompetentes se baseia justamente na sua falta de domínio da artesanaria poética, no pecado do mau gosto—associado à sobrevivência de certos aspectos estilísticos importantes durante o seiscentismo—, à desproporção de usar demasiadas referências eruditas, à inadequação de assunto e linguagem, à falta de humildade para aceitar as críticas de poetas mais experientes, à falta de genuíno talento.

Esse desvio é advertido pelo próprio enunciante, que diz:

Mas onde, meu Termindo, onde me leva o zelo  
Do bom gosto nascente? O novo, o grande, o belo  
Respire em tuas obras, enquanto eu fito a vista  
No rimador grosseiro, no misero copista,  
Tântalo desgraçado, faminto de louvor,  
Que em vão mendiga aplausos do vulgo adorador. (idem, 41, vv. 105-110)

O “rimador grosseiro” se caracteriza justamente pelo apego aos valores transitórios, que se opõem, então, ao verdadeiro ideal poético, imodestamente caracterizado como “bom gosto nascente”. Se a concepção de poesia adotada por Alcindo Palmireno traz em si todos os aspectos já discutidos de elogio de uma ordem assumida como legítima, ela também traz também a ideia de que esse elogio se encaixa de maneira

funcional em uma ordem ainda maior, que transcende ao próprio poeta—aquela ordem que o “rimador grosseiro” não consegue compreender. Isso vem sintetizado em uma afirmação das “Reflexões críticas sobre a ode do Bacharel Domingos Monteiro”:

O Autor cai em semelhantes contradições porque, não conhecendo sistema em coisa alguma, pensa conforme as circunstâncias em que se acha, chegando a tal excesso de entusiasmo de contradizer que nem a si mesmo perdoa. (Topa, 1998, 132)

A escrita consequente não admite contradição, já que é a expressão clara de uma ordem. Prender-se às circunstâncias—assim como aos “aplausos do vulgo adorador”, da maneira que fazia o “magro rimador”—é negar o aspecto de Beleza Ideal de que falava Cândido Lusitano e, portanto, trair a própria poesia.

Compreendida a poesia dessa maneira, como sendo 1) uma atividade fundamentalmente cívica de elogio e celebração de poderes legítimos e 2) um sistema dinâmico que aceita expansão do acervo de representações desde que se submetam sem contradição a uma hierarquia dada, a atividade de um poeta setecentista no império português se torna não apenas mais complexa como central. Apesar de Maria Beatriz Nizza da Silva ter reconhecido a “ausência” da literatura no cotidiano do império, isso se explica justamente pelo fato de que ela ocupa um plano por assim dizer “superior”, de estabelecimento da consciência verossímil de mundo. Daí a sua presença não nas bibliotecas e sim nas cerimônias públicas.

Certamente há outras manifestações de linguagem que, dependendo da perspectiva adotada, podem ser consideradas ainda mais importantes, uma vez que mediam outros tipos de negociações simbólicas. Entretanto, para os fins deste trabalho, a poesia precisa ser reconhecida como essa manifestação privilegiada do ideal cívico.

## 2.9 Publicação

É famosa e já emblemática a definição teórica que Antônio Cândido dá no início de sua *Formação da Literatura Brasileira* de que entende por “sistema”:

Estes denominadores são, além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. (Cândido, 1981, 23)

O assim chamado “tripé autor-obra-público” foi extensamente discutido, criticado, questionado, quase vilipendiado, o que afinal apenas confirma a fecundidade da ideia. Tentando tirar um pouco mais de proveito dessa análise, é importante debruçarmo-nos um pouco sobre essa dinâmica de transmissão. É verdade que o século XVIII foi um ponto de viragem no desenvolvimento da imprensa e da distribuição de livros no Império Português, sobretudo mediante a criação da Real Mesa Censória—posteriormente Mesa de Desembargo do Paço—e das Régia Oficina Tipográfica e Real Oficina da Universidade, responsáveis por quase todas as impressões de poesia que nos interessam. Entretanto, quando nos aproximamos dos documentos contemporâneos, a ideia de que a circulação se dê primordialmente através de textos impressos não se sustenta de maneira pacífica. Em *A Doença*, Domingos Caldas Barbosa descreve a atuação de seu personagem autobiográfico, o “Caldas”, desta maneira:

O Caldas, sossegado prosseguia,  
Co’o favor de Terpsícore e Talia,  
A cobrir mil papéis de escritos versos

Que, em várias casas várias mãos, dispersos  
O seu nome espalham pela Corte  
Mais conhecido o fazem desta sorte.  
No meio dos Noronhas e Meneses  
E outros muito ilustres Portugueses  
Até aos pés do Rei fora levado: (Barbosa, 2018, Canto II, 61 vv 3-11)

Essas “várias mãos” que dispersam os “papéis de escritos versos” por “várias casas” pinta um quadro eloquente de como se dava a circulação de poesia. *A Doença* (1777) é o segundo texto que Caldas Barbosa logrou imprimir, antecedido por uma descrição das cerimônias de celebração da inauguração da Estátua Equestre de Dom José I, a *Narração dos applausos* (1775), e demonstra que, ainda que ele não tivesse visto suas obras em letra de forma, já era uma figura de marcada presença no universo letrado português. O mesmo aconteceu com uma série de outros autores contemporâneos que tiveram grande influência, apesar de só terem suas obras impressas muito mais tarde, às vezes apenas após sua morte. É o caso de Nicolau Tolentino, que já era uma figura literariamente atuante desde meados de 1770, mas só imprimiu suas obras em 1801; Francisco Dias Gomes faleceu em 1795 e suas obras só foram impressas em 1799; Correia Garção faleceu em 1772, e, ainda que fosse figura de destaque na Arcádia Lusitana, suas *Obras Poéticas* apenas vieram à luz em 1778; Manuel de Figueiredo morreu em 1801, e seu teatro, que em sua maioria nem chegou a ser representado, sai impresso apenas em 1804. Isso não diminuiu seu impacto, como reconhece Almeida Garret em 1846, nas *Viagens na Minha Terra*.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> “Vivia aqui há coisa de cinquenta para sessenta anos, nesta boa terra de Portugal, um figurão esquisitíssimo que tinha inquestionavelmente o instinto de descobrir assuntos dramáticos nacionais — ainda, às vezes, a arte de desenhar bem o seu quadro, de lhe grupar, não sem mérito, as figuras: mas, ao pô-las em acção, ao colori-las, ao fazê-las falar... boas-noites! era sensoria irremediável.” (Garrett, s/d, 40)

Correia Garção, extremamente cioso da revisão e polimento de seus manuscritos não permitia que circulassem. Independentemente de seu zelo, sua esposa aparentemente contrabandeou alguns manuscritos para o Cônego Manuel de Figueiredo, que os copiou e fê-los circular em Lisboa (Garção, 1980, vol. I, LIV). Da mesma maneira, Leonor de Almeida Portugal, a futura Marquesa de Alorna, ainda que encarcerada no convento de Chelas desde a infância, era lida e recitada nos círculos letrados de Lisboa, como explica Vanda Anastácio:

De facto, a documentação conservada dá conta de frequentes envios de textos a D. João de Almeida Portugal [pai de Leonor], quer de sua autoria, quer da obra de outros poetas (como Correia Garção e António Dinis da Cruz e Silva, mas também da Condessa de Vimieiro, de João Xavier de Matos, de Joana Isabel Forjaz de Lencastre, de Filinto Elísio, etc.) as quais lhe chegavam às mãos em cópias manuscritas enviadas não apenas pelos próprios, mas também por terceiros. Esta intensa circulação poética explica que ainda durante o tempo que D. Leonor viveu reclusa, a fama do seu talento se espelhasse em Lisboa. Os seus poemas eram difundidos nos círculos de literatos da capital quer por freiras que lhes furtavam e os copiavam às escondidas para vender (uma acusação que se encontra na correspondência trocada com D. Teresa de Mello Breyner), quer por aqueles que visitavam e frequentavam as festividades de Chelas. (Anastácio, “Prefácio”, in Alorna, 2007, 23)

Cruzando essas informações com as seguintes, encontradas nos *Autos da devassa*, temos pistas mais evidentes a respeito do sentido da palavra publicação em fins do século XVIII podem ser. Neles, o escrivão registra o interrogatório feito a Silva Alvarenga por Antônio Dinis da Cruz e Silva no dia 4 de julho de 1795:

E logo pelo desembargador-chanceler foi instado que não era verossímil que ele, respondente, sendo um homem de juízo, e de letras, deixasse de saber ou ao menos presumir o motivo de sua prisão, pois a mesma razão que dava por conhecer que o motivo da prisão era grave lhe daria bastante luz para discorrer e atinar com a verdade dela.

Respondeu que as mesmas circunstâncias da sua prisão são as que o fazem vacilar sobre o motivo dela, pois que, suspeitando, ao princípio que seria por causa de

uma sátira que se-lhe imputava o ter feito, o aparato com que fora preso e conduzido à prisão lhe fizera desvanecer esta ideia.

E logo foi mais perguntado por ele, desembargador-chanceler, se, com efeito, se havia feito a dita sátira, se ele, respondente, fora o autor dela, ou se a vira e a publicara, e contra quem ela se dirigia. (*Autos*, 127)

O trecho transcrito é exemplar de alguns significados que estão pairando além das nossas expectativas. O que gostaria de ressaltar agora é o uso da palavra “publicar” na mesma acepção que Bluteau registra: “Publicação, também se diz de outras cousas, que se manifestão a varias pessoas juntas no mesmo lugar ... Publicação de livros” (Bluteau, 1712, vol. VI, 817)

Há que contrastar este significado e suas implicações com a afirmação de Maria Beatriz Nizza da Silva citada anteriormente: “na verdade a elite letrada deste período consumia pouca literatura” (Silva, 1999, 13), porque ela elucida um ponto fundamental, qual seja o das diferentes formas de circulação do texto poético. Não nos restou cópia da centúria de sonetos satíricos mencionados no interrogatório—presumivelmente de autoria de Silva Alvarenga—, mas eles certamente circularam pelo espaço público do Rio de Janeiro, assim como as *Cartas Chilenas*, de mais feliz fortuna, circularam por Vila Rica.

A parte significativa dos *Autos* para o meu argumento é “ou se a vira e a publicara”, que dá a precisa dimensão de que não apenas a cópia material de um texto, mas a sua circulação ou leitura em voz alta já era compreendida como “tornar público”. Impressos e manuscritos faziam parte do “sistema” que preocupava Antônio Cândido, mas não apenas eles. Numa sociedade acanhada e controlada como era a do Império Português de fins do setecentos, a convivialidade é um fator fundamental de circulação de ideias e, principalmente, de poesias. Infelizmente, muito dessa prática não está

documentada—ou ainda está por encontrar em documentos depositados em arquivos portugueses e brasileiros—devendo ser, portanto, descoberta de maneira incidental. A sátira “O Bilhar”, de Nicolau Tolentino, por exemplo traz o retrato caricatural do poeta que frequenta reuniões literárias:

Fora cem vezes em nocturno oiteiro  
Da sábia padaria apadrinhado;  
E diz-se que glosava por dinheiro;  
Mas creio que até aqui não tem cobrado:  
Seguindo em moço o ofício de barbeiro,  
E das filhas de Jove namorado,  
Abriu ao mundo aspérrima batalha,  
Tanto co’a pena, como co’a navalha.  
Falou, por afectar Musa campestre,  
Em surrão e cajado muitas vezes;  
Era um flagelo esse tirano mestre  
Dos ouvidos e das faces dos fregueses;  
Todos os versos leu da Estátua equestre  
E todos os famosos entremeses,  
Que do arsenal o vago caminhante  
Se vendem a cavalo num barbante.  
Da cansada, rançosa poesia,  
Grosso volume na alguibeira andava;  
Em vendo gente, logo lá corria,  
E o fatal cartapácio lhe empurrava;  
Acrósticos sonetos repetia,  
Que só ele entendia, e só louvava;  
Punha em prosa também muita parola  
E acabava por fim pedindo esmola. (Tolentino, 1969, 86-87)

Em que pese a intenção satírica—sobretudo a respeito da prática poética de perfil barroquizante, contra a qual a Arcádia moveu guerra—a descrição de espaços de circulação de poesias é significativa: o poeta satirizado perturba pessoas na rua, na barbearia em que trabalha, frequenta outeiros e de certa maneira legitima a enxurrada de versos relativos à inauguração da Estátua Equestre. Na estofe seguinte, o eu poético menciona que esse poeta “prometeu que as [suas obras] havia dar ao prelo”, indicando

que ainda era “inédito”, mesmo que fosse uma figura quase legendária nos círculos boêmios da cidade.

Tudo isto indica que a ideia de publicação, de “tornar público”, nessa época, passa por meios muito mais diversos do que estamos acostumados a aceitar. Se Maria Beatriz Nizza da Silva afirma que a poesia ocupava pouco espaço na vida da colônia, é porque está levando em consideração prioritariamente o meio impresso. As diversas pistas levantadas aqui apontam para outras interações que, inclusive, podem ser mais imediatas. É o que se depreende da afirmação de Silva Alvarenga a respeito de Domingos Monteiro nas “Reflexões críticas”: “ele sustenta, e por meio dos seus Discípulos tem espalhado, que a minha Ode encerra um grosseiro Anacronismo” (Topa, 1998, 132): a divulgação, o comentário e a crítica ocorriam em círculos de sociabilidade diversos.

## 2.10 Tradição

Ainda que a palavra não seja usada como tal no século XVIII, “Tradição” é um conceito tacitamente claro para os autores que escreveram antes da emergência dos cânones nacionais. Na entrada correspondente do *Vocabulário Latino Portuguez* de Rafael de Bluteau, nove décimos do verbete são destinados a discutir os sentidos religiosos de “tradição” e sua conseqüente legitimidade, apresentando uma conexão apenas residual com o mundo das letras. No que tange estas, os termos usados pelos poetas são diferentes: Horácio, na tradução de Cândido Lusitano, recomenda que ao escrever, “seguir debes [poeta] a corrente fama [das figuras da fábula]” (1778, p. 59); Correia Garção elabora um pouco a ideia na sua “Dissertação terceira” indicando as

fontes a serem emuladas enquanto descreve a cadeia de imitações: Virgílio imitou a Homero, Camões imitou a Virgílio e os poetas contemporâneos devem imitar a Camões. Um traço, entretanto, que permanece implícito nessas duas aproximações ao fenômeno é o seu caráter dinâmico, sugerido pela palavra “corrente” – significativamente ausente no original de Horácio – e pela descrição da cadeia de imitações, o que traz de volta a definição de Bluteau: “Tradição. Doutrina, ou outra cousa, que se sabe de pays em filhos, & foy comunicada de viva voz, ou por escrito, como são algũas leys, historias, & outras noticias successivas, que passaõ de Era em Era” (vol VIII, 233). Esse passar sucessivamente, com tudo o que a ideia de sucessão implica, sugere movimento que de certa maneira se opõe à fixidez subjacente à ideia de cânone e mesmo à de escrita.

Aqui encontramos um aspecto fundamental e que muitas vezes desvia a atenção do leitor/estudioso desde que a investigação filológica fez avanços muito significativos na edição de textos da Antiguidade e dos séculos pre-modernos. Como sugere Garção, a força da tradição está menos no rigor absoluto que na reelaboração criativa, sustentada pela categoria da *inventio*. Isso levanta uma questão importante que é sobre *como* os letrados conheciam o que conheciam. A discussão sobre publicação procurou trazer à luz o fato de que existia uma dinâmica letrada que ia muito além da palavra impressa. Frente a esse fato, ao falar de continuidade literária (tradição), o escrutínio de bibliotecas particulares ou conventuais, entendido como método de arqueologia cultural, não deixa, evidentemente, de ser fundamental, mas ao mesmo tempo revela-se insuficiente. As circulações manuscrita e oral revelam uma dimensão incontornável, a do imaginário em sua “correnteza”.

No quinto canto do *O Hissope*, por exemplo, o narrador aprofunda a caricatura do Deão Lara ao mostrá-lo passeando no jardim do mosteiro dos Capuxos. Há várias estátuas de figuras clássicas, muitas delas reproduzidas à moda francesa, e o superior dos Capuxos explica quem são as personagens. O efeito cômico é tirado dos comentários ignorantes feitos pelo Deão, que chama a Penélope de “Madame Pena-Lopes” (Cruz e Silva, 2006, 91), desfaz de suas qualidades enquanto tecedora, já que sua ama o faz mais rápido, e beija emocionado o busto de Ulisses, “Oh grande fundador da pátria minha!” (idem, 96). Ainda que a narrativa seja toda feita na chave irônica, a cena é certamente um retrato verossímil de como certos conteúdos eram passados e mantidos vivos nos mais diversos ambientes intelectuais. Afinal, imagens de figuras mitológicas pululam em monumentos públicos e gravuras que circulavam no período pré-moderno.

As obras do Sapateiro Silva, poeta que esteve ativo no Rio de Janeiro em fins do século XVIII até meados do XIX, evidenciam outro aspecto dessa prática. Apesar das referências vocabulares e imagéticas de caráter extremamente popular dos poemas do Sapateiro, elas não escapam ao universo “erudito”:

Inda assim fugi ao queima,  
Pois na verdade não quero,  
Como Leandro por Hero,  
Fazer outra tal toleima (Süssekind, 1983, 147)

Hero e Leandro, personagens famosíssimos das *Heroides* XVIII e XIX aparecem com naturalidade nestas glosas que terminam dizendo que a voz poética se coloca no “rol dos fadistas”. Aqui há uma indicação forte de que não era necessário ler Ovídio para saber o que se passa nas *Metamorfoses* ou nas *Heroides*, muito menos para reelaborá-las em um poema de caráter improvisado, como são as glosas de Silva. Da mesma maneira,

não era necessário ter um volume de *Os Lusíadas* para conhecê-los. A biblioteca pessoal de Silva Alvarenga, por exemplo, não acusa a presença de nenhum volume de Camões, mas a sua poesia é sem dúvida alguma um grande referencial para Alcindo Palmireno. Da mesma maneira, a poesia de Domingos Caldas Barbosa revela no poema *A Doença* (1777) um profundo conhecimento do épico camoniano, que é referido e aludido em inumeráveis passagens. Entretanto, quando Lereño cita textualmente a primeira estrofe de *Os Lusíadas* na “Carta segunda” dirigida a Arminda –que apareceu impressa no *Almanak das Musas*, de 1793– fica patente que o faz ou de memória ou a partir de uma fonte manuscrita, mas não compulsando qualquer texto impresso, uma vez que cita uma versão com muitos “erros”:

As Armas, e os Varões assinalados,  
Que da ocidental praia Lusitana  
Por mares nunca d’antes navegados  
Passaram muito além da Taprobana:  
Que em perigos, e guerras esforçados,  
Mais do que a permitia a força humana,  
Entre gente remota edificaram  
Novo Reino, que tanto sublimaram. (Sawaya, 2015, 153)

Se os “varões” e o “que em perigos” acompanham a edição de 1759 das obras de Camões, impressa por Pedro Gendron, o “muito além” não figura nem nessa edição, nem em Faria e Sousa, muito menos na princeps. Da mesma maneira, as *Églogas* de Francisco Rodrigues Lobo apresentam “inconsistências” que são acusadas nas notas eruditas da edição preparada por José Pereira Tavares: “Aqui há equívoco de Rodrigues Lobo: quem fabricou o cavalo [de Tróia] foi Epeu, por sugestão de Ulisses” (1964, p. 112, nota). Pode ser mais interessante, entretanto, pensar nesses “erros” menos como desconhecimento e mais como imersão tão completa em certos aspectos da tradição que já não importa o

“original”, porque o “saber de pays em filhos” identificado por Bluteau não é necessariamente fidedigno, mas criativo. Rodrigues Lobo e Caldas agem como os escultores da Antiguidade: ainda que não tenhamos nenhuma estátua “original” de Praxítles (século IV a. C.), temos dezenas de “cópias” que, ainda que diferentes em pequenos detalhes, atestam a onipresença do modelo na consciência de artistas individuais (ver Gombrich, 2003, 103).

Na verdade, a fidelidade arqueológica aos modelos parece ser antes desvalorizada que prezada. Nas “Reflexões sobre a ode do bacharel Domingos Monteiro”, bem no começo, Silva Alvarenga critica a “fúria com que [Domingos Monteiro] entra pela Mitologia” (1998, p. 131), agulhando o poeta rival da seguinte maneira: “como sua paixão dominante é afectar erudição, varreu o *Teatro de los Dioses*, e desde a primeira estrofe até a última encheu dos nomes da Fábula, preferindo os que lhe pareceram mais raros” (idem, ibidem). A ideia por trás desse comentário é de que há maneiras de se apropriar do cabedal da “corrente fama”; essa ideia não difere daquela descrita por Correia Garção. O que parece ser o grande pecado do bacharel e doublé de crítico é não ter os conhecimentos de autoridades absorvidos, valendo-se de um manual para preencher suas estrofes.

A própria função original do *Teatro de los dioses* revela um sentido latente de tradição. A empreitada de Fray Baltasar de Vitoria de escrever um volume com as histórias dos mais importantes deuses da gentilidade se dá porque “assi estos representan vnas vezes mucha autoridad... han sacado los doctos muchas moralidades, y doctrinas importantes à la vida humana” (1702, prólogo). Não aparece em nenhum lugar a intenção

de servir de depósito de referências ou modelos poéticos, senão humanos. A mitologia ainda é compreendida como patrimônio cultural vivo, corrente, com o qual o presente dialoga. Interessante comparar o prólogo do *Teatro de los dioses* com a afirmação do prólogo da *The Age of Fable* impressa por Thomas Bulfinch pela primeira vez em 1881 (mas retomando trabalhos que vinham sendo publicados desde 1855): “Without a knowledge of mythology much of the elegant literature of our own language cannot be understood and appreciated. ... This is one reason why we often hear persons by no means illiterate say that they cannot enjoy Milton” (1962, 5). Em meados do século XIX já se reconhece que a não familiaridade com a fábula é um fato dado. A crítica de Silva Alvarenga a seu inimigo revela uma expectativa de familiaridade com certo cabedal cultural que norteia a sua concepção de escrita. É essa mesma perspectiva que vai fazer os críticos do século XIX considerar a presença da mitologia em poemas do século anterior uma “artificialidade”. O fato é que para eles, românticos de caráter nacionalista, essa linhagem não era mais significativa.

A questão historiográfica e crítica que este problema da tradição coloca é sintetizada involuntariamente por Maria Luísa Malato Borralho. Ao discutir as limitações da noção historiográfica de língua portuguesa e os desafios que ainda se lhe colocam, ela descreve com acurácia as descontinuidades editoriais do mundo lusófono e a limitação que isso impôs a um estudo de conjunto minimamente abrangente: o virtual desconhecimento dos cancioneros medievais—apenas publicados no século XIX—, o conhecimento apenas parcial das obras de Gil Vicente, de Pero Andrade Caminha, das cartas de Vieira (Borralho, 2004, 67). Inadvertidamente, ela aponta para o fato de a

perspectiva de continuidade possível à consciência de um poeta clássico de língua portuguesa não pode ser avaliada a partir dos mesmos referências que são aplicados hoje. Mais: a linhagem de emulação descrita por Correia Garção da “Dissertação terceira” evidencia que o universo de referência dos autores setecentistas incluía necessariamente as obras da Antiguidade como forças vivas. É mais ou menos a dinâmica que foi descrita no início do século XX por um expoente da espécie dos poetas-críticos, T. S. Eliot. Em seus ensaios emblemáticos, “Tradition and individual talent” e “What is a classic?”, ele evidencia com clareza a relação dinâmica que se estabelece entre a nova obra e o conjunto que a precede e não de um ponto de vista exclusivamente teórico ou crítico, mas desde aquela perspectiva que mais nos interessa, a de um criador que dialoga com a tradição:

... what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new. (Eliot, T[homas] S [tears] “Tradition and individual talent” in *Selected prose of T. S. Eliot*. Edited with an introduction by Frank Kermode. New York: Harcourt Brace Jovanovich Farrar, Straus and Giroux, 1975. p. 38)

O “todo” existe anteriormente à nova obra, de certa maneira determina-a, mas ao mesmo tempo é redefinido por ela, exatamente o que estava na consciência dos poetas neoclássicos materializado no conceito de “imitação”. Mas há um senão fundamental na aproximação de Eliot em relação ao problema que fica evidente desde o princípio.

Algumas linhas antes, ele explica que “No poet, no artist of any art, has his complete

meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the *dead poets and artists*” (idem – grifo meu). Aqui está a diferença fundamental. Para o poeta do século XX, os predecessores estão “mortos”, o que é uma vivência completamente diferente para o poeta que vive a tradição de maneira orgânica, como é o caso dos autores que estão sendo considerados neste estudo. Não que eles tenham a ilusão de poder encontrar materialmente os seus modelos a serem emulados, mesmo porque eles não são “pessoas”, são “autores”, em certa medida desvinculados do indivíduo de carne e osso que ocupou certo espaço material em um tempo histórico, e é justamente essa dimensão não-material que os torna vivos, no caso que me preocupa aqui, cidadãos da Arcádia. Diria que Eliot está fazendo suas considerações “tarde demais”, quando já não tem a sensação completa da continuidade e da coabitação de um espaço simbólico – lembremos do reconhecimento de Bulfinch de que uma pessoa minimamente letrada já não partilha referências com Milton.

Por todos esses motivos, uma das atitudes mais importantes ao discutir a poesia do setecentos luso-brasileiro – e que será incorporada aqui todas as vezes que eu estiver mencionando “tradição” – é ter em mente o universo dinâmico de referências em que os autores navegavam, não isolados dentro de suas próprias línguas, mas legitimamente dividindo seu espaço simbólico com franceses, italianos, espanhóis, latinos e gregos. Na verdade, pensando junto com Paul Oskar Kristeller, é importante não perder de vista que estamos falando de “tradições” antes que “tradição” (1990, 255). Seria errôneo imaginar que as referências são sempre as mesmas, porque, como foi demonstrado acima, elas são muitas vezes adquiridas em interações que vão além da aceitação de um cânon estável,

baseado em edições “fidedignas” compartilhadas universalmente. Pelo contrário, as referências são instáveis e constantemente submetidas a reelaborações e ressignificações. Por isso, a melhor alternativa é flagrar as referências em relação à diacronia que as fontes contemporâneas permitem reconhecer, porque a tradição passa, então, a ser um ato deliberado, ainda que apresentado sob o aspecto de uma suposta ação espontânea. Anastácio da Cunha, por exemplo, nas suas *Notícias literárias de Portugal, 1780*, reconhece um grupo extremamente restrito de poetas portugueses com os quais um escritor de sua língua pode dialogar, apresentando exatamente as mesmas “lacunas” identificadas por Maria Luísa Malato Borralho. Mais ainda, ele estabelece uma clara hierarquia entre os poetas que reconhece como pertencentes ao legado da língua portuguesa – Camões é na verdade o único verdadeiro poeta, Sá de Miranda e António Ferreira são “poetastros” (Cunha, 1971, 41)– e assim nos dá o norte das interações intelectuais<sup>23</sup>. Desta forma, ele se torna um mapa bem mais acurado das relações intelectuais que presidiam a consciência luso-brasileira que qualquer história literária escrita a partir do século XIX.

\* \* \*

Se no Capítulo 1 procurei acompanhar uma certa evolução diacrônica da ideia de Arcadismo e de quê significava ser poeta—ou melhor, poeta brasileiro—para os intelectuais que dialogaram com as obras escritas no século XVIII, a intenção fundamental deste

---

<sup>23</sup> Quase arriscaria dizer que ele reconhece os “poetas fortes” da análise feita por Harold Bloom em *The Anxiety of Influence* (1997).

capítulo foi um corte sincrônico para de certa forma nortear o percurso que quero levar adiante a partir de aqui.

Do que foi visto em detalhe, palavra a palavra, resulta um quadro mais ou menos coerente: a ARCÁDIA é fundamentalmente o espaço onde vamos nos movimentar a partir de agora, um espaço no qual a língua é a POESIA e cuja organização é regrada pela TRADIÇÃO, uma tradição que não se pauta necessariamente pela palavra impressa, mas que circula de forma bastante dinâmica através de manuscritos, recitações e performances nas quais predominam espaços oficiais e legítimos de PUBLICAÇÃO. Isso configura um espaço que vai além da pátria, configurando uma NAÇÃO dentro da língua portuguesa. O fato de esses espaços serem altamente hierarquizados se deve a uma concepção de mundo que é vazada a partir da ideia de hierarquia "natural" e de NOBREZA que se revela e é legitimada através de POESIA. O AUTOR é a figura que realiza essa continuidade da tradição através da POESIA; enquanto LETRADO, entretanto, o AUTOR associa a POESIA a mais que simplesmente invenção ou ficção, porque a atividade letrada abrange um escopo bem mais amplo, que já fez muitos críticos arriscarem demasiado numa imagem iluminista para os intelectuais luso-brasileiros. No caso que nos interessa, é um AUTOR que se identifica menos com a figura biográfica de Manuel Inácio da Silva Alvarenga, porque é uma persona que se realiza através da própria POESIA, Alcindo PALMIRENO. Uma vez que essa figura interage primordialmente com o espaço da TRADIÇÃO, a alusão criada pelo seu nome é a do reino de Palmira, com todos os ecos de intelectualização é certa resistência associados tanto à legendária rainha Zenobia quanto a seu igualmente legendário ministro, Longino.

Assumir esse nome cria para Alcindo PALMIRENO uma aura de "renascimento periférico" que tem tudo a ver com a incorporação que se pode perceber da América ao universo letrado da ARCÁDIA: um novo espaço simbólico que se subordina à TRADIÇÃO através da POESIA, atividade por definição civilizadora.

Este é o teatro que se armou a partir do escrutínio de textos e documentos, um teatro no qual se vão realizar os enunciados que constituem a intervenção poética/política de Alcindo PALMIRENO.

### CAPÍTULO 3: “Nação”

Neste capítulo começo a dedicar atenção à figura e à obra de Alcindo Palmireno, personagem que se descola e ultrapassa Silva Alvarenga, sendo, desde o ponto de vista assumido neste trabalho, o efetivo autor das poesias que me interessam. Para entender a constituição dessa figura, é preciso primeiro definir a dinâmica simbólica da Arcádia no Portugal do setecentos, as filiações a que se Palmireno se vincula desde o princípio de sua atuação, sobretudo as implicações de sua ligação a Termino Sipílio. Inserir-se ativamente na Arcádia é, desenvolvendo algumas das ideias aventadas no capítulo anterior, entrar na verdadeira nação que é a língua portuguesa. É só dentro desse contexto que se podem prosseguir à análise dos poemas escritos pelo autor em Portugal como autênticos enunciados bakhtinianos, entremeados nas discussões poéticas/políticas, e tirar deles as consequências importantes para nossas conclusões. Essas discussões apontam tanto para questões especificamente artísticas como têm implicações claramente políticas, uma vez que estão conectadas com a ascensão de Sebastião José de Carvalho, o marquês de Pombal, homem mais poderoso da segunda metade do século XVIII em Portugal. Vão assim ser analisados 13 textos, dispostos em três conjuntos de referências. Disso resultará um retrato tanto da personalidade criada sob o nome de Alcindo Palmireno quanto um perfil político-ideológico assumido por ela.

### 3.1 A chegada de Silva Alvarenga a Portugal

O súdito da coroa portuguesa nascido na província americana de Minas Gerais, Manuel Inácio da Silva Alvarenga, chegou à capital do reino em 22 de março de 1768. O seu passaporte, datado de dois anos antes, hoje depositado no arquivo da Junta do Comércio de Lisboa, registra as seguintes informações:

a) país: Ignacio da Silva e Felipa Lopes da Fonseca; b) natural: Vila Rica, de onde saiu para o porto do Rio de Janeiro; c) destino: cidade de Coimbra, via a cidade de Lisboa; d) objetivo: continuar seus estudos; e) profissão: estudante; f) características pessoais: idade = 23 anos; estatura = ordinária; rosto = redondo; cabelo = preto e encarapinhado; sinais = cicatrizes na palma da mão direita, junto ao pulso. (Cavalcanti, 2004, 242)

Evidentemente que há inúmeros aspectos suscitados por este pequeno documento que seriam de extremo interesse, como por exemplo a discrepância entre a idade 23 anos, que colocaria seu nascimento em 1745, diferente do que ele próprio afirma repetidamente em 1795, durante a devassa da Inconfidência Carioca: “tinha quarenta e seis anos” (*Autos*, 126 e seguintes). Eu, pessoalmente, me sinto sempre fascinado por essas “cicatrizes na palma da mão direita, junto ao pulso”, e não consigo evitar imaginar uma série de questões a respeito das circunstâncias que as podem ter gerado, o que elas poderiam dizer sobre a personalidade de Silva Alvarenga, em que tipo de enredos poderia ter ele se envolvido... Não há como sabê-lo. O que é possível avançar bastante e a dinâmica intelectual em que Silva Alvarenga se envolveu. Para isso, entretanto, será preciso dar um passo para além do indivíduo Manuel Inácio da Silva Alvarenga e olhar para um outro indivíduo, Alcindo Palmireno, árcade ultramarino, autor de poemas e frequentador de círculos letrados de Portugal e depois da colônia americana.

Alcindo Palmireno surge no cenário intelectual português em princípios dos anos 1770. Sua presença ativa é atestada por um soneto satírico de Elpino Nonacriense

(Antônio Dinis da Cruz e Silva), o LXXXV da terceira centúria, que diz:

“Quem he este animal, que galopando  
“Em torno dessa fetida alagoa  
“(Diz a Apollo Thalia) o Pindo atroa,  
“Com zurros nossa urbana musica turbando?

“Elle as mais finas flores vai pisando,  
“De que Aganippe suas margens croa,  
“E dos Vates as cinzas não perdoa,  
“Com coices seus sepulcros violando.”

Nisto desprega a besta um grande zurro,  
Que nas grutas do monte retinindo  
Aturdida a deixou com seu sussurro;

Então Apollo torna á Ninfa, rindo:  
“He Palmireno, que eu tornei em burro,  
“Em pena d’encensar o vão Termindo.” (Cruz e Silva, 1807, 277)

Na cena criada neste texto, o “Palmireno” exerce uma ação bastante visível nas cercanias do Pindo, junto à fonte de Aganipe. Nestes espaços convencionalmente pertencentes à Arcádia, ele interrompe a “urbana música” das musas, “viola o sepulcro dos vates” e faz-se ouvir de maneira ruidosa, “nas grutas retinindo”: trata-se de uma figura desestabilizadora de certa ordem estabelecida. Apesar da metamorfose imposta por Apolo, é evidente que o “burro” espelha as atitudes pelas quais o personagem se estava fazendo conhecer, e evidencia sua grande falta, que é a associação e defesa do “vão Termindo” (Sipílio), nome arcádico de Basílio da Gama. Mas um dos aspectos mais importantes que o soneto indicia é que, apesar de as atitudes do Palmireno serem

nitidamente criticadas, a legitimidade da sua presença nas cercanias do Pindo é reconhecida e lhe é facultada a atenção de Apolo, a ponto de metamorfoseá-lo.

Mais: o fato de Elpino, sócio fundador da Arcádia Lusitana abalar-se a dirigir um soneto satírico à figura de Alcindo Palmireno não é em si desprezível, afinal, muito poucos de seus trezentos sonetos são ligados a discórdias ou a fazem ataques, e dentre estes a maioria está dirigida ao grande inimigo dos árcades, o “Corvo do Mondego”, como era chamado Francisco de Pina e Melo, poeta veterano de fama estabelecida e longa obra impressa. Tudo isto leva a crer que Alcindo Palmireno é uma personagem que tem uma presença marcante no ambiente arcádico, ainda que considerada negativa por alguns.

A disposição das obras de Elpino Nonacriense, impressas por Francisco Trigo Aragão Morato a partir de 1807, parece ter seguido a intenção original do autor, que teria deixado manuscritos em estado bastante avançado de trabalho editorial. Entretanto, há uma nítida descontinuidade cronológica–reconhecida sobretudo na colocação “aleatória” de sonetos que fazem referência explícita ao Brasil, seguramente escritos no final da vida de Dinis–que não nos permite datar com precisão quando cada soneto foi escrito para conectá-lo com as conversações em que se inseria. O que não há como negar é que Alcindo Palmireno está diretamente relacionado à defesa de Termindo Sipílio, fato que nos remete à chamada “Guerra dos Poetas”.

### 3.2 A “Guerra dos poetas” na Arcádia Portuguesa

A “Guerra dos poetas” foi o nome com que Teófilo Braga batizou a uma série de conflitos ocorridos no meio letrado lisboeta de fins dos anos 1760 até princípios dos 1770, principalmente entre o grupo da Arcádia Lusitana e o grupo chamado Da Ribeira das Naus. Este evento é uma boa porta de entrada para começar a compreender a complexa dinâmica entre o mundo material e o mundo simbólico que expliquei no capítulo anterior a respeito da ideia que os letrados setecentistas se faziam de Arcádia, porque a “guerra” propriamente dita se deu através de poemas, a maioria satíricos, e representou-se fundamentalmente nos espaços bucólicos e mitológicos da Arcádia, como no soneto de Elpino citado acima. Ela serve também de oportunidade privilegiada para considerar o surgimento do autor Alcindo Palmireno, sua personalidade e sua intervenção, tanto intelectual quanto política.

A descrição de Teófilo Braga para o princípio das disputas” é a seguinte:

Os Estatutos da Arcadia, pela extrema severidade, longe de assegurarem a sua existencia tendiam a embaraçal-a, enfraquecel-a e tornal-a, se não odiosa, ridícula. Comminavam a pena de exclusão aos Censores que revelassem qualquer parecer ou voto, e exigiam completa unanimidade para admissão de socio. D’ahi resultou o não formarem parte da Arcadia muitos dos principais poetas do seculo XVIII, a começar por Filinto, Nicolau Tolentino, Jose Anastacio da Cunha; assim se estabeleceu uma dissidencia esponranea, agrupando-se em volta de Filinto Elysio uma pleiade de poetas essencialmente satíricos, um pouco livre-pensadores, contrastando com a gravidade official da Arcadia patrocinada pela Virgem Imaculada, tendo no seu gremio padres do Oratorio, magistrados e altos funcionarios, e exhibindo-se em publicas e apparatusas sessões. O Grupo da Ribeira das Naus, assim chamado por se reunirem em casa de Filinto, começou a tomar a Arcadia como alvo das suas satiras; [...] (Braga, 1899, 335)

As descrições de Teófilo Braga, apesar de cuidadosas e o mais das vezes, bem documentadas, devem sempre ser tomadas com certo grão de sal e, sobretudo, lidas nas

entrelinhas. É certo que ele não chega aos extremos fantasiosos a que chegou Sílvio Romero, mencionados no Capítulo 2, mas ainda assim mistura elementos incongruentes, como uma suposta pertença de Domingos Caldas Barbosa e José Mariano da Conceição Veloso à Arcádia Ultramarina (1901, 497); ora, o primeiro nunca voltou ao Brasil e o segundo era um cientista que jamais escreveu um único verso. Ainda assim, a exposição das origens dos conflitos entre os árcades e a “Ribeira das Naus” parece ser acurada. De um modo ou de outro, ela franqueia uma via de acesso importante à compreensão dos poemas que estavam circulando e que sobreviveram em tantos manuscritos espalhados pelos arquivos portugueses e brasileiros.

Começamos com a afirmação de que a Arcádia era muito severa e por isso caiu no ridículo e na fraqueza de não conseguir ter flexibilidade nem nas críticas que seus sócios empreendiam nem em novas admissões. É sabido que uma das intenções primeiras por trás da fundação da Arcádia Lusitana era a de “disciplinar o gosto”, como uma reação contra o estilo culteranista, associado de forma muito direta ao século anterior. Nas palavras do primeiro historiador da Arcádia, Francisco Trigosos de Aragão Morato:

Não era esta Sociedade destinada a entreter inutilmente o ocio de poucos homens já consummados no seu saber e seus escritos; mas antes a formar huma escola de bons dictames e bons exemplos em matéria de Eloquencia e de Poesia, que servisse de modelo aos mancebos estudiosos, e diffundisse por toda a Nação o ardor de restaurar a antiga belleza destas esquecidas artes (Morato, 1819, 62)

Esta tarefa, associada diretamente à intervenção de Luís Antônio Verney através da publicação do *Verdadeiro método de estudar* (1746) e de Francisco José Freire, com sua *Arte Poética* (1748), está nitidamente envolvida em questões de ascendência sobre as rodas intelectuais do reino – “que servisse de modelo... e diffundisse por toda a Nação o

ardor de restaurar a antiga beleza”. Mais: uma vez que a poesia tinha no mundo lusófono uma tarefa eminentemente pública, como visto no capítulo anterior, discipliná-la era também disciplinar o que dizer ou não dizer e como dizê-lo no espaço público, ou seja, político. Ainda que Teófilo Braga insista no caráter rígido dos Arcades, patrocinados pela Virgem Imaculada—ideia muito mais oitocentista que setecentista—, é possível vislumbrar atrás dessas palavras questões de poder que se definem através dos lugares institucionais ocupados pelos diversos grupos e das influências exercidas sobre as cerimônias oficiais. As sessões da Arcádia eram, com toda a formalidade que as cercava, aceitas em espaços de poder, como as livrarias da Congregação de Nossa Senhora, do Real Hospício das Necessidades—regido pela Congregação do Oratório, de onde provinham alguns de seus membros mais destacados—, na Junta do Comércio, no Paço Real e no palácio do Morgado de Oliveira, genro do marquês de Pombal.

Isto certamente franqueava acesso a círculos de privilégio, mas não era necessariamente garantia de acesso irrestrito a eles. O homem mais poderoso de Portugal por essa época era Sebastião José de Carvalho e Melo, então conde de Oeiras e futuro marquês de Pombal, apesar de ter sido muito celebrado pelos árcades, parece que não teve com eles uma relação tão próxima. A tradição oral preservada na família Stockler, que tinha acesso íntimo a Correia Garção, diz que “chegando aos ouvidos do marquês o mérito conhecido do nosso poeta” (Braga, 1899, 410). Ora, esta não é a circunstância típica de alguém que tem livre acesso à corte ou à alta nobreza. A Arcádia, então, parece não ter tido a hegemonia que desejava.

Dada esta circunstância histórica, a afirmação de “rigidez e severidade” se matiza. As críticas feitas aos poetas exteriores à Arcádia e a limitação em seu acesso ao grêmio representam não apenas uma disputa estética–rigidez crítica–mas também uma disputa sobre quem teria acesso a certos espaços que poderiam permitir consequente contato com personalidades cuja simpatia não era nem garantida, muito menos unânime. Ser recusado na Arcádia não era, então, apenas uma questão de qualidade poética. Ainda assim, a qualidade poética, uma vez que ela era critério de pertença à sociedade, é uma das moedas com que se negocia no espaço bucólico.

Note-se, porém, que mesmo não pertencendo oficialmente ao grupo da Arcádia, no soneto acima transcrito Alcindo Palmireno ainda frequenta o Pindo, ainda que sendo para causar distúrbio. Filinto Elísio, Nicolau Tolentino e José Anastácio da Cunha–mencionados por Teófilo Braga–acrescidos de Antonio Lobo de Carvalho, Francisco de Pina e Melo, Basílio da Gama e Silva Alvarenga eram indivíduos para quem os espaços físicos das sessões arcádicas provavelmente estavam vedados, mas uma vez criadas certas gravitações de dissidências, eles todos se encontram no monte Mélano, no Pindo, junto à fonte de Aganipe. Teófilo Braga diz que os frequentadores da Ribeira das Naus eram “poetas essencialmente satíricos”, o que não parece condizer muito com a maior parte das obras que restaram desses autores. Mas certamente a sua principal interação com o grupo oficial da Arcádia foi na chave satírica.

E, dentro dos poemas satíricos que constituíram o conflito, as questões mais candentes eram de precedência sobre os demais. Basílio da Gama diz de Correia Garção “Reger das Musas o soberbo carro/ Quis” e recomenda: “Do aureo côche as rédeas

prateadas/ Larga, atrevido!” (Braga, 1899, 337), ao que Garção responde ironicamente “Arredem-se, senhores, dêem caminho/ Passe o senhor quaqui *que vem de Roma*” (idem, 338), numa alusão ao fato de que Basílio era membro da Arcádia Romana. O que vemos é a contestação aberta da autoridade em matéria de julgamento poético. As vozes da contenda vão se multiplicando, e Garção menciona que “Alça-se cada dia um *novo bando/De Poetas*, e praga tão damninha/ Anda os campos de Apolo devastando” (idem, 339). Entra na refrega Domingos Monteiro de Albuquerque, que diz “Os teus sonetos, meu Garção, são feitos/ Pela gíria vilã das regateiras” (idem, 246). Todo o tempo o assunto centra-se nas obras dos poetas—que certamente circulam em diversos espaços públicos através de diversos meios materiais—e sobretudo na autoridade que têm ou não legitimidade em exercer. Um soneto anônimo toma partido de Antônio Dinis da Cruz e Silva, que havia reintroduzido em Portugal o modelo das odes pindáricas:

Tu, só tu, luso Píndaro famoso  
O doce canto sublime elogiaste,  
Sem invejar a Grecia harmonioso.

E se n’esse louvor te transportaste  
No teu canto feliz, maravilhoso  
C’os melhores Poetas te igualaste. (idem, 347)

Estas disputas e tensões foram tão vívidas que mais tarde reemergiram ao redor dos elogios e críticas à cantora italiana Anna Zamperini, que fez muito sucesso em Lisboa em princípios dos anos 1770, mas este é um “segundo capítulo” da Guerra que não me interessa por hora.

Infelizmente a Guerra do Poetas não recebeu muita atenção de historiadores ou críticos literários—como, aliás, uma enormidade de aspectos da vida intelectual do século

XVIII luso-brasileiro. À parte o registro mais ou menos detalhado que Teófilo Braga fez, ela ocupa um espaço de curiosidade—quando é mencionada—nas histórias literárias, e ainda não tenho notícia de alguém que tenha estudado os vários manuscritos que constituem a complexa teia de ataques, respostas e demais intervenções dessa disputa.

Não obstante, ela tem uma importância fundamental de evidenciar 1) que havia em Lisboa uma malha de comunicação—seja escrita em folhas avulsas ou cadernos, seja recitada em reuniões—que atua em colaboração/concorrência com a publicação impressa, através da qual letrados interagiam e disputavam hegemonias e influências; 2) que este espaço imaterial onde os conflitos se davam estabelece uma complexa dinâmica com o espaço material de Lisboa, compartilhando com a cidade muitos aspectos, como no soneto em que Basílio da Gama ataca a Garção, cujo primeiro quarteto é:

Lisboa, tres de Abril. Cheio de sarro,  
Roto o vestido, hirsutos os cabelos,  
A boca negra, os dentes amarelos,  
Envolto em homem gira um certo escarro. (idem, 337)

mas ao mesmo tempo sobrepondo-lhe o espaço imaginário da Arcádia, como no soneto de Elpino Nonacriense contra Alcindo Palmireno.

Nesta dinâmica, o espaço resultante tem uma natureza fundamental para compreender os conflitos, porque ele em certo sentido *atenua* diferenças sociais explícitas ao mesmo tempo que abre uma via de acesso para sua superação no mundo empírico: se há uma distância física e social entre o grupo de poetas que frequenta a livraria do Hospital das Necessidades sob o patrocínio de alguns Grandes—os árcades—e o grupo que se reúne na Ribeira das Naus, na casa de Filinto Elísio, ambos se encontram no

Monte Méladoe essas diferenças perdem força, porque todos estão em quase pé de igualdade nessa “realidade virtual” onde podem movimentar-se mais livremente.

Não se confunda isto com a criação de uma realidade alternativa cem por cento democrática, mesmo porque este espaço imaginário não é universalmente acessível. Há que ser letrado—não apenas alfabetizado—para ter condições de aceder aos textos, compreendê-los e eventualmente respondê-los. É a dinâmica fundamental dos “espaços ideológicos” como descritos por Bakhtin que aqui se aplica a uma realidade bastante específica de país monarquista na periferia da Europa setecentista: “perceber o preenchimento do espaço como um todo em formação, como um acontecimento, e não como um pano de fundo imutável ou como um dado preestabelecido” (Bakhtin, 1992, 243). Entretanto, se nem todos têm acesso a este ambiente socialmente hierarquizado, é justamente porque se abre a possibilidade de um “igualitarismo” com relação aos Grandes, aos nobres cujos favores eram essenciais, mais ou menos da maneira que foi imaginada por D’Alembert (vide supra, Letrado).

Um espaço de iguais, mas de acesso exclusivo e excludente, onde sejam abolidas certas diferenças e em que, ao mesmo tempo, sejam reconhecidas certas legitimidades, como sintetiza anos mais tarde Filinto Elísio:

Poetas por poetas sejam lidos:  
Sejam só por Poetas explicadas  
    Suas divinas obras...  
Cada qual de sua arte falle e escreva:  
Comente a Euclides Newton e Descartes,  
De Demósthene Tulio nos dê conta,  
E a Pindaro intérprete e siga Flacco,  
E falaremos todos com acerto. (Elísio, 1817, vol. I, 226)

Mas, e isto é fundamental, é um espaço que torna o acesso à nobreza mais fácil, o que é peça fundamental da engrenagem política do Portugal setecentista. E que, por este aspecto, “democrático”, ainda permite a presença ruidosa de “corpos estranhos” como Antônio Lobo de Carvalho e a emergência visível de neófitos como Alcindo Palmireno.

### 3.3 Alcindo Palmireno: surgimento de uma figura autoral

A figura autoral de Alcindo Palmireno surge em plena Guerra dos Poetas e, como indica o soneto de Elpino Nonacriense, tomando partido ativo em um dos lados da contenda. Ao longo de sua intervenção metropolitana, podemos identificar claramente três conjuntos de poemas, de acordo com seus respectivos conteúdos:

- 1) Os poemas ligados à Guerra dos Poetas: a “Epístola a Termindo Sipílio” (1772), a sátira “Mentirei ou direi a Verdade” (sem data) e duas odes, a iniciada pelo verso “Longe, longe daqui, vulgo profano” e a iniciada pelo verso “Feliz aquele a quem as musas deram”;
- 2) Os poemas de caráter abertamente pombalino: o poema herói-cômico *O Desertor* (1774), a *Ode na colocação da estátua equestre de D. José I*, o *Soneto* ao mesmo tema, e a *Epístola a Dom José* (todos de 1795);
- 3) Poemas de assuntos líricos diversos: a heróide *Teseu a Ariadna* (1774), a sátira “Os Vícios”, a primeira versão da écloga “O canto dos pastores”, a ode “A Afonso de Albuquerque” e ainda um texto em prosa que na verdade é assinado por Silva Alvarenga, as “Reflexões Críticas sobre a Ode do Bacharel Domingos Monteiro”.

Uma vez que não temos acesso à cronologia da distribuição manuscrita no século XVIII, o primeiro referencial seguro que podemos marcar é o ano de 1772, data da impressão malograda da “Epístola a Termino Sipílio”. Trata-se de um episódio um pouco rocambolesco que foi apontado por Francisco Topa (1998) e explicado por Gustavo Tuna (2010): apesar de já ser bastante conhecida desde a publicação pelo cônego Januário da Cunha Barbosa no segundo volume do *Parnazo Brasileiro* (1830), – provavelmente a partir do manuscrito depositado na Biblioteca Brasileira da USP<sup>24</sup> – foram as pesquisas do professor da universidade do Porto, Francisco Topa, quando de seu trabalho de doutoramento, que trouxeram à luz o fato de existir uma versão impressa da *Epístola* feita pelo livreiro Pedro Ginioux, da qual parece terem sobrevivido apenas três exemplares, pertencentes aos arquivos da Real Mesa Censória hoje depositados na Torre do Tombo<sup>25</sup>. Anos mais tarde, seguindo a pista apontada por Topa, Gustavo Tuna, também em seu trabalho de doutoramento, identificou os papéis do processo movido pela Real Mesa Censória que explicaram o desaparecimento dessa edição. Aparentemente, Silva Alvarenga havia enviado o seu manuscrito simultaneamente para o impressor e para a Real Mesa; a censura não aprovou algumas das notas que acompanhavam o texto, mas, quando saiu o parecer, o poema já estava impresso e por isso foi aprendido.

Ao que tudo indica, a questão problemática era uma referência desrespeitosa ao membro Acádia, Domingos dos Reis Quita, já falecido à época. As notas não sobreviveram, mas os versos não deixam muito a desejar em matéria de desrespeito:

---

<sup>24</sup> Manuscrito RB 5 b

<sup>25</sup> TT – RMC, caixa 331, n.º 2708; caixa 333, n.º 2822; caixa 336, n.º 3066; caixa 344, n.º 3701.

Autor, que por acaso fizeste um terno idílio,  
Não te julgues por isso Teócrito ou Virgílio:  
Não creias no louvor de um verso que recitas,  
Teme a funesta sorte dos Meliseus e Quitas:  
Que muitos aplaudiram quinhentos mil defeitos  
Nos papéis, que hoje embrulham adubos e confeitos. (Alvarenga, 2005, 41)

Dizer que os papéis do Quita tenham sido destinados a embalar “confeitos” e “adubos”—uma metonímia muito evidente—dá a dimensão da avaliação que o Palmireno está fazendo do seu valor. Certamente este não é um ataque tão violento quanto outros que vemos nos diversos poemas da Guerra dos Poetas, mas também é preciso não perder de vista o fato de que para além da circulação manuscrita, este texto estava na Real Mesa Censória aspirando à “distinção” da letra impressa. De um modo ou de outro, esta referência específica marca um lugar de onde o eu poético está falando, porque ele coloca-se abertamente contrário ao grupo oficial da Arcádia Lusitana, o que provavelmente foi a motivação de Elpino Nonacriense para seu soneto satírico<sup>26</sup>. Sendo ou não sendo impressa, esta primeira intervenção de Alcindo Palmireno teve sem dúvida bastante impacto, não só pela resposta de Elpino, mas também pela existência de quatro fontes manuscritas setecentistas diferentes da “Epístola” (Topa, 1998, 25).

Devido à perspectiva que adoto, diferente da de Francisco Topa, não posso concordar inteiramente com ele quando afirma sobre essas versões manuscritas que são “de escasso interesse, dado tratar-se de um poema publicado em vida do autor” (idem, 27). O interesse do professor português por crítica textual certamente justifica sua opção pela “versão definitiva” da letra impressa. Já em meu trabalho, ao adotar uma perspectiva

---

<sup>26</sup> Lembremos que, transformado em burro, o Palmireno “dos Vates as cinzas não perdoa,/ Com coices seus sepulcros violando.”, possível referência ao fato de que Quita já havia morrido.

fundamentalmente bakhtiniana, eu prefiro dar atenção à irrepetibilidade de cada texto enquanto enunciado. A existência dessas quatro versões evidencia que a intervenção de Alcindo Palmireno foi impactante—afinal, seus “zurros ecoaram pelas grutas”—e, além de despertar reações apaixonadas, levou gente a dar-se o trabalho de copiá-la. Infelizmente tive acesso a apenas uma dessas versões, a depositada na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, da USP, mas é significativo que este manuscrito venha acompanhado de dois outros poemas, a tradução de Basílio da Gama da “Declamação Trágica de Diderot” [sic – na verdade o original é de Dorat] e uma epístola anônima dirigida a Basílio da Gama. Esta é uma coabitação significativa porque, segundo a descrição de Francisco Topa, os mesmos poemas estão reunidos num dos manuscritos da Biblioteca e Arquivo Distrital de Évora.

Essa epístola, então, é a primeira porta de acesso à construção da personalidade que assume o nome de Alcindo Palmireno. Interessante o fato de ser uma epístola, que é um gênero por definição dialógico, que pressupõe a interlocução e a inserção em um contexto discursivo prévio, e que demanda, em certo nível, uma resposta, de acordo com a tradição fixada desde Horácio. Tanto na versão impressa quanto nas manuscritas, a epístola dirige-se a Termindo Sipílio, o pseudônimo pastoril adotado por Basílio da Gama. Já vimos que Basílio era uma figura marcada na Guerra dos Poetas, mas, para além da mera oposição ao grupo dos árcades, qual era exatamente a sua posição? Isto nos interessa, uma vez que a escolha do interlocutor—sobretudo um interlocutor que poderia gerar tanta controvérsia—é significativa.

A história de Basílio da Gama é conhecida<sup>27</sup>: nascido no Brasil e educado pelos jesuítas, correu riscos quando da extinção da ordem por Sebastião José de Carvalho e Melo em 1759. Um epitalâmio escrito para o casamento da filha do ministro de dom José I teria mudado a sorte do poeta, que se converteu em um favorito seu. Renegando o jesuitismo, foi para Roma, onde foi admitido como membro da Arcádia Romana. Regressando a Portugal, imprimiu em 1769 *O Uruguai*, momento máximo da rede discursiva que Ivan Teixeira chamou de “mecenas pombalino”. A publicação de *O Uruguai* é certamente um episódio central na Guerra dos Poetas, porque as novidades propostas pelo poema de Termino Sipílio como modelo a ser emulado foram extremamente controversas, já que significavam uma completa reestruturação nas autoridades exercidas no espaço simbólico representado pela Arcádia. É o que sintetiza este soneto de João Xavier de Matos “Á presunção de José Bazilio, sobre hum Argumento que teve com o Author seguinte”:

Se o cantor Grego, se o cantor Latino,  
Sustentar o character não soberaõ,  
Dos dois grandes Poemas que fizeraõ  
De que tu foste imitador divino:

Se o grande Tasso, se o Camões divino,  
Milton, Voltaire, e os que depois vieraõ,  
Reos do mesmo delicto appareceraõ,  
No tribunal de um Critico maligno:

Se Pina foi pedante, e se antiquário  
Garção, e Quita, dizeme, responde,  
Qual Poeta nos dás por formulário?

---

<sup>27</sup> Para mais informações sobre a carreira e obra de Basílio da Gama, os trabalhos mais abrangentes são os de Vânia Pinheiro Chagas, *O Uruguai e a fundação da Literatura Brasileira* (1997) e o de Ivan Teixeira, *Obras Poéticas de Basílio da Gama e Mecenas pombalino e poesia neoclássica* (1999).

Ora de envergonhado o rosto esconde,  
Ou he o teu Poeta imaginario,  
Ou se existe declara-nos a onde. (*Poesias Particulares*, p. 143)

Na dinâmica da Arcádia, se Garção e Quita são passadistas–antiquários–e Francisco de Pina e Melo é pedante, Basílio da Gama está propondo mudanças sem autoridade, ou seja, baseadas em sua própria opinião. Esta é uma postura por demais autoritária neste ambiente que não admite a mudança pura e simples, sem dialogar com algum modelo de autoridade estabelecida.

E é justamente esta postura que Alcindo Palmireno está subscrevendo ao chamar Termindo Sipílio “gênio fecundo e raro” no primeiro verso de sua epístola ou hiperbolicamente declarando ao final “tu podes ser Molière, tu podes ser Racine” (v. 128). Desta maneira, ele se coloca na posição de adepto de uma mudança radical de autoridade dentro do ambiente árcade, assim como vai ser reconhecível em outros poemas deste mesmo conjunto que analisarei em breve. O mesmo pendor para a novidade pode ser reconhecido também no nível formal do poema, uma vez que este é escrito em versos alexandrinos, uma novidade extremamente controversa na época<sup>28</sup>.

Como a Arcádia trabalha com o princípio clássico da *inventio*, que corresponde à seleção daquilo que servirá de material ao novo texto dentre o universo de referências autorizadas (Lausberg, 1993), a decisão a respeito de quem entra ou não no leque de opções é central. A opção dos membros da Arcádia Lusitana era de que o privilégio teria que ser

---

<sup>28</sup> A respeito da controvérsia ao redor da adoção do verso alexandrino, ver o verbete “Alexandrino” de *Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol I, p. 132, e também Morato (2013)

dado aos autores portugueses sobre os outros modelos, como reforça o “antiquário”

Garção na Epístola I:

Usa da pura língua portuguesa,  
Que aprendido já tens no bom Ferreira,  
No Camões imortal, em Sousa e Barros;  
Em Grego não me escrevas, nem Latim. (...)  
Se com três companheiros numa banca  
De pano verde ornada o whist jogas;  
Se ouves falar Francês; e se inda lavra  
O mal de que hoje tantos adoecem –  
Falo daquela praga desastrada  
Dos enfermos poetas que não querem  
Os remédios tomar para sararem. (Garção, 1980, vol. I, 200)

A postura de Alcindo Palmireno, ao adotar o verso alexandrino para a Epístola já se coloca, então, na contramão da recomendação de Garção, porque ele representa não apenas aceitação de autoridades estrangeiras—sobretudo Boileau, como se verá em breve—como é uma forma “avessa” à tradição da língua. Este movimento, entretanto, está em consonância com a emulação de Termino Sipílio, porque, apesar de haver uma narrativa de que o Abade de Jazende ou mesmo Bocage seriam os introdutores desse tipo de “novidade” na língua portuguesa, a verdade é que os três poemas que se encontram nos manuscritos mencionados da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin e da Biblioteca e Arquivo Distrital de Évora todos lançam mão do verso alexandrino, dispondo-o, uma vez mais de acordo com o modelo francês, em dísticos rimados. É verdade que ainda se trata da “versão primitiva” do verso alexandrino<sup>29</sup>, mas isso confere aos três textos uma

---

<sup>29</sup> Segundo a prática usual no século XVIII, anterior à reforma promovida pelo *Tratado de versificação* (primeira edição 1858) de Antônio Feliciano de Castilho, um verso alexandrino era composto por dois heptassílabos justapostos, por isso sua medida oscilava entre 12 e 14 sílabas, a depender se os dois heptassílabos fossem agudos ou graves. Mais informações sobre versificação setecentistas vão ser apresentadas no Capítulo 5.

coerência de programa que ainda precisa ser corretamente avaliada. É com este pendor modernizante e afrancesado, então, que Alcindo Palmireno provavelmente fez sua estreia oficial.

A “Epístola a Termindo Sipílio” constrói seu argumento em três sessões. Primeiramente (vv 1-36) o poeta congratula Termindo pela sua realização e pela eficiência com que consegue mover os sentimentos do leitor; depois (vv. 37-104), sutilmente o eu lírico resvala para a crítica dos processos que, diferentemente daqueles adotados por Termindo, fazem poetas fraquejarem em lograr os efeitos a que se propuseram; por fim (vv. 105-130), desculpa-se de ter se deixado levar tão longe pela crítica ao “rimador grosseiro... o mísero copista”, e termina por apostar nas possibilidades do que Termindo ainda pode realizar.

Wilson Martins foi um pouco exagerado ao dizer que a epístola de Alcindo Palmireno é “apenas uma paráfrase de Boileau” (Martins, 1976, 460), mesmo porque, como mencionado há pouco, a ideia de *inventio* pressupõe o uso de material previamente disponível. No caso da *Epístola*, temos uma súpula das principais doutrinas neoclássicas, não apenas de Boileau, mas também de Horácio, de Longino, de Muratori, de Luís Antônio Verney e de Cândido Lusitano. Encontramos nela tanto o princípio da contenção:

Teu Pégaso não voa furioso e desbocado  
A lançar-se das nuvens no mar precipitado,  
Nem pisa humilde o pó; mas por um nobre meio  
Sente a dourada espora, conhece mão e freio. (Alvarenga, 2005, p. 38, vv. 9-12)

quanto a ideia de Boileau da necessidade de inspiração (*Art Poétique*, I, 5): “Se a minha musa estéril não vem sendo chamada,/ Debalde é trabalhar, pois não virá forçada.” (vv. 41-42); como também o princípio horaciano de empatia (*Arte Poética*, 100):

Da simples natureza guardemos sempre as leis.  
Para mover-me ao pranto convém que vós choreis.  
Quem estuda o que diz na pena não se iguala  
Ao que de mágoa e dor geme, suspira e cala. (vv. 25-28)

O poema é enganosamente uma “arte poética” porque, na verdade, a sua função básica é tomar o partido de Termino Sipílio e defender *O Uruguai*, ainda que alguns comentadores se tenham deixado levar pela vizinhança à tradução da “Declamação Trágica” e tenham crido que seria um comentário a este poema. Não é possível sustentar este ponto de vista, ainda que as menções explícitas ao teatro sejam importantes na parte final da “Epístola”. A defesa de *O Uruguai* se faz evidente na passagem do início que diz:

Tu revolves e excitas, conforme as ocasiões,  
Do humano coração a origem das paixões.

Quem vê girar a serpe da irmã no casto seio,  
Pasma, e de ira e temor ao mesmo tempo cheio  
Resolve, espera, teme, vacila, gela e cora,  
Consulta o seu amor e o seu dever ignora.  
Voa a farpada seta da mão, que não se engana:  
Mas ai, que já não vives, ó misera Indiana! (vv. 13-20)

A paráfrase do episódio da morte de Lindóia, uma das passagens mais famosas do épico de Basílio da Gama, é inequívoca, e é exatamente ela que está sendo proposta como modelo a ser emulado por quem queira cumprir uma das funções originais da poesia de acordo com Aristóteles, mover as paixões.

O que recebeu mais atenção dos comentadores até hoje, porém, é o caráter polêmico, não apenas contra os membros da Arcádia Lusitana quanto contra os poetas que preservam práticas seiscentistas, que geram “Equívocos malvados, frívolos trocadilhos” (v. 101), que são “do péssimo gosto os mais prezados filhos” (v. 102). Isso se deve, como já foi dito, por esta parte polêmica ocupar a maior parte do texto. Neste aspecto, Alcindo Palmireno não se afasta da batalha fundamental dos árcades oficiais, mesmo porque ambos têm um outro inimigo em comum, o “vulgo ignorante”, segundo a fórmula horaciana – “odi profanum vulgus” (Ode 1, livro III):

O que se fez vulgar perdeu a estimação:  
E algum rapaz travesso vos pode alçando a mão  
Cobrir de areia e lama, por que sirvais de riso  
À turba petulante da gente ainda sem siso. (vv. 77-80)

Este é um traço importante da personalidade que começa a se desenhar neste texto e que vai ser completada pelos outros poemas que pretendo analisar em breve, sobretudo os versos iniciais da ode “Longe, longe daqui, vulgo profano/ Que das musas ignoras os segredos”: Alcindo Palmireno não é uma figura condescendente, ele não transige com certa falta de cultivo letrado:

Eu aborreço a plebe dos magros rimadores,  
De insípidos poemas estúpidos autores,  
Que frenéticos suam sem gosto, nem proveito,  
Amontoando frases a torto e a direito. (vv. 67-70)

A atenção maior dada à dimensão polêmica do poema, ao ataque, em detrimento do simples magistério poético, é um traço de personalidade desta personagem que ainda não foi explorado na crítica às obras de Alcindo Palmireno. Ainda que ele tente controlar-se, como simula nos versos 105-106–“Mas onde, meu Termindo, onde me leva o zelo/

Do bom gosto nascente?”—o que prevalece na sua atitude é uma postura que poderíamos chamar de colérica, para permanecermos na teoria dos humores que regrava as práticas retóricas da época:

Se os lânguidos sonetos manquejam encostados  
Às flautas, aos surrões, pelicos e cajados:  
Minha musa em furor o peito me enche de ira  
E o negro fel derrama nos versos, que me inspira. (vv. 83-86)

O eu que emerge deste poema condiz com a caricatura de Elpino Nonacriense: turbulento e irreverente, com grande capacidade gerar confusão.

### 3.4 Um árcade ultramarino

Resta mencionar um aspecto fundamental da construção do eu levada a cabo na “Epístola” que aparece na versão impressa descoberta por Francisco Topa. O título completo deste panfleto é explícito: *A Terminando/ Sipilio/ Arcade Romano/ por/ Alcindo Palmireno/ Arcade Ultramarino/ Epistola*. À diferença dos três poemas ligados à inauguração da estátua equestre de dom José I—a “Epístola ao Sempre Augusto Fidelíssimo Rei de Portugal”, a Ode e o Soneto—que vêm assinados “Manoel Ignacio da Silva Alvarenga, estudante na Universidade de Coimbra”, este e os outros poemas do período fazem questão de associar a figura de Palmireno com um espaço novo da geografia imaginária da Arcádia. Esta figura que se introduz de maneira ruidosa no Monte Mélando traz uma marca importante que vai ser abertamente tematizada em outro texto contemporâneo, a ode “Feliz aquele a quem as Musas deram”:

Tu, venturosa América, criaste  
No silvestre regaço o Palmireno  
E no berço o dotaste

De um coração sereno;  
Talvez pressaga que ele só podia  
De entre nós debelar esta hidra ímpia. (Alvarenga, 2005, p. 77, vv. 61-65)

Prestemos atenção a alguns aspectos destes enunciados todos. Nesta última ode, o *eu* se liga à América, uma vez que foi criado nela, e a caracteriza como “silvestre”. A menção à América, no título da *Epístola* vem indiretamente através do “ultramarino” que é um adjetivo de “árcade”. Isto é importante porque faz com que este dado, o fato de estar ligado à América, esteja gramaticalmente subordinado ao fato de ser árcade. Como já foi discutido no capítulo anterior e lembrado páginas atrás, o que estamos acostumados a considerar “realidade empírica” na verdade se subordina e se mescla ao dado “fictício” da Arcádia. América é um espaço a mais dentro deste enorme palco de disputas onde está ocorrendo a Guerra dos Poetas, e Alcindo Palmireno, ao dizer-se originário dessa “região silvestre”, está de certa forma caracterizando-se como intruso, enquanto se coloca ao lado de outro “intruso”, árcade romano Termindo Sipílio. Ambos são forasteiros no grupo que domina certos espaços institucionais da cena intelectual lisboeta, mas ao mesmo tempo possuem certa legitimidade nesse espaço porque são todos árcades. Se lembrarmos, como explicado no capítulo anterior, que o nome Palmireno se liga a “Palmira”, todas as referências a um renascimento cultural que veio da periferia do Império Romano ecoam aqui, nesta aproximação do árcade Romano ao árcade Ultramarino.

A ode mencionada, “Feliz aquele a quem as Musas deram”, é o último poema de um manuscrito depositado na Biblioteca nacional de Portugal (Ms. 258) que tem certo interesse para esta investigação da construção dialógica da figura de Alcindo Palmireno. O manuscrito traz quatro poemas: a sátira *Mentirei ou direi a Verdade*, uma “Resposta

por Antônio Izidoro dos Santos”, um anônimo “Discurso aos poetas do Mondego”, atribuído a Manoel Ignacio da Silva Alvarenga, e por fim a “Ode em resposta ao Discurso asima”. O interesse deste documento reside no fato de ele mostrar a interação de Alcindo Palmireno com uma malha discursiva que se tece ao seu redor e a partir de sua contribuição, num processo exemplarmente dialético.

Se o retrato do autor feito pela estrofe transcrita acima é pacífico e conciliador, isto se deve justamente ao fato de a Ode ser uma “resposta ao Discurso asima”, porque este condena os conflitos que aparentemente tomavam conta da Universidade de Coimbra como desdobramento da Guerra dos Poetas:

Que fúria iníqua cheia de maldade  
Assim vos inspirou raiva ferina  
Ó árbitros da cítara divina  
Que tanto honrou a sábia antiguidade! (Ms. 258 f. 5-f)

A sátira “Mentirei ou direi a verdade”, que abre o manuscrito, entretanto, se insere abertamente na Guerra, e é um texto bem mais incisivo em suas críticas que a “Epístola a Termino Sipílio”. Se o retrato de Alcindo Palmireno pretendido na ode é mais conciliador, o depreendido da sátira radicaliza ainda mais o caráter colérico da “Epístola”. Evidentemente que esse aspecto mais incisivo vem um pouco da própria natureza da sátira, que tem um decoro diferente do da epístola, ainda que ambos pertençam ao mesmo gênero retórico, o epidítico. Da mesma forma que a “Epístola”, a sátira é uma defesa ainda mais escancarada de *O Uruguai*, uma vez que o cita e nomeia de forma aberta:

Quem sofre o riso vendo autor moderno  
Destes belos espíritos da moda  
Em êxtase, de ouvir: “no verde prado

Saltai meus cordeirinhos inocentes  
Mais brancos do que a neve” e a sangue frio  
“Ver fumegando nas desertas praias  
Lagos de sangue, tépidos impuros,  
Em que nadam cadáveres despídos.” (Alvarenga, 2005, 103-104, vv.71-78)

no qual a segunda citação—aquela que deveria despertar alguma emoção nos leitores—é composta pelos versos de abertura do poema de Termindo Sipílio. E logo em seguida:

Não acha graça ao *Uraguai* aquele  
Que na ruína alheia vê seguras  
Do soberbo e fantástico edifício  
Os pórticos, os tectos e as colunas,  
Que se desfazem com o leve sonho, (...)  
Este novo poema se conserva  
Por feliz monumento, que assinale  
Das belas letras o nascente gosto. (idem, vv. 95-105)

A personagem passional que se constituiu como enunciadora ao longo da “Epístola”, e que aqui valoriza de maneira mais explícitas as reações igualmente passionais nos leitores, coloca essas reações na dependência direta da apreciação do poema de Termindo Sipílio. O Árcade Romano é o autor que tem capacidade de “mover os afetos”, e estes também estão mais evidentes neste novo enunciado de Alcindo Palmireno, principalmente nas notas que acompanham o manuscrito. Ao mencionar o título do *Uraguai*, uma nota explica: “Poema de José Bazilio da Gama criticado por quem não conhece as belezas e as regras da verdadeira Poesia, que *naõ é a primeira vez q. aignorancia eainveja insultaõ o merecimento.*” (Ms. 258, f 2-v destaque meu), e ao falar uma vez mais de Reis Quita, insulta-o, sem esconder uma típica postura machista: “Podese louvar este Autor pello seu genio bem q. seja plagiário, superficial e digno deserdido por mulheres. Se os outros Arcades não excedem a este e ao Melizeu, que razão terá Candido Luzitano para lhes chamar felizes imitadores dos Arcades Romanos?” (Ms. 258,

f 1-v). Alcindo Palmireno lança também mão da ironia, como numa outra nota em que diz: “Esta Nota deve ser Francesa para ser boa, mas como eu não sei Frances fique sem anotação” (Ms. 258, f 2-f). A grande dependência da leitura de Boileau para a construção da teoria da “Epístola” tinha demonstrado muito claramente seu conhecimento dessa língua.

O retrato que depreendemos, então, dos primeiros textos de Alcindo Palmireno é o de uma figura erudita, confortável no manejo de referências intelectuais complexas que devem ser mantidas à parte do vulgo, mas que devem também mobilizar afetos intensos como são os seus próprios. Ainda que a imagem de Americano que ele tenta se construir insista numa máscara de cordialidade conciliatória, isto parece estar mais na dependência da circunstância imediata de mediador dos conflitos lisboetas quando estes foram levados para Coimbra, onde Silva Alvarenga vai continuar sendo estudante até 1775.

### 3.5 A Arcádia Pombalina

Voltando uma última vez à “Epístola a Termindo Sipílio”, é preciso mencionar ainda alguns aspectos importantes de sua peroração. Depois de fazer a longa digressão crítica a respeito dos “rimadores grosseiros”, a retomada do encomio a Termindo Sipílio se sobrepõe a um elogio do rei dom José I:

Do Trono Régio, augusto, benigno um astro brilha  
Entre esperança, amor, respeito e maravilha;  
E à clara luz, que nasce do Cetro e da Coroa,  
Grande se mostra ao mundo, nova, imortal Lisboa: (Alvarenga, 2005, 42)

Essa luz que emana do trono projeta-se fundamentalmente em duas ações, uma bélica, que restaura a pujança do Império e outra de incentivo à sociedade civil que faz

renascer a nação “Nas letras, no comércio, nas armas, na cultura” (vv 122). Ainda que a menção seja nomeadamente ao monarca, qualquer leitor à época sabia perfeitamente que a “nova, imortal Lisboa” e todo o esforço reformador citado nos versos seguintes era na verdade obra do primeiro ministro, Sebastião José de Carvalho e Melo, cuja importância é abertamente assumida no final da *Epístola*: “Marqueses tem Lisboa, se cardeais Paris/ José pode fazer mais do que fez Luís.” (vv. 129-130) Igualando o rei dom José a Luís XIV, um topos que aparece em diversos outros poemas da época, Alcindo Palmireno também iguala o marquês de Pombal aos cardeais Richilieu e Mazzarino. O fato de o tema central da “Epístola” ser a defesa de *O Uruguai*, legitimado através da desqualificação da corrente de autores que resistiam à autoridade deste poema como modelo para o “bom gosto nascente”, e o fato de que o poema de Termino Sipílio estabeleceu desde o princípio uma relação inequívoca com o marquês, evidencia, então, um elemento fundamental da discussão da política do Portugal setecentista que estava subjacente à Guerra dos Poetas: a ação pombalina.

O espaço simbólico da Arcádia, onde se deram as disputas entre poetas da Arcádia Lusitana e dissidentes, e onde Alcindo Palmireno fez sua ruidosa estreia, coincide e se deixa penetrar assim de maneira sutil mas evidente pelos assuntos de Estado. Note-se, de passagem, que na Guerra dos Poetas há uma fluidez muito maior entre as personalidades pastoris e os nomes civis dos poetas do que nas outras discussões poéticas que tinha lugar à época. Se Elpino Nonacriense diz que Apolo transformou o Palmireno em burro “em pena de incensar o vão Tremindo” [sic], a maioria dos outros poemas que atacava a Basílio da Gama o fazia através de seu nome civil. O próprio

Palmireno chama o autor de *O Uruguai* “José Basílio da Gama” na sátira “Mentirei ou direi a verdade”, ainda que apenas nas notas e não no corpo do poema. Esse comércio mais franco entre o “concreto” e o “imaginado” vai ser o elemento determinante dos poemas que explicitamente fazem parte do Mecenato Pombalino.

Ao usar este termo estou adotando e dando continuidade à tese elaborada por Ivan Teixeira a respeito da vida intelectual e da poesia escrita no Império Português na segunda metade do setecentos, fundamentalmente centrado nas letras, mais especificamente nos poemas de caráter áulico e encomiástico. O que ele chama de Mecenato Pombalino é uma rede discursiva que se constitui através de um “rigoroso repertório coletivo de convenções, que estabelece desde as coisas retóricas e o modo de apropriação delas até os princípios de organização da frase do poema” (Teixeira, 14-15), e que teria a função primordial de dar suporte ideológico à ação do marquês em suas reformas modernizadoras de Portugal.

É bastante sabido o quanto as reformas pombalinas são controversas e estão recorrentemente sujeitas a debates e reavaliações<sup>30</sup>. Seguindo a linha a que me propus desde o início deste trabalho, vou tentar fazer um corte sincrônico e compreender como este discurso se constituiu através da intervenção poética de Alcindo Palmireno. A “Epístola a Termino Sipílio” constitui, como acabei de mencionar, uma primeira manifestação desta intervenção, que vai ter dois outros momentos fundamentais, a celebração da inauguração da estátua equestre de Dom José I, em 1775—homenageada pelo poeta através de um soneto, de uma ode e de uma epístola dirigida ao rei—e a

---

<sup>30</sup> A esse respeito, ver Antunes (1983) e Maxwell (1996)

publicação de *O Desertor* no ano anterior. Por uma questão de desenvolvimento do argumento que pretendo sustentar, vou preferir inverter a cronologia das obras, mesmo porque elas são tão próximas que isto não compromete a integridade do raciocínio.

Esta inversão que proponho também pode ajudar na explicação do fenômeno, porque a inauguração da estátua equestre foi o ponto culminante do esforço de legitimação do poder do marquês de Pombal e de sua ação política, então sintetiza as suas linhas de força:

O que representou para Pombal este monumento? Representou a glorificação de toda sua carreira. Foi a apoteose em vida. A dois anos da queda definitiva, o ministro mantinha ainda o controle absoluto sobre a máquina do Estado. De fato, pode-se entender este conjunto escultural como o reconhecimento máximo da política pombalina. Embaixo, como suporte do conjunto em que se eleva o rei, ostenta-se o busto do Marques, com traços singulares, estilizados como retrato. Enfim, a ideia de que Pombal era a base de sustentação (prática) do rei tornou-se tópica na arte do período, devendo ter sido também lugar-comum nas murmurações políticas da Corte. (Teixeira, 1999, 113)

A quantidade de poemas escritos para o evento, seja por encomenda, seja espontaneamente, é enorme, e compreende vários volumes, tanto impressos quanto manuscritos. A tônica desses escritos, como Ivan Teixeira explicou, era extremamente regrada como, aliás, o era toda a produção do período. Na medida em que definia assuntos e imagens legítimas de serem veiculadas, as “coisas retóricas”, o Mecenato Pombalino foi um regulador retórico. Mas quais foram os elementos de *inventio* usados por Alcindo Palmireno nos poemas que dedicou ao evento, todos impressos, ainda que sem indicação de qual a casa impressora?<sup>31</sup> Note-se antes de mais nada, um detalhe que já

---

<sup>31</sup> A maior probabilidade é que todos esses textos tenham sido impressos na Régia Oficina Tipográfica, criada pelo marquês em 1768.

foi mencionado acima: todos estes três textos foram impressos com indicação de autoria diferente: “Manoel Ignacio da Silva Alvarenga, Estudante na Universidade de Coimbra”; no soneto, o “estudante” recebe o mesmo adjetivo que caracteriza Alcindo Palmireno: “Ultramarino”. Ainda que haja esta pequena diferença na autoria, veremos em breve que o retrato que se depreende do enunciante desses três poemas é semelhante ao que já foi estabelecido antes para o Palmireno.

O primeiro poema a ser analisado é a “Epístola ao sempre Augusto e Fidelíssimo Rei de Portugal Dom José I Nosso Senhor, no dia da colocação da sua Estátua Equestre”. Nela, uma vez mais Alcindo Palmireno lança mão do dístico alexandrino, com que havia construído a “Epístola da Termindo Sipílio”; este elemento de *inventio* insere a epístola ao rei na mesma chave de novidade estética que definiu a intervenção do autor “americano” na Guerra dos Poetas. No nível do conteúdo, o modelo horaciano é bastante claro: o eu lírico dirige-se ao monarca de forma respeitosa apesar de familiar, assume um lugar de escrita inequivocamente americano—“entre tesouros saudosa Pátria minha/ vens adorar no Tejo dos mares a rainha” (Alvarenga, 2005, 34, vv. 31-32)—e insere o seu discurso uma vez mais no âmbito doutrinário da discussão das conveniências e práticas de escrita. Fazer o elogio do monarca—pois é esta a função do poeta, conforme visto no capítulo anterior (vide supra, Poesia)—tem seus decoros, e a situação oferecida por dom José facilita o trabalho de Alcindo Palmireno:

Se vós fosseis um rei flagelo dos seus povos,  
Que em novas crueldades fizesse os dias novos,  
Poderia a lisonja fácil em seus louvores  
Vestir pequenas coisas com as mais brilhantes cores.  
Mas as vossas virtudes grandes por toda a parte

Aparecem mais sem os adornos da arte; (idem, 33, vv. 5-10)

À sombra da imagem da reconstrução de Lisboa e das várias conquistas que o Império permite, Palmireno desvia, então o foco para o que é um topos da poética encomiástica de caráter ilustrado, as vantagens para o monarca da civilidade sobre o belicismo:

“O Paraguai... mas não: ser rico e poderoso,  
Vencer e conquistar não faz um rei ditoso.  
Mandar sobre as cidades horror, morte e trovões,  
Bem podem Albuquerque, Turenas, Cipiões:  
Dar justas leis aos povos, unir com firme laço  
Paz, Abundância, Amor: à custa de seu braço  
Ver notar os seus dias época feliz  
É só para José, ou César ou Luís.” (idem, 34-35, vv. 33-40)

Uma vez mais a aproximação final se vale do modelo de Luís XIV, acrescido aqui de César, não Júlio, mas sim Augusto, que, não por acaso, vai estar presente em todos os textos deste bloco—afinal, ele foi o pacificador de Roma e, acima de tudo, o patrocinador dos poetas. Esta é a chave das imagens que se seguem, que desenvolvem a tópica pombalina do “Mondego esclarecido” (v. 41), numa alusão à reforma da Universidade de Coimbra, da qual falaremos em breve:

Tuas fecundas margens secas e estéreis viste,  
E as grutas te esconderam desconsolado e triste;  
Mas hoje as belas ninfas de flores e de frutos  
Ao magnânimo rei já levaram tributos (idem, 35, vv. 44-47).

Como sempre, na poesia que estamos acompanhando, o trânsito entre o espaço simbólico—o das ninfas—e o “real”—o do tributo ao monarca—é bastante fluido, o que cria um efeito fundamental, qual seja, o de permitir medir os eventos históricos a partir de um referencial que é mais “estável” que o meramente circunstancial. Assim como a estátua

que foi inaugurada não traz as feições de dom José I ou de Pombal, mas sim uma representação estilizada do que sua dignidade significa, as “ninfas do Mondego” são mais que uma simples imagem retórica da rotina poética que tem lugar em Coimbra, como havia aparecido no “Discurso aos poetas do Mondego”, companheiro de manuscrito da sátira “Mentirei ou direi a verdade”. Tudo aqui tem que ser compreendido também na dimensão transcendente que adquire a partir do momento que a realidade toma forma escrita. Do mesmo modo, os feitos do rei mencionados na sequência: o lavrador o louva, o pirata africano o teme, o bárbaro—o americano—se enamora das maravilhas que a ação real promove na colônia, e Netuno não geme mais ao peso das rapinas. Tudo isto aponta fundamentalmente para uma ação civilizadora que identifica conhecimento com justiça, porque agora existem leis: “Os Tiranos do Povo não ficam sem castigo” (v. 74). Governar é seguir um programa ilustrado: “Fanatismo, Ignorância, feroz Barbaridade/ Caíram como a sombra que foge à claridade” (vv. 77-78). A poesia é o veículo adequado para discutir esses assuntos e, uma vez que ao escrever ela acaba por unir os dois espaços, isso lhe dá um poder especial de realizar a matéria política. Interessante que, assim como aconteceu na outra epístola que analisamos, é o furor que conduz de maneira mais eficiente essa prática:

Ó Grande PAI DA PÁTRIA! Mostrou-se o Céu adverso  
Por Vos fazer maior aos olhos do Universo.  
Que eu não possa aos impulsos do zelo que me inflama  
Acompanhar os voos da Vossa ilustre Fama!  
Ó musas, onde estais? O Gênio em vão suspira:  
Ou dai-me novo alento, ou quebro a ingrata lira. (idem, 36, vv. 81-86)

Alcindo Palmireno/Silva Alvarenga mostra-se coerente no autorretrato que desenha para o leitor, o mesmo sujeito colérico, submetido ao furor poético da inspiração ou disposto a

abandonar o ofício se ela não vier. Esta não é uma afirmação de maneira alguma inocente, porque os versos finais desta epístola afirmam:

Se o meu pincel sincero vos pode retratar,  
Não tenho que temer, não tenho que esperar.  
Da Meônia carreira toco a difícil meta  
O amor da vossa gloria foi quem me fez poeta (vv. 106-109).

Na “Epístola a Termino Sipílio” a inspiração era considerada um fator determinante para a legitimidade do poeta—ao lado do bom modelo provido pelo *Uraguai*—; era o que dava legitimidade à atitude irascível com que o Palmireno tinha se apresentado na Arcádia. Aqui, um elemento se acrescenta a esse quadro: todo esse furor é facultado pela ação do monarca, ou seja, é a ação política que dá combustível à criação poética.

As mesmas tópicas estão presentes no *Soneto* dedicado ao mesmo tema que, na verdade, é um sumário desta epístola:

Vencer dragão que as Fúrias desenterra;  
C’oas Artes adornar Cetro e Coroa;  
Da triste cinza erguer aos Céus Lisboa;  
Pôr freio à ondas e dar Leis à Terra;  
Tudo JOSÉ na heroica mão encerra (Idem, 107, vv. 1-5).

O bom governo se identifica com as Artes, com as Leis, com o domínio dos “dragões” que se levantam contra a paz da Pátria—aliás, o mesmo programa que presidiu a iconografia da estátua equestre, na qual dom José calca com os pés de seu cavalo várias serpentes. O que não se deve perder de vista, entretanto, é que os elementos descritos nestes dois elogios como ação do monarca são na verdade fruto da atuação direta do marquês de Pombal. Ou seja, quem está motivando a ação poética de Alcindo Palmireno é Sebastião José de Carvalho e Melo, ainda que o nome mencionado seja o de dom José I. Não tenho receio de afirmar isto, porque o terceiro texto deste conjunto, a “Ode no dia de

colocação da Estátua Equestre de El-Rei Nosso Senhor” é inequívoco. Alcindo Palmireno/Silva Alvarenga apresenta-se americano já na primeira estrofe: “Move o som, corta o ramo, e cinge a frente,/Ó da America inculta genio ardente” (idem, 70, vv. 5-6), assumindo uma atitude que vai ser recorrente nos seus poemas daqui por diante, a de testemunha ocular. O *eu* diz que “vê” Afonso Henriques, “ilustre Fundador do Luso Império” (v. 38) conduzindo os “bravos Portugueses” (v. 19) nas batalhas contra os mouros e incentivando-os com um discurso de três estrofes. Disto, dá-se um salto de séculos para o terremoto de Lisboa—“Para engolir os montes/ Gargantas abre o Mar, e Terra treme” (vv. 43-44), mencionam-se monstros e vem uma referência bastante clara ao atentado que dom José sofreu em 1759:

O Parricídio arvora  
Triste facha d’horror no Averno acesa;  
Geme, suspira e chora  
Infeliz lealdade Portuguesa (idem, 72, vv. 55-58).

Todos estes desafios, descritos através das tópicas heroicas, suscitam a figura de um herói, um “novo Alcides” (v. 60), que não poderia ser ninguém menos que o primeiro ministro: “Aos séculos futuros,/ MARQUÊS invicto, servirão de exemplo/Vossos trabalhos duros” (vv. 61-63).

A coincidência entre rei e Pombal como objeto do elogio agora está assumida, e para não persistir dúvida a respeito da adesão de Palmireno/Alvarenga à política pombalina no que teve de mais antagônico em relação à estruturação dos poderes em Portugal, a estrofe que se segue explicita ainda mais o combate à nobreza que foi representado por todo o processo que envolveu o atentado ao rei, antes mencionado como “parricídio”:

Essa em crimes famosa  
Árvore, que ostentava o tronco eterno,  
Que feria orgulhosa  
Co'a rama o Céu, e co'a raiz o Inferno  
Ao ver a mão, que aceso o raio encerra,  
Murcha, treme, vacila, e cai por terra.” (vv.67-72)

A menção à reconstrução de Lisboa, presente nos dois outros poemas deste conjunto explicitamente pombalino é a ópia para escolhido para o encerramento da Ode, o que reforça ainda mais o papel central que o primeiro ministro tem para Alcindo Palmireno.

### 3.6 Interregno teórico – versões e disputas

Neste momento é necessário fazer um pequeno desvio aproveitando que a “Ode na inauguração da estatua equestre” dá ensejo a uma questão bastante importante a respeito das obras de Alcindo Palmireno e da perspectiva que estou adotando para analisá-las; é uma questão que ajuda a compreender melhor os significados que a poesia neoclássica assume no Império luso-brasileiro de mil e setecentos e expande a ideia de que os poemas analisados são enunciados numa grande conversação. Trata-se da existência de mais de uma versão para vários dos textos de mesmo autor. Este não é um fato isolado no século XVIII e muito menos novo nos estudos a respeito de Silva Alvarenga, pois foi registrado já em 1864, quando Joaquim Norberto de Sousa publicou as *Obras Poéticas*. Em uma importante nota a esta *Ode*, ele diz:

A edição em avulso d'esta ode, distribuída no dia da inauguração da estatua eqüestre do rei dom José I, differe tanto da publicada no *Patriota*, trinta e oito annos depois, que me parece fazer cousa agradável aos estudiosos transcrevendo-a aqui tal e qual fora então impressa em Lisboa. (apud Alvarenga, 1864, vol I 95)

Foram, entretanto, os incansáveis trabalhos de Francisco Topa em arquivos portugueses que revelaram a existência de muitos outros casos em que poemas que já eram conhecidos apresentam versões diferentes das impressas. Como a perspectiva que o orienta é a da crítica textual e sua intenção final é a edição, Topa faz todos os esforços no sentido de buscar uma “versão definitiva” que corresponderia à “intenção do autor”. Eu, por outro lado, compreendendo, com Mikhail Bakhtin, que o processo de comunicação é um fluxo constante, e que a todo o tempo os autores estão reagindo a situações muito específicas—situações que podem ser materiais, mas que são também muitas vezes eminentemente textuais, e que as duas interagem constantemente—, por isso vou assumir que as mudanças que possam aparecer entre uma e outra versão não constituem um estágio “mais ou menos legítimo” de uma obra que se pretende acabada. Sim, a ideia de acabamento fazia parte do horizonte de expectativas de Alcindo Palmireno, como veremos em breve, mas as versões diferentes na verdade correspondem a intervenções precisas em situações diferentes às quais ele responde. O reaproveitamento de material anterior em novo contexto nunca foi recurso exclusivo da literatura, como bem demonstraram os estudos de Albert Schweitzer da obra de Johann Sebastian Bach (Schweitzer, 1966), mas no mundo verbal ele adquire um significado particular, por isso devemos ter um pouco mais de cautela para não excluir significados que podem ser muito importantes para a compreensão da dinâmica intelectual que nos interessa aqui.

Singularidade natural (por exemplo, a impressão digital) e irreprodutibilidade significante (pertencente ao signo) do texto. Apenas é possível a reprodução mecânica da impressão digital (em qualquer quantidade de exemplares). Dá-se o mesmo com a reprodução, igualmente mecânica, de um texto (a reimpressão, por exemplo), mas a reprodução do texto pelo sujeito (volta ao texto, releitura, nova execução, citação) é um acontecimento novo, irreproduzível na vida do texto, é

um novo elo na cadeia histórica da comunicação verbal. (Bakhtin, 1992, 333).

Ainda que se preservem sentidos, ao mesmo tempo eles precisam ser primordialmente entendidos a partir de seu próprio tempo e sus próprias referências. A existência de versões diferentes de um mesmo poema, uma vez que é resposta a contextos diferentes, acaba configurando dois textos diferentes, como Jorge Luís Borges procurou demonstrar de maneira absurdamente exemplar no conto “Pierre Menard, autor del Quixote” (Borges, 2017, 30-38).

Vimos através da irrupção de Alcindo Palmireno no espaço arcádico como ele não está escrevendo em isolamento, mas sim tomando parte ativa nas disputas que tinham lugar na arena do Monte Mélano. Uma vez que compreendemos isto, podemos avaliar melhor o significado do documento que Francisco Topa resgatou na Biblioteca e Arquivo Distrital de Évora. Trata-se de um manuscrito, com aparência de ser prova para impressão, que se intitula “Reflexões Críticas Sobre a Ode do Bacharel Domingos Monteiro”. A abertura do texto localiza-o histórica e discursivamente:

Ouvi as reflexões do Bacharel Domingos Monteiro sobre a minha Ode impressa pela Inauguração da Estátua Equestre de S. M., e me teria aproveitado em paz da sua crítica, se ela não passasse além dos limites que lhe tem posto a Justiça e a Prudência. [...] Ele sustenta, e por meio dos seus Discípulos tem espalhado, que a minha Ode encerra um grosseiro Anacronismo. Para desenganar principiantes, que o escutam como oráculo e pelas suas pegadas se desviam da estrada do verdadeiro gosto, ofereço ao Público estas *Reflexões* e ao mesmo tempo a minha Ode. (Topa, 1998, 128-29)

Temos aqui um indício bastante claro sobre a inserção definitiva de Alcindo Palmireno nos círculos letrados de Portugal, já que Domingos Monteiro estaria discutindo com seus “discípulos” a “Ode na inauguração da estátua equestre”. As críticas, de acordo com o texto, levam a uma revisão do poema: “ao aclarar os versos em que o meu crítico

universal achava o Anacronismo, não pude ter que retocasse (segundo o meu costume), aqui e ali alguns outros lugares” (idem, 129), e inclusive dão espaço para reforçar a intenção de construir-se a imagem de uma personalidade conciliadora: “Esta é a mais segura prova de que sou dócil” (idem, 129), que é contradita imediatamente pelo caráter incisivo das críticas e do desafio a que Domingos Monteiro também “emend[e] e castig[e] a sua obra” (idem, 129). O que se segue é uma série de 13 “reflexões” sobre pontos específicos de uma ode do seu rival ao mesmo assunto, cobrindo desde estrato sonoro do poema—a “pobreza” das rimas, a dureza das consoantes repetidas—até as referências mitológicas, sua adequação, sua incongruência e a desmesura das imagens e pensamentos.

As “Reflexões” são um documento que permite múltiplas aproximações à teoria e à prática poéticas do setecentos luso-brasileiro. À parte o caráter evidentemente polêmico, que acaba por radicalizar e exagerar aspectos de intransigência frente aos protocolos de escrita, o texto nos faculta uma boa compreensão das engrenagens da escrita de poesia. Dentro do escopo que interessa ao meu recorte teórico, há uma ou outra passagem que eu gostaria de sublinhar.

Ao comentar os versos “de Jove às sábias filhas/ que as Artes educaram”, Alcindo Palmireno observa que, em texto anterior, Domingos Monteiro teria expresso apreciação diferente da função das Musas, e sentencia: “o Autor cai em semelhante contradição porque, não conhecendo sistema em coisa alguma, pensa conforme as circunstâncias em que se acha, chegando a tal excesso o entusiasmo de contradizer que nem a si mesmo perdoa” (idem, 132). Trata-se de uma declaração bastante forte de princípios, antes

filosófica e ética que poética, porque afirma qual a constância com que uma identidade deve ser mantida. Não que ele não admita a possibilidade de mudanças. Páginas adiante, comentando outro verso, diz “*potestade* não está em uso”, mas note-se que há uma diferença fundamental entre o que pode ser considerada uma adequação a práticas transitórias—o uso de uma palavra—e uma visão de mundo—a compreensão do papel desempenhado pelas artes. Silva Alvarenga/Alcindo Palmireno está fazendo uma declaração de princípios que tem repercussões importantes para a ação de um poeta: as intervenções que este pode fazer ao longo de sua carreira precisam manter coerência em relação aos valores assumidos desde o princípio.

Este é um valor que está em harmonia com um outro dado importante, específico de poética: a adequação à autoridade da fábula, ou seja, da tradição. Em mais de uma passagem, a crítica feita a Domingos Monteiro é de que ele introduzir demasiadas “novidades” no universo já conhecido das referências mitológicas e retóricas estabelecidas: “A *Rainha das Virtudes* uns dirão que é a Caridade, outros a Justiça, outros a Humildade; à Verdade não se deve dar privativamente um título que não lhe compete” (idem, 134). Desta maneira, ainda que Alcindo Palmireno se valha da dinâmica que existe no universo letrado, sobretudo no ambiente da Arcádia, para poder ocupar um lugar de maior destaque, ele também advoga para este espaço uma imobilidade que serve de parâmetro e regramento para a própria realidade. As coisas têm seus devidos lugares, e os autores, ainda que sejam indivíduos capazes de acrescentar novidades ao patrimônio comum desse mundo, devem assumir e manter-se em lugares em que sejam reconhecidos de maneira clara, e em que interajam respeitando a dinâmica que os precede.

Este é certamente um elemento importante do autorretrato que Alcindo Palmireno está configurando através de suas diversas intervenções no espaço simbólico da Arcádia. Poesia e tradição se entrelaçam de modo bastante claro, e ele, personagem alegadamente dócil—ainda que suas atitudes sejam eivadas de paixão e entusiasmo—coloca-se do lado da manutenção das tradições e dos lugares estabelecidos dessa dinâmica. Em termos bakhtinianos, não é exagerado dizer que ele está defendendo o lado do monologismo, pois coloca-se a favor de um centro gravitacional que restrinja *certas* possibilidades de mudança. Evidentemente ele acredita na legitimidade da novidade, mesmo porque apresenta-se como o grande defensor do *Uruguai* como modelo legítimo a ser emulado, mas, frente a todo o quadro que se pinta através das “Reflexões”, este novo modelo é legítimo justamente porque respeita um nível superior de ordem, e supera a esclerose dos “antiquários” como Garção e Quita.

A quantidade enorme de autoridades mobilizadas por Alcindo Palmireno para legitimar seus ataques à ode de Domingos Monteiro dá uma dimensão da amplitude com que ele constitui o espaço simbólico em que está transitando: Sosícrates, Boileau, Homero, Virgílio, Plauto, Tasso, Camões e Diogo Bernardes, todos citados no original<sup>32</sup> são nomes que ele invoca na sua argumentação e, em meio destas autoridades, Basílio da Gama, citado através de uma sátira sua. Saímos, então, deste interregno com o reforço das imagens que Alcindo Palmireno vinha se construindo: uma figura passional, de reações intensas a questões literárias, porque estas representam mais do que

---

<sup>32</sup> Aqui temos um outro elemento positivo para considerar a nota de “Mentirei ou direi a verdade” que afirma “não sei francês” como uma ironia

“simplesmente poesia”, elas têm um profundo significado filosófico que se sobrepõe ao significado político que já haviam demonstrado ter.

### 3.7 Pombalismo em Coimbra – *O Desertor*, um poema dinâmico

O último texto de Alcindo Palmireno diretamente ligado ao Mecenato Pombalino é complexo, provavelmente o mais ambicioso deste período, e poderia ser objeto de todo um trabalho independente. Trata-se do poema herói-cômico *O Desertor*, impresso na Real Oficina da Universidade em 1774.

A conversação em que este poema se insere é bastante precisa e, assim como a Guerra dos Poetas e a inauguração da estátua equestre, polêmica, uma vez que é certamente um traço definidor das intervenções de Alcindo Palmireno o tomar partido em controvérsias. Neste caso, trata-se da reforma da Universidade de Coimbra, promovida pelo marquês de Pombal em 1772. À diferença da Guerra dos Poetas, este evento foi bastante estudado e analisado das mais diversas perspectivas. Duas parecem ter sido as principais intenções do marquês: 1) a modernização dos estudos e pesquisas, com o consequente banimento das práticas escolásticas, associadas aos jesuítas; 2) a superação de uma prática estudantil frouxa, que se baseava muito mais no privilégio que em outra coisa, porque garantia os títulos acadêmicos a uma elite social que muitas vezes nem chegava a frequentar as aulas, bastando-lhe a matrícula. Sobre este último ponto há um testemunho interessante na *Historia de Portugal composta em inglez por uma sociedade de litteratos*, traduzida por António de Moraes Silva em 1788. Na descrição da cidade de Coimbra, os autores ingleses dizem:

Coimbra, Cidade capital, grande, bem edificada, e condecorada com um Bispado, e Universidade, que desde a sua origem tem grande reputação no reino; o que todavia não bastará para a pormos de nível com as primeiras Universidades da Europa, a pezar de projectos, e reformas do Marquez de Pombal, que quase nos fins do último reinado cuidou em reprimir os abusos, que nella vogavão assim como em todos os ramos da administração publica. Os quaes abusos erão tão excessivos, que 6 para 7 mil estudantes, que a frequentavão, erão dispensados de seguir as lições, bastando-lhes para vencer o tempo, satisfazerem as matriculas, e mais estipêndios ordenados, e talvez arbitrários. Acabados assim os cursos davão-se-lhes os grãos Academicos, que passavão por mercadoria, visto que os pagavão com seu dinheiro. Fora de Portugal não há nada, que chegue ao abatimento, em que estavão neste Reino as Sciencias, antes da ultima reforma de 1772 (*Historia*, 1788, 11-13).

É exatamente sobre este ponto, onde coincidem os avanços da ciência e o saneamento moral das práticas acadêmicas, que vai incidir a ação do poema, o que é importante, porque há certos analistas que viram no poema de Alcindo Palmireno uma participação menos ativa no projeto pombalino. Joaquim José Carvalhão Santos, por exemplo, diz que a apologia da reforma é “mais indireta” porque “insiste particularmente na ridicularização que, apegados à vida fácil na velha Universidade, abundavam agora Coimbra” (Santos, 1991, 39-40). Num contexto como o registrado pelos autores ingleses da *Historia de Portugal*, a temática da superação de uma prática generalizada de leniência fala por si própria.

Certamente este foi um texto muito eficiente na realização do intento a que se propunha, o que se evidencia através da existência de uma segunda edição impressa. Esta, como foi demonstrado por Heitor Martins (1983), é de responsabilidade do “Malhão Velho”, um estudante de Coimbra famoso pelas estratagemas com que procurava superar a precariedade material em que vivia. Imprimir textos que lhe garantissem algum rendimento era uma de suas estratégias, e o fato de ele empreender uma edição

clandestina do poema de Alcindo Palmireno em meados dos anos 1780 é indicativo da sobrevida que este teve no ambiente da Universidade. Além disso, é perfeitamente possível reconhecer a influência de *O Desertor* em outro poema herói-cômico da penúltima década do século XVIII, *O Reino da Estupidez*, de Francisco de Melo Franco com provável colaboração de José Bonifácio de Andrada e Silva: a cena inicial deste poema, que descreve a Estupidez sendo enxotada de todas as nações civilizadas da Europa é reconhecível no lamento da Ignorância quando da entrada do marquês em Coimbra, em *O Desertor*:

Deixemos para sempre estes terríveis  
Climas de mágoa, susto, horror e estrago.  
Mostrai-me algum lugar desconhecido,  
Onde oculta repouse, até que possa  
Tomar de quem me ofende alta vingança. (Alvarenga, 2005, 340, I, 88-92)

Há três aspectos em que se pode analisar o poema em sua intervenção na cena letrada portuguesa—ou mais especificamente coimbrã—na ação propriamente dita, na seleção do gênero trabalhado e nas menções encomiásticas. Começemos pela ação.

A ação de *O Desertor* é curta, e constantemente lança mão de acontecimentos paralelos, saltos narrativos e construção de quadros alegóricos, o que já fez críticos afirmarem que o poema “não é muito bem composto, faltando clareza na configuração e articulação dos episódios, muitas vezes desprovidos de interesse” (Cândido, 1981, 156). Isso é um exagero para qualquer leitor mais ou menos acostumado com a maneira clássica de dispor os fatos de uma narrativa, sobretudo épica. Na verdade, o traço que poderíamos considerar mais “moderno” no poema é justamente o constante recurso a ações paralelas, que não se afastaria muito das narrativas romanescas que já estão se

tornando muito populares em toda a Europa—mas sem lançar mão, evidentemente, do recurso facilitador da divisão em capítulos—; ao mesmo tempo, há em certas passagens um ritmo de acontecimentos tão rápido que elas não se diferenciam muito dos entremezes e comédias ligeiras que tinham lugar nos palcos portugueses, como nesta sequência, em que Tibúrcio e Doroteia, filha do carcereiro Amaro, vão à noite libertar Gonçalo da cadeia:

Entanto sem receio o Velho dorme,  
E a filha vem as sombras apalpando  
Com as chaves na mão: e quantas vezes  
Segue, vacila, e pára, e lhe parece  
Ouvir a voz do Pai: escuta, e treme;  
Move os passos, tropeça, e ao ruído  
Acorda Amaro, e grita. Ela se apressa,  
E torna a tropeçar. Aqui Tibúrcio,  
Em casos repentinos pronto e destro,  
Em um lençol se embrulha, e corre ao leito,  
Onde jazia o Velho espavorido,  
Que cuida que vê bruxas, e fantasmas:  
Então lhe diz em tom medonho. “Ó filho,  
Ingrato filho, que de um Pai te esqueces!  
Que mal, que mal cumpriste os meus legados!  
Hoje comigo irás...” Ao Velho o medo  
Corre as medulas dos cansados ossos:  
A voz lhe falta, eriça-se o cabelo. (idem, 37, IV, vv. 183-200).

A quantidade de acontecimentos é bastante grande para meros dezessete versos:

Amaro dorme, chegam Doroteia e Tibúrcio, ela vacila, tropeça, o pai desperta e grita, Tibúrcio toma um lençol, finge ser o finado pai de Amaro e este se assusta; a retórica clássica certamente alargaria a narração destes feitos, mas a natureza farsesca deles demanda ritmo acelerado para criação do efeito cômico. Por isso tudo, apesar de ter apenas 1436 versos, a cascata de acontecimentos de *O Desertor* é grande. De maneira

muito sumária, recorramos os fatos básicos do enredo para depois chamar a atenção para alguns episódios particulares.

Quando o marquês de Pombal entra em Coimbra, alegoricamente acompanhado pela Justiça e pelas Musas, a Ignorância sente-se ultrajada e acuada; ela toma a forma de um antiquário, Tibúrcio, e assim convence Gonçalo, um estudante preguiçoso, a buscar a “alegre e famosa Mioselha”, onde não precisará dedicar-se a trabalhos pesados para ter conhecimento. Monta-se uma companhia de estudantes relapsos—Cosme, Rodrigo, Bertoldo, Gaspar e Alberto—cada um evidenciando exemplarmente um vício, para marchar em direção a Mioselha. Na partida, há uma confusão gerada por Guiomar, mãe da amante de Gonçalo, Narcisa: como ela imagina que a partida do estudante vai deixar a filha desamparada, faz com que esta chantageie emocionalmente o moço para deixar-lhe dinheiro. Tibúrcio intervém, para que a companhia não fique desprovida de recursos. Inicia-se uma briga que junta uma quantidade grande de rústicos os quais, ao longo de todo o poema, vão constantemente perseguir os desertores.

Chegando a uma estalagem, Rodrigo e Tibúrcio fazem um duelo de glotonaria que descamba para pancadaria. É quando o velho Ambrósio, ex-universitário que não se aplicou aos estudos e hoje não tem nenhuma carreira além da estalagem, faz uma pequena diatribe em louvor da constância nos estudos. Essa intervenção piora a confusão, que envolve outros fregueses e força os desertores a abandonarem a estalagem no meio da noite para perderem-se na floresta. A fama dos desertores vai assim espalhando-se entre os rústicos. Como eles não conseguem sair da floresta em que se perderam, a Ignorância toma a forma da jovem Doroteia e sob essa aparência vai falar em sonhos ao

ermitão Rufino, que vive na floresta chorando seu amor não correspondido; iludido pela imagem, ele é instruído a conduzir os desertores para fora do bosque. Porém, quando eles saem de entre as árvores, um grupo de rústicos já está à sua espera, trava-se uma batalha campal e ao final Gonçalo e seus amigos são presos enquanto Rufino foge.

Na cadeia já estava abrigado Tibúrcio, porque quando fugira da estalagem, fingiu ser um anacoreta e assim caiu nas graças do simplório carcereiro, Amaro. A ignorância age novamente, faz com que Doroteia, filha de Amaro, apaixone-se por Gonçalo e assim ajude-o a fugir. Depois da confusão gerada pela fuga—copiada acima nos versos citados—a companhia se reúne novamente na floresta para uma vez mais se desentender, porque Amor faz Doroteia e Cosme apaixonarem-se perdidamente. Há outra briga entre Cosme e Gonçalo. Ao final, Doroteia acaba amarrada a uma árvore e é abandonada para ser devorada pelos lobos, mas tudo termina bem neste sub-enredo porque ela é encontrada por Rufino e os dois ficam juntos.

Chegando a Mioselha, os desertores descansam na casa da mãe de Gaspar, onde, depois do almoço, ocorre um dos episódios mais comentados do poema: eles observam a estante de livros do “tio doutor” de Gaspar, que é um verdadeiro catálogo de obras do século XVII, descrito como “montões de Gótica escritura” (V, v. 159) e que vem acompanhado de muitas notas explicativas e judicativas. Mais uma vez eles são interrompidos pelo grupo de rústicos, que não deixa de os perseguir e assim se trava a última batalha do poema, da qual Gonçalo foge para encontrar finalmente o seu tio. O tio, entretanto, não aprova o fato de ele ter abandonado a universidade, atira-lhe um pau e

fecha a porta, deixando-o por fim à mercê da turba, que o deita sangrando ao solo debaixo de golpes.

Como trata-se de um poema herói-cômico, no qual as ações baixas são tratadas com a linguagem nobre da epopeia, Gonçalo e seus amigos são sempre tratados por “heróis” e este revés final é comparado pelo narrador à má-fortuna de Agamenon, que voltou vitorioso de Troia a Micenas para encontrar a morte. A sugestão é, então, de que Gonçalo, o estudante relapso, teria falecido após todas as peripécias.

A adesão ao projeto pombalino de reforma da Universidade aparece aqui em dois níveis, além das menções laudatórias explícitas ao marquês, aos administradores e professores: o primeiro é o do retrato dos personagens, que formam um catálogo de tipos a serem desprezados—não muito distante de um outro poema que vamos discutir mais adiante, a sátira “Os Vícios”—o que se reforça com a perseguição constante destes pelos rústicos. Se lembrarmos da insistência de poemas anteriores na distinção entre os árcades legítimos e aqueles que seriam objeto de riso dos rústicos, o fato de Gonçalo e seus amigos serem constantemente hostilizados e agredidos por gente do povo reforça a indignidade de suas figuras. O segundo aspecto de adesão ao pombalismo da reforma da universidade é o ridículo com que se mencionam as práticas e referências ligadas à educação escolástica que predominava durante o período de hegemonia dos jesuítas:

Que esperas tu dos livros ?  
Crês que ainda apareçam grandes homens  
Por estas invenções, com que se apartam  
Da profunda ciência dos antigos?  
Morreram as *postilas*, e os *Cadernos*:  
Caiu de todo a *Ponte* , e se acabaram  
As *distinções*, que tudo defendiam,  
E o *ergo*, que fará saudade a muitos!

N'outro tempo dos Sábios era a língua  
*Forma*, e mais *forma*: tudo em fim se acaba,  
Ou se muda em pior. (idem, 342-43, I, vv. 138-158)

Estas são as palavras com que a Ignorância, transfigurada em Tibúcio—assim como Garção, um antiquário—convence Gonçalo a abandonar Coimbra. Através do jogo irônico de fazer a personagem negativa elogiar uma prática que deve ser desqualificada, mencionam-se todos os elementos do ensino escolástico, as apostilas, os cadernos, os métodos... Para não deixar dúvida, uma nota à “Ponte” esclarece: “O método escolástico. Quem conheceu a Lógica peripatética não ignora que seja essa ponte” (idem, 343).

O ponto alto deste aspecto do elogio à reforma feito no “negativo do retrato” é a já bastante discutida descrição da estante de livros do “tio doutor” de Gaspar no Canto V<sup>33</sup>. Esta passagem recebeu bastante atenção porque elenca um catálogo de leituras que a nova consciência estava desautorizando como referenciais intelectuais, tanto no nível do *aggiornamento* científico quanto no nível dos modelos poéticos. Nela comparecem, entre outros, Suarez, Molina, Larraga, Ferreira, Baldo—todos descritos ironicamente como “bons”—assim como o *Peregrino da América*, a *Fênix renascida* e o romance popular *Imperatriz Porcina*. Para nossa aproximação, o interessante é notar como esta interpenetração de maus modelos artísticos e maus pensadores atualiza e amplia o universo de discussões da Guerra dos Poetas e acrescenta um novo elemento ao conjunto de referências que se identificam como legítimas de uma tendência em disputa pela hegemonia na Arcádia.

---

<sup>33</sup> Algumas dessas análises podem ser conferidas em *A leitura rarefeita: o livro e a literatura no Brasil*, de Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2002), assim como na introdução de Ronald Polito à sua edição de *O Desertor* (2003).

De maneira mais explícita e direta, a defesa do projeto pombalino para a Universidade aparece no Canto IV, durante a aparição da Verdade em sonho para Gonçalo, quando este está na cadeia. Ela abre-lhe os olhos para mostrar “do [seu] nascente Império a nova glória” (IV, v. 133) e apresenta um desfile das novas disciplinas, a Filosofia Racional, a Física e a História Natural, e lhe propõe mudar de atitude: “Sacrificas o nome, a honra, a Pátria/ Aos moles dias de uma vida escura?” (IV, vv. 170-71), onde a sobreposição do projeto intelectual a um projeto político é inequívoca.

Um outro elemento parece importante assinalar. Entre os companheiros de Gonçalo há Bertoldo, que traz consigo

Carunchosos papéis por onde afirma  
Vir do sétimo Rei doi Longobardos.  
Grita contra as riquezas, a Fortuna  
Segundo o que ele diz não muda o sangue:  
Pisa com força o chão, e empavesado  
De ações, que ele não pôde chamar suas  
Aos outros trata com feroz desprezo. (Idem, 350, II vv. 25-31)

No ambiente de hostilidade que o marquês de Pombal havia criado com a antiga nobreza portuguesa, a presença deste personagem no rancho dos “desertores” da reforma não pode em hipótese alguma ser considerada inocente. Ele é um eco daquelas figuras que os autores da *História de Portugal* identificavam como os estudantes que “erão dispensados de seguir as lições, bastando-lhes para vencer o tempo, satisfazerem as matriculas, e mais estipêndios ordenados, e talvez arbitrários” porque tinham privilégios financeiros e de classe. Criticar estas figuras através da caricatura de sua atitude nobiliárquica é, como se mencionou no capítulo anterior (vide supra, Nobreza), afirmação

de uma legitimidade que se sustente por si só, ao contrário do recurso à legitimação externa; ou seja, é o reforço da ordem estabelecida.

### 3.8 O poema herói cômico e o sublime

Um dos aspectos mais importantes de *O Desertor* é ao mesmo tempo um dos menos compreendidos e mais difíceis de penetrar para o leitor moderno. Trata-se do fato de ele ser um poema herói-cômico. Este é um gênero que só faz completo sentido dentro do universo de referência da tradição clássica, porque sua existência depende da aceitação do princípio de que existem três estilos de escrita claramente distintos, o elevado, ou sublime, o médio e o humilde, ou baixo. A cada um desses estilos correspondem, segundo a tradição retórico-poética que predominou nas letras europeias desde o Renascimento, matérias, personagens, ações, gêneros e formas discursivo-poéticas, linguagem e imagens<sup>34</sup>. O estilo elevado trata de heróis, príncipes, reis; personagens capazes de ações nobres; realiza-se através da epopeia, da tragédia ou da ode; usa palavras também consideradas nobres e imagens sublimes. O estilo baixo dedica-se a figuras do povo, os vilões, os camponeses e rústicos, ou as pessoas de baixa constituição moral; representações vis e covardes em formas como a sátira e a comédia, não recusando o calão e as imagens indecentes. Por sua vez o estilo médio, intermediário entre o elevado e o baixo, trata de personagens que têm nobreza espiritual, ainda que não sublime, por isso dedicou preferência especial pelos pastores e pelas éclogas, que são

---

<sup>34</sup> Uma síntese da teoria dos estilos contemporânea a Alcindo Palmireno se encontra na *Arte Poética* de Francisco José Freire (Cândido Lusitano), de 1748, mais precisamente no Capítulo V do Livro I

vazadas em linguagem e imagens que evitam o vulgar, o mesmo tempo que não buscam o sublime.

O poema herói-cômico define-se, justamente, pelo cruzamento do elevado e do baixo, porque trata matéria baixa através da linguagem e das imagens convenientes ao sublime. Desde o início do uso moderno desta espécie poética, com a *Secchia Rapita* (1614) de Alessandro Tassoni (1565-1635), o debate ao redor do gênero foi grande, e por isso mesmo Alcindo Palmireno abre o volume com um “Discurso sobre o poema herói-cômico” que faz a defesa da sua legitimidade. Dada a personalidade que o Palmireno se constrói desde a Guerra dos Poetas, não é de estranhar que ele opte por tal alternativa: além de ser um gênero que demanda defesa e permite pequena disputa, ele constitui um *tour de force* em que erudição e domínio da técnica de escrita têm que ser demonstrados, não distante do retrato inferido das “Reflexões sobre a ode do bacharel Domingos Monteiro”.

Na defesa que empreende desse gênero híbrido, Alcindo Palmireno cita todas as autoridades pertinentes: Homero, autor da *Batracomiomaquia*; Virgílio, autor suposto do *Culex*; Tarssoni, da *Secchia Rapita*; Pope e seu *Rape of the Lock* (1712); e, evidentemente, Boileau, autor do *Lutrin* (1674). Argumenta ainda que os críticos que dizem que não é possível definir seu caráter estão equivocados, porque “a mistura do heroico, e do cômico não envolve a contradição, que se acha na Tragicomédia, onde o terror e o riso mutuamente se destroem” (idem, 335). Vale a pena notar que a contradição que mina um gênero—a tragicomédia—em suas bases é a de *efeitos* criados. O ponto

central da criação poética é atribuído à criação de efeitos no leitor/ouvinte. Este aspecto se reforça ao longo de todo o “Discurso”:

Qual destas imitações consegue mais depressa o seu fim, é difícil o julgar, sendo diferentes os caracteres, como as inclinações, mas quase sempre o coração humano regido pelas leis do seu amor próprio, é mais fácil em ouvir a censura dos vícios do que o louvor das virtudes alheias. [...] É desnecessário trazer à memória a autoridade e o sucesso de tão ilustres Poetas para justificar o Poema Heróico-cômico, quando não há quem duvide, que ele, porque imita, move e deleita, e porque mostra ridículo o vício e amável a Virtude, consegue o fim da verdadeira poesia. (idem, 334-36)

Ao escolher vazar seu estro em tal gênero, Alcindo Palmireno está, então, fazendo uma reafirmação implícita de princípios: ele admite a existência de uma hierarquia de matérias e linguagens que não deve ser ignorada se quisermos penetrar um pouco mais profundamente os significados possíveis do texto na conversação em que ele se inseriu. Trata-se de uma estratégia retórico-discursiva que, como disse o próprio autor, “consegue o fim da verdadeira poesia”, qual seja, “mostra[r] ridículo o vício e amável a virtude”. Como *O Desertor* foi publicado em 1774, ele pode ser considerado quase contemporâneo à primeira intervenção de Palmireno na Guerra dos Poetas—a “Epístola a Termindo Sipílio”—mesmo porque alguns dos poemas que vimos há pouco são destinados especificamente ao ambiente coimbrão da disputa. Isto coloca toda a atuação deste autor no ambiente letrado da Arcádia não na linha da inovação pela inovação, mas sim na inovação para manter uma ordem maior: a defesa de Termindo Sipílio e de *O Uruguai* como modelo legítimo a ser emulado não significa “defesa do novo” pura e simples, mas sim legitimação de um lugar da Arcádia—entendida como este amplo espaço simbólico da tradição, não como a instituição específica de Garção, Dinis, Cândido Lusitano e Quita—que não era considerado central mas que deveria ter mais destaque. Trata-se, então, de

um rearranjo de forças dentro de uma estrutura já dada, ou seja, de um movimento eminentemente político.

Todo esse deslocamento de influências passa necessariamente por modelos que reinserem Portugal em certa dinâmica da tradição. Quando o autor faz no “Discurso” a genealogia das autoridades, menciona os dados nacionais relacionados com cada modelo: “A *Secchia rapita* de Tassoni é para os Italianos o mesmo que o *Lutrin* de Boileau para os Franceses e o *Hudibraz* de Butler, e o *Rape of the Lock* de Pope para os Ingleses,” (idem, 335), mas deixa significativamente de mencionar um outro texto que já estava circulado em Portugal e que teve uma fortuna tanto manuscrita quanto editorial enorme, o *Hissope*, do árcade lusitano Elpino Nonacriense. Os responsáveis pela edição crítica do poema são taxativos: “enfim, não nos restam dúvidas de que o poema foi escrito depois de 1770. E é um facto também que as cópias que chegaram até nós e que se encontram datadas são de 1773, multiplicando-se no ano seguinte” (Silva, 2006, XIII).

Ora, ao ocupar um espaço da Arcádia em que ele próprio reconhece a importância dos modelos nacionais—compreendido nacional como relativo à língua—Alcindo Palmireno negligencia a presença de um outro modelo que disputa consigo a autoridade do gênero. No trabalho de edição crítica empreendido por Ana Maria García Martín e Pedro Serra, eles registram oito cópias manuscritas do *Hissope* apenas em arquivos e bibliotecas de Coimbra. Além do mais, este gênero não era em hipótese alguma uma novidade para o público português. No trabalho de Alberto Pimentel publicado em 1922, *Poemas herói-cômicos portugueses*, o bibliófilo português lista 35 realizações desta espécie poética no século XVIII. A escolha de fazer o elogio à reforma da Universidade

exatamente neste tipo de poema, portanto, representa um movimento a mais no xadrez jogado pelos autores dentro do “tabuleiro” da Arcádia.

Há ainda um outro elemento importante que se relaciona com a escolha do gênero. Uma vez que o herói-cômico trata a matéria do baixo—estudantes preguiçosos e rústicos—com o vocabulário e imagens do elevado, permite também um exercício de estilo que reafirma a legitimidade do Sublime, o que é uma questão candente na época. As investigações filosóficas sobre este tema, tanto em Burke como em Kant, levaram a questões centrais de estética moderna. Em Portugal, no entanto, a aposta foi na manutenção de uma ideia e de uma prática que vem da Antiguidade tardia, através do *Tratado do Sublime* do Pseudo-Longino. É claro que no século XVIII ainda não havia sido colocada em questão a autoria do tratado, como se depreende da “prefação” à tradução portuguesa impressa em 1771 por Custódio José de Oliveira:

Vencida Zenóbia pelo imperador, foi posta em escravidão e o seu sábio e fiel Ministro perdeu a vida. Mas que inimigos mais abomináveis e que para o seu castigo mereçam mais os generosos esforços de todo o homem de bem, que aqueles que a virtude prepara aos Sábios no decurso da sua trabalhosa carreira? Vive porém e viverá sempre imortal o seu Nome por sua profunda doutrina e sábias Obras. (Oliveira, 1984, 33)

Feita diretamente partir do Grego, a tradução de Custódio de Oliveira procura dar mais legitimidade em Portugal a um tema que havia sido discutido em França através da tradução de Boileau (1674) e em Espanha através da tradução de Dom Manuel Perez (1770). Os usos e aplicações do Sublime serviam, então, para legitimar um lugar discursivo que se mostrava angular, uma vez que era o tipo de linguagem que tinha pertinência para tratar das autoridades. Uma vez que a função básica da poesia, desde Cândido Lusitano, era também cívica—e Elpino Nonacriense ampliava este espectro ao

dar novo alento à ode pindárica—as instâncias de uso do Sublime e os autores que se identificassem como autoridades a serem emuladas eram de fundamental importância.

### 3.9 Do ministro ao herdeiro: fuguras de homenagem

*O Desertor* tematiza em sua maior parte o ridículo suscitado pela covardia e fraqueza moral de Gonçalo e seus companheiros, além de fazer a listagem em vários momentos das referências intelectuais que devem ser superadas pelo novo espírito português, mas abre alguns espaços específicos para a celebração aberta da reforma da Universidade e do marquês de Pombal, nomeadamente na abertura do Canto I, na do Canto III e no já mencionado sonho premonitório—à maneira do *Uruguai*, diga-se de passagem—que tem Gonçalo no Canto IV. No princípio do poema, a cena que se desenha é francamente teatral:

Já o invicto Marquês com regia pompa  
Da risonha Cidade avista os muros.  
Já toca a larga ponte em áureo coche.  
Ali junta a brilhante Infantaria  
Ao rouco som de música guerreira  
Troveja por espaços: a Justiça  
Fecunda mãe da Paz, e da Abundância  
Vem a seu lado: as Filhas da Memória  
Digna imortal coroa lhe oferecem,  
Prêmio de seus trabalhos: as Ciências  
Tornam com ele aos ares do Mondego  
E a Verdade entre júbilos o aclama  
Restaurador do seu Império antigo. (Alvarenga, 2005, 338, I, vv. 33- 45)

Esta é a primeira vez que Alcindo Palmireno cria este tipo de performance espetacular em sua poesia, e isto tem importância, porque a descrição nitidamente alegórica traz, em verdade, alguns elementos de realidade histórica que foram registrados

num importante documento depositado nos arquivos da Universidade de Coimbra intitulado *Diario do que se passou em a cidade de Coimbra, desde-o dia 22 de Setembro de 1772, em que o Illustrissimo e Excelentissimo Senhor Marques de Pombal entrou, ate o dia 24 d'Outubro, em que partio da dita cidade*. A descrição das cerimônias oficiais das quais Pombal participou no sábado, 26 de setembro, coincidem perfeitamente com a ficção do poema:

No largo de S. Joã se apartaram os Estud.<sup>tes</sup> p.<sup>a</sup> os lados por meio delles continuaram as duas alas das· faculd.<sup>es</sup>es a sua marcha, e assim q. chegaram ao fundo da escada do Paço desfilaram immediatam.<sup>te</sup>e, a ala dr.<sup>a</sup> p.la dr.<sup>a</sup>, e a esquerda p.la esquerda, e continuaram igualm.<sup>e</sup> a sua marcha, ate q. o R.<sup>o</sup> da Vniversid.<sup>e</sup> chegou ao fundo da escada entam pararam os Dr.<sup>es</sup>, e subindo elle acompanhado dos Bedeis, Secretario, Conservador, e de alguns Dr.<sup>es</sup> de Theologia, e entrando ate a porta da pr.<sup>a</sup> Sala immediatam.<sup>te</sup> appareceu o S. Marq.<sup>s</sup> vestido de Corte, (...) hum corpo d'Infantaria, q. estava postado fora do Pateo do Paço fechou logo este prestito, cubrindo, nam so a sua retaguarda com hum corpo de 3 de fundo, mas tambem os lades com 2 fitas, de forma, q. o fim do Prestito como S.r Marq.<sup>s</sup>, hia como dentro. de hũa praça cuja vanguarda era som.<sup>te</sup> aberta. (*Diario*, p. 11)

É significativa a maneira como elementos “reais” e “literários” se interpenetram no poema de Alcindo Palmireno. A infantaria mencionada no poema é a mesma que abre espaço para o marquês no Diário; “vestido de corte”, o primeiro ministro está apresentável como que acompanhado pelas entidades alegóricas que o poema descreve. Seria evidentemente ingenuidade encarar o *Diário* como documento transparente da realidade vivida. A avaliação de Mikhail Bakhtin é bastante clara a respeito da inescapável “refração” da realidade em todo e qualquer enunciado verbal. Não esqueçamos tão pouco que os dois textos respondem a protocolos de escrita bastante diferentes e, por isso, lançam mão de recursos retóricos de naturezas igualmente diferentes. Mas, de qualquer modo, é inegável a intenção do *Diário* em criar um efeito de

realidade e documentalidade, com baixíssimo grau de intervenção da imaginação. Já o poema herói-cômico está neste momento fazendo o relato do evento histórico a partir de um recurso de invenção que traz para perto da personagem empírica do marquês as figuras da fábula que condigam com a nobreza do evento ao qual preside. A descrição do quadro em certa medida recorda aos estudantes de Coimbra—eventuais leitores do texto—a performance das cerimônias que eles provavelmente tinham presenciado, mas ao mesmo tempo presença da Justiça, das Musas e da Verdade dá-lhe maior nobreza ao acrescentar os elementos do universo simbólico que legitima em outra dimensão a grandiosidade do aparato oficial. Estabelece-se uma colaboração profunda entre a escrita e o cerimonial preparado pelas autoridades da Universidade, permitindo que, assim, a Reforma seja inserida num universo simbólico mais amplo. Como havia mencionado acima, é a mesma dinâmica que se estabelecia nas disputas da Arcádia, que faziam coincidir as figuras empíricas com figuras simbólicas e, assim, davam àquelas a legitimidade que apenas estas poderiam aspirar.

É a mesma estrutura do sonho de Gonçalo, no qual a Verdade lhe aparece para tentar dissuadi-lo da deserção. Sentada em um trono, ladeada pela Justiça e pela Paz, ela descortina ao estudante relapso a “nova glória do seu nascente Império” (Alvarenga, 2005, 370, IV, v. 133). Aqui, entretanto, há uma menção mais explícita das relações entre este “novo império”, o poder exercido pelas autoridades e a poesia:

Se são firmes em mim [Verdade] o Estado e a Igreja,  
Se é no seio da paz feliz o Povo,  
Dizei-o vós, Oh Ninfas do Parnaso....  
Eu vejo renascer um Povo ilustre  
Nas armas e nas letras respeitado.  
O seu nome vai já de boca em boca

A tocar os limites do Universo.  
O pacífico Rei lhe traz os dias  
Dignos de Manuel, dignos de Augusto. (idem, 369-71, IV, 151-153; 158-163)

Usando os mesmos símiles que serão usados nas celebrações da estátua equestre, a glória do povo se associa à glória do saber—de caráter ilustrado—que se realiza em celebração, por sua vez, através da poesia neoclássica. Mas há um elemento importantíssimo a mais que aparece no introito do discurso da Verdade que não foi mencionado por nenhum dos comentadores de *O Desertor* até agora:

Benignos Céus enchei meus puros votos:  
Fazei que esta celeste companhia  
Como do terno Avô rodeia o trono,  
De seu neto imortal orne a Coroa. (idem, 369, IV, v. 124-127)

As notas explicativas que acompanham o texto original não deixam margem a ambiguidade, o “Avô” é o “Augusto e Fidelíssimo Rei de Portugal”, ou seja, dom José I, enquanto o “Neto” é o “Sereníssimo Príncipe Herdeiro”, ou seja, dom José, príncipe da Beira, então com 13 anos. Este é o mesmo personagem que, durante a entrada alegórica de Pombal em Coimbra do Canto I, foi chamado “vingador da antiga afronta”, num desdobramento da imagem do Império perdido devido à derrota do rei dom Sebastião. Trazer a figura do príncipe da Beira para estes dois momentos, ambos aclarados com notas, é um movimento bastante interessante de configuração do espaço político no qual Alcindo Palmireno insere simbolicamente a reforma da Universidade. Há nos dois trechos a menção à reforma, a associação desta a um renascimento do Império—que se liga naturalmente à ação de Pombal—mas há também essa referência ao príncipe herdeiro.

Vimos como nos poemas dedicados à inauguração da estátua equestre o rei é elogiado enquanto promotor de um programa de governo—na epístola—e como chega a ser

obliterado em detrimento da ação do primeiro ministro—na ode. Aqui, o foco é dado novamente a um projeto nacional e, agora, ao príncipe herdeiro, que passa a fazer parte do jogo. Este ponto, entretanto, passou despercebido nas diversas leituras do poema, sempre muito mais preocupadas com o comentário que ele tece a respeito da vida intelectual portuguesa. Por exemplo, na edição preparada por Ronald Polito para a editora da Universidade Estadual de Campinas—que é seguramente a mais ambiciosa feita até agora—, por exemplo, nenhuma das 137 notas eruditas, algumas com duas páginas de extensão, se debruça sobre esse aspecto.

Mas, uma vez que uma das molas mestras da minha leitura é a de que a Arcádia se configura como espaço privilegiado de comentário e disputa política, não é possível ignorar esta menção. Na verdade, é bem provável que o príncipe da Beira tenha ainda mais importância no conjunto do poema, pois como em todas as narrativas clássicas que seguem o protocolo retórico da epopeia, *O Desertor* tem uma dedicatória, não aclarada por notas explicativas, a um personagem que é celebrada por coroas de palmas, louros e “penas vermelhas e amarelas”, que são as cores da realeza portuguesa. A esta figura Alcindo Palmireno oferece seu poema, pedindo proteção:

A vós pertence o proteger meus versos.  
Consenti que eles voem sem receio  
Vaidosos de levar o vosso nome  
Aos apartados climas onde chegam  
Os ecos imortais da Lusa gloria. (idem, 338, vv. 28-32)

A escolha do príncipe herdeiro como possível mecenas tem um significado importante nas disputas políticas do Portugal setecentista. É conhecida a controvérsia que as medidas pombalinas causaram, sobretudo entre os membros da alta nobreza e do clero,

mas o apoio irrestrito que o rei dava a seu primeiro ministro lhe facultava o respaldo necessário para levá-las adiante. Conforme a saúde de dom José começou a decair, depois de sucessivos derrames, a preocupação com a linha sucessória se mostrava premente. Pombal designou um de seus homens de confiança, frei Manuel do Cenáculo como tutor do príncipe herdeiro e há ainda discussão a respeito de se houve efetivamente um projeto de aprovar uma lei sálica em Portugal, o que excluiria mulheres de serem colocadas na linha sucessória, impedindo assim a princesa dona Maria de tornar-se rainha, já que ela era abertamente antipática ao primeiro ministro.

Dedicar atenção ao príncipe da Beira significa, então, tomar uma posição em uma disputa candente do tempo. A imagem do herdeiro está sendo aqui assimilada a uma intervenção de caráter intelectual e de *aggiornamento* que associa o renascimento do Império português às ciências e às artes, tema já discutido a respeito da ideia das ideias de Letrado e de Poesia. Assim como aconteceu desde sua primeira aparição na arena letrada portuguesa, Alcindo Palmireno está tomando lados e defendendo que representam apostas em grupos e projetos. *O Desertor* é mais uma instância desses posicionamentos.

### 3.10 Para além das disputas – os outros poemas europeus de Alcindo Palmireno

O grosso da produção de Alcindo Palmireno quando estava em Portugal, através da qual ele desenha um autorretrato cuja trilha procuramos seguir aqui, caracteriza-se por constantes tomadas de posições polêmicas em disputas que tinham lugar à época. Há, entretanto, um conjunto de obras nas quais as intenções polêmicas não são tão explícitas, como a heróide *Teseu a Ariadna*, a écloga “O canto dos pastores” e a ode “A Afonso de

Albuquerque”. Desta época provavelmente é também a sátira “Os vícios”, apesar de não haver nenhuma informação positiva a respeito de cronologia.

“Os vícios” apresenta todos os elementos típicos da estética que aos poucos configurou-se nas obras deste período. Por ser uma sátira, tem o tom incisivo que caracteriza tantas outras realizações do autor, além de lançar mão de um recurso formal que, como já mencionei antes, é parte de uma tomada de posição a respeito da economia de modelos: o dístico alexandrino. Com esta estrutura, em tudo igual à das duas epístolas, Alcindo Palmireno descreve um elenco de personagens retiradas sobretudo da literatura francesa e da *Comedia del’Arte*: o avarento Harpagon, seu sobrinho perdulário, o adulator Panurgo, o libertino Eulípio, o hipócrita Creonte, o charlatão Lidoro, o superficial Atalafon, Tartufo, Cliandro, Rufilo, Gregório, Ergasto... mas não sem antes fazer um exórdio em que traça a genealogia do gênero, desde os festivais dionisíacos, passando por Lucílio, Horácio, Juvenal e Boileau. Assim como no “Discurso sobre o poema herói-cômico” e nas “Reflexões”, a preocupação erudita é uma constante no autor. Isso dá uma dimensão importante de como ele se coloca em relação à herança da tradição.

Enquanto os membros da Arcádia Lusitana insistiam em identificar seus modelos com o século XVI, nas diversas intervenções de Palmireno as referências são majoritariamente clássicas e francesas, o que sugere uma concepção mais ampliada do espaço simbólico no qual ele se movimenta. Ele está na Arcádia, ela é uma região internacional, mas que pode ser submetida a restrições paroquiais e nacionalistas. Sem, entretanto, perder o nacional de vista, o seu foco vai concentrar-se numa Arcádia mais

cosmopolita. Vale a pena lembrar os versos iniciais da sátira “Mentirei ou direi a verdade”, exatamente aquela que discute quais os modelos legítimos a serem emulados: “De que procede o ser Itália ou França/ Mais fértil de bom gosto em seus escritos?” (Alvarenga, 2005, 101)

Nesta chave de internacionalismo é que encontramos entre os poemas “metropolitanos” de Alcindo Palmireno o único exemplar de um gênero muito em voga na França àquela época, a heróide *Teseu a Ariadna*. Trata-se de um texto que foi impresso anonimamente em 1774 pela Régia Oficina Tipográfica, e que depois apareceu no terceiro volume do *Almanak das Musas*, editado por Domingos Caldas Barbosa em 1793. Apesar de aqui também o poema ter saído anônimo, a edição feita pelo cônego Januário da Cunha Barbosa no *Parnazo Brasileiro*, de 1829, é categórica a respeito da atribuição. Como o cônego era amigo pessoal de Silva Alvarenga e o cotejo dos textos evidencia que ele fez a sua edição a partir do exemplar de 1774, não há por que duvidar da autoria. Também o conteúdo da heróide é condizente com a figura que vimos seguindo aqui.

Trata-se de um gênero que, como já disse, estava em moda em França desde a tradução (1758) que Charles-Pierre Colardeau (1732-1776) fizera do poema de Alexander Pope (1688-1744) *Héloise to Abeilard* (1719). Pope resgatou um modelo que tinha sido criado por Ovídio, no qual o autor assume a voz de uma heroína da fábula que escreve uma carta em versos a seu amado, geralmente queixando-se de uma traição ou infidelidade. É uma espécie literária por excelência porque pressupõe a manipulação do arquivo de referências herdado da tradição e a sua reelaboração para criar algo novo,

como é suposto a um autor de perfil clássico. Numa heróide, então, o equilíbrio entre matéria dada e o que o poeta pode acrescentar é muito delicado, representando um desafio de talento e habilidade.

Alcindo Palmireno empreende um movimento arriscado ao inverter dois elementos fundamentais neste poema, um do gênero e outro da fábula: primeiro ele coloca um herói masculino falando, o que não é incomum, mas tão pouco é frequente; segundo, a personagem que assume a enunciação, Teseu, coloca-se no lugar de vítima da “inconstante Ariadna ambiciosa” (Alvarenga, 2005, 43), o que contradiz todas as versões canônicas do mito. Tradicionalmente<sup>35</sup> Teseu, após vencer o minotauro, rapta Ariadna e a abandona na ilha de Naxos–Quíos em algumas versões–para poder ficar com sua irmã Fedra; depois de muito lamentar-se em vão, Ariadna é encontrada por Baco, que se apaixona por ela e a desposa. Na versão de Palmireno, Teseu foi levado de Naxos acidentalmente, por ventos contrários e, enquanto aguardava em Atenas, impacientemente, condições de poder navegar novamente e resgatar seu amor, chegam as notícias do matrimônio de sua amada com o deus. Arriscar leituras alegóricas de um poema como este é demasiado temerário, entretanto, a tópica do desafio de certas hierarquias, que encontramos mais de uma vez nos poemas de Alcindo Palmireno, parece visível na maneira como o herói se coloca frente ao deus.

O penúltimo poema do período português de nosso autor é a écloga “O canto dos pastores”. Impressa em 1780 na Régia Oficina Tipográfica com as indicações

---

<sup>35</sup> Os textos que veiculam as versões mais canônicas da lenda de Teseu e Ariadna são respectivamente o Carmen 64 de Catulo e a Heróide X de Ovídio.

paratextuais “Do Rio das Mortes em o 1.º de novembro de 1779”, e assinada “Manuel Inácio da Silva Alvarenga, Arcade Ultramarino”, dela existe uma outra versão bastante diferente editada pelo cônego Januário da Cunha Barbosa n’*O Patriota*, em 1813, que traz outras informações paratextuais: “*offerecida á Illustrissima e Excellentissima Senhora D. J. J. de L. F.*”. No seu estudo, Francisco Topa conclui que, assim como a *Ode na colocação da estátua equestre*, a versão que estava em poder do cônego Januário seria a segunda, e a trata como tal. Eu discordo dessa opinião, e minha discordância tem consequências importantes para a compreensão tanto da écloga quanto da dinâmica dentro da qual as diversas versões operam na obra de Alcindo Palmireno.

É o próprio Francisco Topa quem cruza informações da edição de Rodrigues Lapa das obras de Inácio José de Alvarenga Peixoto e identifica as iniciais D. J. J. de L. F. como sendo dona Joana Isabel de Lencastre Forjaz, nas suas próprias palavras, “senhora da mais alta aristocracia minhota e poetisa de menor categoria” (Topa, 1988, 86). Essa fidalga vivia em Sintra e promovia reuniões poéticas que eram frequentadas por poetas brasileiros como Basílio da Gama, Alvarenga Peixoto e Domingos Caldas Barbosa. A aceitação de Silva Alvarenga neste círculo parece verossímil. O que não me parece crível é que, depois de fazer imprimir uma versão do poema que faz referência a uma possível sociedade de letrados no Rio das Mortes, alguns anos após regressar ao Brasil, o autor tenha optado por visitar seu texto e dedicá-lo a uma mecenas com quem tivera contato antes de deixar Portugal. Uma descrição que me convenceria melhor seria de que, ao retornar para a América, Silva Alvarenga tenha trazido uma série de papéis. Dentre estes,

havia versões de poemas que podem até ter sido reaproveitadas posteriormente, mas que foram conservadas em poder do amigo cônego<sup>36</sup>.

Desde esta perspectiva, faz mais sentido que a versão publicada pelo cônego seja, na verdade, anterior à que saiu impressa pela Régia Oficina. Este fato é de toda importância, porque uma das mudanças mais significativas operada da primeira para a segunda versão é exatamente a mudança do nome de um dos pastores Alcindo para Lícidas. Alcindo/Lícidas, como é usual nas éclogas, disputa com outro pastor, no caso Mirtilo/Mirteo—para observar a mudança nas versões—a respeito da superioridade das qualidades de sua amada própria amada sobre as da do rival. A amada de Mirtilo/Mirteo muda também, na primeira versão se chama Célia, enquanto na segunda é Lília, mas a de Alcindo/Lícidas é Glaura nas duas variantes. É a primeira vez que o nome Alcindo aparece claramente como um personagem pastoril, para além do mero pertencimento à Arcádia. É também a primeira vez que aparece o nome que está associado à obra mais comentada e discutida de Alcindo Palmireno e o fato de ele próprio hesitar em assumir uma personalidade efetivamente branda—como tentou fazer antes ao caracterizar-se como “dócil” nas *Reflexões* e conciliador ao final da ode “Feliz aquele...” — é de toda importância.

---

<sup>36</sup> O zelo de conservação deste primeiro bibliófilo brasileiro é conhecido, conforme ele próprio se pinta na introdução do *Parnazo Brasileiro*: “Verdade he que sobejos monumentos de Divina Poesia muito ha adornavão os seus [da Patria] Fastos Litterarios, com os quaes podia correr a par das Nações mais bem aquinhoadas neste genero de gloria; porem que montava e nadasse ella em tantas e tão puras riquezas de amena Litteratura, se as muito bem acabadas produções dos seus melhores engenhos jazião nas trevas do esquecimento, já por existirem ineditas em mãos avaras ou incuriosas, ja por haverem sido dadas á estampa confusa, e destacadamente em collecções , á que nem sempre preside o bom gosto? Os mesmos nomes dos mais abalisados Authores de suas composições Poeticas, dignas de cedro e bronze, andavão até trocados, e muitas dellas havia que, e não das menos distinctas, que corrião anonimaspor se ignorar completamente quem fossem os seus verdadeiros escriptores.” (Barbosa, 1829, p. 2)

Outra mudança fundamental é a da terceira estrofe, que na primeira versão dizia:

Enquanto a bela Cintra ouvir deseja  
De vossos doces versos a harmonia,  
Que o mesmo Filho de Latona inveja,  
    A rústica porfia  
Ouvi, se honrar quereis dos meus Pastores  
A voz, a flauta, os versos e os amores. (Alvarenga, 2005, p. 27-28)

A segunda versão substitui o “Filho de Latona” por “ditoso Termindo”. Ora, sabemos da relação que Alcindo Palmireno estabelece desde sua estreia com o controverso amigo Termindo Sipílio, como esta amizade lhe garantiu antipatias e ataques, e veremos como esta presença exercerá uma função importante nas obras elaboradas dentro do contexto da América portuguesa. Faz toda diferença se a alteração foi de apagar o nome de Termindo—anos depois de pulicar uma primeira versão do poema—ou acrescentá-lo.

Isto nos leva ao último poema deste conjunto, que também não foi datado, mas que acredito que podemos verossimilmente inserir neste bloco, a ode “A Afonso de Albuquerque”. Este é um poema que ocupa uma posição problemática porque, contrariamente a todas as outras obras—à exceção, talvez, da heróide—não está claramente ligado a nenhum evento externo, conversação ou disputa. Mesmo os críticos românticos, que tentaram fazer uma leitura biográfica da produção de Silva Alvarenga não souberam bem o que fazer com este texto, que parece boiar num vazio de referências, apesar de fazer desde as primeiras antologias, parte do cânone do poeta, ainda que tenha havido debate. Francisco Topa, investigando o assunto não chegou a provas conclusivas que garantissem nem descreditassem a atribuição.

De um modo ou de outro, quando olhamos para as possíveis relações internas que este texto poderia estabelecer com os demais, um retrato mais claro se forma. Em mais de uma ocasião é possível observar Alcindo Palmireno tomando uma posição entusiasmada em relação ao Império português, sempre associado a um império das Artes, também demonstra certa nostalgia bélica. Na “Epístola ao Sempre Augusto Fidelíssimo Rei”, o elogio feito foi do rei pacífico e ilustrado, mas não sem antes dizer “Eu ouço ao longe as armas que vão por várias partes/ Soltando a estranhos ares os lusos estandartes” (idem, 34, vv. 25-26), da mesma maneira que em *O Desertor* o enunciante, ao celebrar o príncipe da Beira, vaticina ao herdeiro:

Possam meus olhos ver o Ismaelita  
Nadar em sangue, e pálido de susto,  
Fugir da morte e mendigar cadeias;  
E amontoando as Luas sobre alfanjes  
Formar degraus ao Trono Lusitano. (idem, 339, I, vv 55-59)

Essa nostalgia de uma força perdida, que aparece igualmente em Filinto Elísio, em Glauceste Saturnio, em Termindo Sipílio, em frei José de Santa Rita Durão pode ser talvez o elemento que aglutine e dê coerência ao elogio de uma das figuras-chave da construção do Império Ultramarino português.

### 3.11 Balanço

Ao acompanhar a produção de Alcindo Palmireno que teve lugar no espaço político e letrado da Europa, o que salta aos olhos é a construção de uma personalidade coerente que se define sobretudo pelo entusiasmo com que adere a certas causas, certas figuras e certos valores. O espaço simbólico em que ele se moveu foi sobretudo o da

Arcádia, compreendida não como fuga alienante da realidade, mas sim como o lugar onde tradição, invenção e questões políticas se encontram. Neste contexto, ele assume algumas posições muito claras no xadrez do Império Português: 1) sua defesa é da tradição, mas de uma tradição com certo dinamismo, que aceite modelos mais conformes ao espírito do tempo, sobretudo os franceses; 2) a inovação poética corresponde a uma adesão intelectual a certas vertentes de pensamento ilustrado, principalmente no que diz respeito à superação das práticas escolásticas; 3) esses dois aspectos anteriores se ligam inextricavelmente à política pombalina e a uma visão de Império português que está renascendo; 4) como possibilidade de continuidade e expansão dessa política, existe uma adesão clara à figura do Príncipe da Beira, então com 13 anos. Trata-se, como é possível observar, de um projeto nacionalista em sentido amplo, compreendendo a nação como uma entidade que se identifica fundamentalmente com a língua, mas que ultrapassa as fronteiras europeias.

## CAPÍTULO 4: “Pátria”

Neste capítulo vou dedicar atenção aos poemas escritos e impressos por Alcindo Palmireno no período em que se encontra na América Portuguesa, espaço desde sempre identificado como sua pátria. Uma vez mais, procuro evitar a projeção da biografia de Silva Alvarenga sobre o autor dos textos analisados, mas o fato de que neles apareçam ecos da realidade exterior americana não invalida o ponto de vista anteriormente desenvolvido, apenas relocaliza as questões apresentadas na Arcádia enquanto espaço simbólico que se identifica com a língua em que é construído. Duas vão ser as grandes forças políticas identificadas nos sete poemas recenseados neste capítulo, o pombalismo transferido para a colônia ultramarina (“O templo de Netuno”, “A gruta americana” e “A Tempestade”) e a administração vice-reinal de Luís de Vasconcelos e Sousa (“O bosque da Arcádia”, “ΑΠΟΘΕΩΣΙΣ Poética”, “Às Artes” e as “Quintilhas ao vice-rei Luís de Vasconcelos”).

### 4.1 De volta ao Brasil? – “O Templo de Netuno”

Em meados dos anos 1770 Silva Alvarenga deixou Portugal e instalou-se no Brasil, permanecendo, ao que parece, algum tempo na comarca do rio das Mortes e depois estabelecendo-se definitivamente no Rio de Janeiro, de onde não saiu até sua morte, em 1814. Observa-se um movimento parecido, mas não completamente coincidente, nas obras de Alcindo Palmireno escritas e impressas neste mesmo período. A tendência da crítica e da historiografia foi naturalmente a de fazer uma associação causal

entre a vivência individual de Silva Alvarenga e as obras escritas por Alcindo Palmireno, não atentando para o fato de que, se o primeiro, súdito da coroa portuguesa, estava, realmente, num extremo do oceano Atlântico, o segundo, por sua vez, não havia deixado completamente os campos da Arcádia. Esse tipo de análise que faz coincidir inteiramente vida e obra pode ser reconhecida nos comentários de Gustavo Tuna a respeito do poema “O templo de Netuno”:

Em um poema escrito por ocasião de seu retorno à América portuguesa, Silva Alvarenga recorre ao mesmo termo [pátria] numa acepção diferente, utilizando-o como referência ao seu território de nascimento. Trata-se especificamente do poema *O templo de Netuno*, o qual se apresenta como uma composição dirigida a Basílio da Gama, colega ultramarino que permaneceria na metrópole após o retorno de Silva Alvarenga à América portuguesa cujo nome arcádico era Termindo Sipilio: “Amor, o puro Amor do pátrio ninho/ Há muito que me acena e roga ao fado/ Que eu sulque o campo azul do deus marinho” (ALVARENGA, [1777]/2005, p. 49). O poema tem como pano de fundo o retorno de Silva Alvarenga à América portuguesa após oito anos como estudante em Coimbra. Segundo o que se tem notícia, seu embarque rumo ao Rio de Janeiro teria se dado em 1776 e *O templo de Netuno* remonta ao ano seguinte. Nele, o poeta vislumbra estar prestes a colocar em prática no “pátrio ninho” boa parte da formação acadêmica desenvolvida nos anos de aluno de Cânones em Coimbra. (Tuna, 2017, 8)

As palavras usadas no poema, efetivamente, são essas que Tuna citou, mas a totalidade do contexto em que são enunciadas torna-as mais complexas do que apenas uma menção nacionalista de intenção de pôr em prática os conhecimentos adquiridos em um período de formação. A leitura bakhtiniana em que estou apostando entende o “contexto” de uma maneira mais ampla, a fim de complexificar as possíveis relações unívocas entre “realidade” e “ficção”, já que a suposta ficção é parte integrante da realidade.

Alcindo Palmireno, como estudado no capítulo anterior, atribuiu-se ao longo do seu primeiro período de atuação uma personalidade própria que interagiu de maneira ativa e passional com o ambiente poético-intelectual que gravitava ao redor da Arcádia Lusitana e suas diversas ramificações. Nessas atuações, a parceria ideológica com uma figura controversa, que era Termindo Sipílio, ajudou a marcar fortemente um lugar de enunciação no jogo armado poética e politicamente através da Acádia. Quando se imprime, em 1777, na Régia Oficina Tipográfica, *O Templo de Netuno/ Por/ Alcindo Palmireno/ Árcade Ultramarino*, estas informações não são em hipótese alguma neutras para o público entre o qual o folheto poderia circular. Ainda que Silva Alvarenga não estivesse materialmente em Portugal—apesar de que o impresso seja, sim, uma presença material—este poema continua fazendo parte do mesmo universo no qual o autor vinha movimentando-se, e com ele interage, alargando-o.

Se numa aproximação pós-kantiana de um texto poético, reconhecemo-lo como expressão direta de uma realidade exterior ao propriamente linguístico, que em certa medida reflete com maior ou menor fidelidade o dado externo, isso nos faz perder a devida dimensão da dinâmica que se estabelece internamente aos textos enquanto enunciados de um diálogo. A tradição retórica tomava essa dinâmica em consideração, assim como o faz a perspectiva aberta pelos trabalhos de Bakhtin. A “grande conversação”, numa perspectiva bakhtiniana, envolve, evidentemente, a realidade externa à linguagem, mas esta não tem estatuto necessariamente superior àquela. As duas interagem dialogicamente, pois o escrito responde ao mundo como um ato, e assim inscreve os dados da materialidade num contexto maior que o da realidade empírica.

Expressar-se a si mesmo significa fazer de si um objeto para o outro e para si mesmo (“a realidade da consciência”). Esta é a primeira fase da objetivação. Mas pode-se também expressar a relação pessoal consigo mesmo enquanto objeto (é a segunda fase da objetivação). Com isso, minha própria palavra se torna objeto e adquire uma segunda voz — a voz que me pertence pessoalmente. E essa segunda voz, desde então, deixa de projetar uma sombra (vinda de mim) pois expressa uma relação pura, ao passo que toda a substância objetivante, materializante da palavra é entregue à primeira voz. (Bakhtin, 1992, 337)

Isto dito, *o Templo de Netuno* menciona, sim elementos do mundo externo, mas de maneira a fazer com que estes integrem uma realidade ampliada. Como mencionado acima, o poema traz na folha de rosto informações suficientes para reforçar as posições já assumidas antes pela figura civil-biográfica que respondia pelo nome de Silva Alvarenga: a oscilação de autoria entre “Manuel Inácio da Silva Alvarenga, na Arcádia Alcindo Palmireno”, “Estudante Ultramarino na Universidade de Coimbra” e simplesmente “Alcindo Palmireno, Árcade Ultramarino” se resolve na opção por esta última fórmula, que vai prevalecer, implícita ou explicitamente, nos próximos escritos publicados de forma impressa. Como esta é a mesma fórmula usada no primeiro texto impresso por ele, aquela “Epístola a Termindo Sipílio” que gerou polêmica no Monte Méleno, isto localiza “O Templo de Netuno” em um lugar bem definido no diálogo. Os primeiros versos, que sempre foram lidos na chave autobiográfica—e que, como veremos, foram os únicos versos do poema efetivamente lidos—trazem também uma informação que, no contexto de quem conhece a Guerra dos Poetas, adquirem um significado também preciso:

Adeus, Termindo, adeus, augustos lares  
Da formosa Lisboa; o leve pinho  
Já solta a branca vela aos frescos ares.

Amor, o puro amor do pátrio ninho  
Ha muito que me acena, e roga ao fado  
Que eu sulque o campo azul do deos marinho.

Eis a Nau que já d'hum, já d'outro lado  
Se deita e se levanta; foge a Terra,  
E me foges também, Termindo amado. (Alvarenga, 2005, 49, vv. 1-9)

Termindo é a segunda palavra do texto, destinatário evidente de um enunciado que, justamente por isso, se localiza na continuidade das disputas de hegemonia no espaço letrado e se associa de maneira evidente ao espírito pombalino. O sujeito lírico assume uma perspectiva interessante, porque se torna o centro das referências, o que faz com que seja o mundo que se mova ao seu redor: é dele que a terra se afasta e é Termindo quem foge. Desta maneira, o lugar de enunciação deste sujeito mantém-se de certa maneira firme e estável. E já sabemos, pelos poemas anteriores, que este sujeito é uma criatura de palavras mais que uma criatura de carne e osso. “O autor está no todo da obra—e está no mais alto grau—, mas nunca poderia tornar-se parte integrante dela no plano das imagens (objetos). Não é a *natura creata*, e tampouco a *natura naturata et creans*, mas puramente a *natura creans et non creata*.” (Bakhtin, 1992, 337)

A tendência de leitura biográfica deste texto em muitos aspectos se justifica por um traço evidentemente descritivo que às vezes desce à minúcia. Ao contar a viagem pela costa da África, há uma menção detalhada de que “Quatro vezes do sol os raios puros/  
Voltaram e só mar e céu se via:” (vv. 25-26) até a passagem pela ilha Selvagem, uma referência tão obscura que inclusive merece uma nota explicativa de que é uma “ilha deserta não mui distante da Madeira” (Alvarenga, 2005, 50). Entretanto, o fato mais evidente e importante na armação poética do texto, que inclusive lhe dá o título, é que a esta altura o oceano se abre e o Templo do deus Netuno revela-se ao sujeito lírico. A partir daqui não se sustenta mais uma leitura nem inteiramente realista e nem autobiográfica, mas, como eu

mencionei anteriormente, a esta altura geralmente os comentadores já haviam abandonado o poema.

A cena que se configura a partir de então é bastante semelhante à de algumas das celebrações festivas típicas da corte portuguesa, como a descrita na *Narração dos aplausos*, de Caldas Barbosa, e outras ligadas à inauguração da estátua equestre de dom José I, dois anos antes: a corte marinha se reúne ao redor do trono de safira dentro do “templo de cristal polido”–eco evidente da “transparente massa cristalina” de que fala Camões (*Lusíadas* VI, 9, 4) ao descrever o mesmo templo–; aí estão Thetis, os grandes Rios, a Paz, a Fortuna, a Vitória, o Deus da Arcádia (Apolo), o “inventor da lira” (Mercúrio), Vênus, Amor e as Musas, todos reunidos para ouvir Clio, que canta “em alto nupcial, festivo metro” (v. 57). A mescla de realidade material e de ficção poética não poderia ser mais clara, e a palavra “nupcial” dá o sentido preciso do discurso da musa da História. Ao contrário do que as pouquíssimas leituras deste poema afirmam, não se trata de uma confissão autobiográfica, muito menos de um texto “escrito em honra da aclamação de D. Maria I”, como afirma Rubens Borba de Moraes (1969, 21), mas sim um epitalâmio, um poema em homenagem a um casamento, o que estabelece uma nova relação bastante precisa com os eventos históricos contemporâneos.

#### 4.2 A partida e a persistência

Se “O Templo de Netuno”, o primeiro gesto público importante de Alcindo Palmireno desde a inauguração da estátua equestre, é um texto declaradamente encomiástico e celebrativo, um epitalâmio, é fundamental identificar quem seriam as figuras que estão contraindo o matrimônio a ser celebrado poeticamente, e para isso o

texto é claro. A estrofe que antecede o discurso de Clio invoca um “Príncipe Amado” (v. 54), localizando o noivo na realeza portuguesa, e mais adiante, Clio diz que “do grande Avô o Espírito disperso/ pelo universo voa” (vv. 90-91). Em fevereiro de 1777 dera-se a morte de dom José I e, algumas semanas antes, o casamento do neto, dom José, o príncipe da Beira, com sua tia, Maria Francisca Benedita. Já tínhamos visto quanto a figura do príncipe da Beira fora importante na configuração encomiástica de *O Desertor*, e como o neto de dom José I foi objeto de certos projetos políticos do marquês de Pombal no sentido de negar o acesso da herdeira Maria ao trono. Neste contexto, o casamento do príncipe foi um lance arriscado: Maria Francisca Benedita, irmã da princesa Maria, era muito mais simpática ao ministro de seu pai que a primogênita, e o matrimônio, levado a termo quando já não havia mais esperanças em relação à saúde do rei, foi feito às pressas (Monteiro, 2006, 258-260). As celebrações poéticas desse evento são realmente muito escassas. Somente uma miscelânea da Biblioteca Nacional de Lisboa contém textos em homenagem ao evento, e ainda assim são poucos. Alcindo Palmireno, então, está tomando uma posição, mais uma vez, controversa e arriscada, e, como sempre, sob a tutela de Termindo Sipílio.

Além da menção nostálgica à despedida que está nos primeiros versos, há uma outra referência ao amigo que é muito significativa. Um pouco antes de o oceano abrir-se para revelar o Templo do deus marinho a Alcindo Palmireno, este diz:

Termindo, pois de Febo a mão escassa  
Nega seus dons aos rudes e aos profanos,  
Guarda meus versos dessa tosca raça.

Embora os leiam peitos sobre-humanos,  
Que no cume do monte bipartido

Das santas Musas viram os arcanos. (Alvarenga, 2005, 50-51, vv. 37-41)

Aqui é possível reconhecer a tópica horaciana do desprezo ao vulgo, já trabalhada na ode “Longe, longe daqui, vulgo profano” e na “Epístola da Termindo Sipílio”, que se desenvolvem na direção “lógica” de que existe uma elite com mais legitimidade para ocupar certos espaços, naquele movimento que aproxima nobres e letrados (vide supra, Letrado). É a mesma atitude de muitos outros poemas que vimos no capítulo anterior. Aqui, a identificação do privilégio se dá através da figura de Termindo Sipílio e de uma fraternidade de “peitos sobre humanos” que têm o direito de frequentar o “monte bipartido” (o Parnaso) porque viram os “arcanos das Musas”. É a reatualização do espaço da Arcádia, assim como havia sido configurado nas disputas dos primeiros anos da década de 1770, não mais em Lisboa, mas agora dentro do espaço transatlântico. Aqui, nesse lugar exclusivo, de acesso restrito a poetas, ocorre o elogio de um evento político altamente controverso.

Tudo isso insere “O Templo de Netuno” em uma conjuntura bem mais ampla que o derramamento emocional/nativista que a crítica geralmente foi capaz de identificar. O poema descreve, evidentemente, um movimento no espaço que, entretanto, quando olhado mais de perto, revela-se como uma permanência. Palmireno, que é o centro de perspectiva da cena criada, não está saindo da Arcádia, antes está trazendo o oceano Atlântico para dentro dela<sup>37</sup>. Aqui os deuses da tradição, que são quase sinônimo de poesia, são elementos determinantes para conferir dignidade ao assunto do poema, qual

---

<sup>37</sup> Este é um movimento que vai ser melhor analisado na discussão a respeito do bucolismo, no Capítulo 5.

seja, a cartada política extrema do marquês de Pombal, já que a Arcádia é o espaço onde se dão as grandes disputas.

Atente-se à cronologia muito especial dos fatos narrados. Se o texto efetivamente descrevesse o evento da viagem de Silva Alvarenga, ocorrida em fins de 1776, não haveria como ele mencionar a morte de dom José I, ocorrida apenas em fevereiro do ano seguinte. Combina-se o tempo da realidade empírica com o tempo de uma realidade narrada, e isso necessariamente relativiza a possibilidade de ler o espaço como uma identidade biunívoca entre vivido e narrado. Assim como o tempo, o espaço combina e amplia essas duas realidades.

Um outro indício significativo de que esta é uma leitura mais adequada do contexto é o fato de que, contrariamente à minúcia descritivista da primeira parte do poema, logo após Clio terminar seu epitalâmio, “amanheceu o novo dia” (v. 109) e Alcindo Palmireno já respira “os puros climas nossos” (v. 110), saltando algumas semanas de viagem verossímil. É evidente que este “nós” refere-se a ele próprio e a Termindo, ambos americanos, mas também ambos cidadãos da Arcádia, membros do seleto grupo de “peitos sobre humanos”. Assim como o oceano Atlântico foi trazido para dentro da Arcádia—que é, não custa lembrar, antes de mais nada, um espaço dinâmico—através deste salto, agora se aproxima dela também o espaço da América.

Há um último aspecto de “O Templo de Netuno” que creio que não deve ser ignorado. Uma vez que o poema se movimenta dentro de um universo de referências que são assumidas como dadas e que enformam os enunciados de todos os autores, é importante reconhecer que nada se dá aí cem por cento ao acaso. Qualquer escolha de

material no acervo da tradição tem implicações precisas no diálogo representado por ela e, neste sentido, as imagens da viagem e do barco não são inocentes, uma vez que têm autoridades muito estabelecidas, tanto em Ovídio quanto em Horácio.

A imagem que vem de Ovídio está na segunda elegia dos *Tristia*, mas falaremos dela mais adiante, a respeito do poema “A Tempestade”. A imagem do barco é também o centro da ode XIV do primeiro Livro das *Odes*. Na tradução de Francisco Dias Gomes:

Novas ondas vorazes,  
Atrevido Baixel, ao mar te levaõ:  
Oh vê bem que fazes:  
Olha que as tempestades já se elevaõ:  
Á vela não te faças:  
Vê que nua de remos te espedaças.

Já teus mastros aballaõ  
C’os impulsos do vento furioso.  
As antenas estalaõ;  
E as Náos em mar tumente, e temeroso  
De enxarcias desprovidas  
Ficarem, he jazerem submergidadas.

Rotas as brancas velas,  
Oprimido de mal, Deuzes não tens,  
Nem amigas Estrellas,  
Por quem chamando esperes já mil bens;  
Nem se te val, ou presta  
Pinho illustre da Poncia floresta.

Em vaõ te jactarás,  
De nome inútil, geração de vento,  
Se outras provas não dás,  
Mas que da poppa o futil ornamento;  
Isso na tempestade  
Para o Piloto tímido he vaidade

E se não queres ser  
Ludibrio vil do vento, evita os mares:  
Não queiras receber  
Entre as Cycladas funebres desares,

Tu por quem do odio ardente  
Esquecido me faz o amor presente. (Gomes, 1799, 356-7)

Este é um poema bastante famoso e conhecido na tradição, porque é o exemplo mais antológico de como funciona uma alegoria, citado pelo manual de retórica e literatura em que gerações seguidas estudaram, as *Instituto Oratoria* de Marcus Fabius Quintilianus. Explica Quintiliano, que neste poema o navio é a república, as tempestades são as guerras civis e o porto seguro é a paz: “E toda esta Ode de Horacio, em que toma a *não* pela republica, as *ondas* pelas guerras civis, e o *porto* pela paz, e concordia”<sup>38</sup> (Quintiliano, 1790, 207). Assim fixa-se de certa maneira uma tópica que faz parte do universo de referências das camadas letradas desde a Antiguidade—a “metáfora náutica”, como foi chamada por Ernest Robert Curtius (1973, pp. 128-131)—mas que ganhou força a partir do Renascimento e é reexplicada por Francisco Dias Gomes nos comentários eruditos a sua “Ode VIII” (Gomes, 1799, 351):

Esta composição eh toda allegorica, na qual debaixo da configuração symbolica de huma Não se representa o Estado... Huma tal norma de composição foi sempre reputada por muito bella, grave, e summamente artificiosa; porque, podendo exprimir com maior e mais agradável sublimidade os os sentimentos de hum coração penetrado de dôr, se faz mais interessante. (idem, 351)

Quando Alcindo Palmireno elege esta imagem para celebrar o casamento do príncipe da Beira está sem nenhuma dúvida trazendo-o para o universo de gravitação do modelo de Horácio. Como adverte João Adolfo Hansen:

A alegoria põe em funcionamento duas operações simultâneas. Como nomeação particularizante de um sensível ou visível, opera por partes encadeadas em um contínuo, como referência a um significado *in absentia*, opera por analogias,

---

<sup>38</sup> Ainda que Soares Barbosa, o tradutor e comentador das *Instituições*, desconfie, em nota ao texto de Quintiliano, do significado alegórico desta ode, apoiando-se nas opiniões de Mureto, Dacier e Bentleio; o fato entretanto é que há uma longa tradição de leitura alegórica do poema, a começar pela própria autoridade de Quintiliano.

através de alusão e substituição. (2006, p. 36)

Desta maneira, nada de estranho ou inesperado em haver elementos tão materialmente pontuais em “O Templo de Netuno”. O que deveria ser olhado com suspeita é a recusa em reconhecer algo mais que o exclusivamente pontual— a ” nomeação particularizante de um sensível ou visível”— nele. Joaquim Pereira da Silva reconheça que o poema se trata de uma alegoria:

e quantas agradáveis allegorias produziu o seu [de Silva Alvarenga] engenho! Como se esforçou de imitar a Ovidio! É o *Templo de Neptuno* uma pedra preciosa roubada aos poetas latinos do século de Augusto. A mythologia, com os suas terrestres licções e graças artísticas, reaparece n'elle brilhante, e ao mesmo tempo singela, como foram as eras gregas; é o *Templo de Neptuno* uma allegoria fina, e que merece ser comparada com as poesias fugitivas de Goethe, quando segue este poeta as formulas das literaturas mortas. (apud Norberto, 1864, 29)

Apesar desse reconhecimento, sua leitura não avança em outra direção que não seja a dos “sensíveis encadeados”. Parece, em verdade, que a realidade da viagem de retorno ao Brasil não teria sido das melhores, e Silva Alvarenga escreveu alguns sonetos satíricos descrevendo a precariedade em que os passageiros do navio *Príncipe da Beira* se encontravam. Num destes sonetos, o sujeito lírico sentencia que a imagem suntuosa do navio contrasta com a falta de víveres, que eram guardados a chave pelo capitão, arrematando o poema assim:

Ou muda o capitão ou muda o nome;  
Se não, em vez de *Príncipe da Beira*,  
Serás chamado o *Príncipe da fome*. (Alvarenga, 2005, p. 108)

Entretanto, é um fato de que neste exemplo, o gênero satírico exige que se estabeleça uma relação mais direta com a realidade exterior à poesia, não sobrando muito espaço para a simbologia ou para a alegoria. Já no caso de “O Templo de Netuno”, como

dito, a tradição insere o poema para o terreno das significações políticas, e, como explica Hansen,

Pode-se dizer que o discurso antigo é uma fala cujo significado já se encontra previamente conformado pela rede retórica significante, que é seu código. A adequação [do significado alegórico] é, também por isso, relacional, definindo-se pela posição e função no sistema e pela distribuição prática dos usos. (2006, p. 53)

O sistema dentro do qual o poema funciona é a tradição que conhece a metáfora náutica, por isso, nós, enquanto leitores que temos algum interesse em compreender o texto dentro de seu contexto de enunciação, também temos que levá-la em consideração. Se o navio é um símbolo tradicional do Estado—e o nome empírico do navio, o *Príncipe da Beira* é convenientemente adequado—, a viagem interrompida pelo aparecimento do templo mitológico para celebrar o casamento que poderia quem sabe salvar um determinado projeto político em perigo é mais uma “proposta” que um “registro”. Assim como nos poemas encomiásticos de celebração à estátua equestre, não se devem entender os fatos descritos como verdade factual mas sim como gesto político, como proposta de horizonte para a atuação do monarca. Os perigos que ameaçam o barco-estado estão claramente enunciados, e são diretamente associados à consciência de Termino Sipílio, figura inequivocamente vinculada ao Mecenato Pombalino:

Já não distingues a Real Bandeira  
Despregada da popa, que voando  
Deixa no mar inquieto larga esteira.

Sei que te há de assustar de quando em quando  
O Vento, os vários climas e o perigo  
De quem tão longos mares vai cortando (Alvarenga, 2005, 50, vv. 15-20)

O que sucede a menção desses perigos, superando-os, é justamente uma celebração em pleno oceano Atlântico, mais precisamente na costa da África, e que termina subitamente no outro extremo, na América, onde se encontra paz de um “novo dia”<sup>39</sup>. Resolve-se poeticamente qualquer perigo a que o barco-estado poderia estar sujeito. A estrofe final, uma vez mais dirigida a Termindo, traz uma clara recomendação de fidelidade e confiança na estabilidade da monarquia:

Vive, Termindo, e na inconstante estrada  
Pisa a cerviz da indômita Fortuna,  
Tendo a volúvel roda encadeada  
Aos pés do Trono em sólida coluna. (idem, 53, vv. 113-116)

Não há dúvida de qual seria o “Trono”, mas é legítimo perguntar qual o monarca que o ocupa: seria a herdeira Maria? Ou seria seu filho José? Creio que, dadas todas as referências que encontramos ao redor das obras escritas por Alcindo Palmireno até este momento, o mais provável, neste contexto, após todo o desenvolvimento do poema, é

---

<sup>39</sup> Um soneto de Antônio Dinis da Cruz e Silva que, segundo Joaquim Norberto, estava no mesmo navio que Silva Alvarenga, trabalha com uma cronologia bastante diferente:

Sahimos pela barra com bom vento,  
Mas ao terceiro dia de viagem  
Se alçou de Noroeste tal aragem,  
Que as vagas arrojavam o firmamento:

Socegado este horrendo movimento,  
Em q. roncava o mar como hum selvagem;  
Vimos ao sexto dia de passagem  
A vinosa Madeira a balravento.

Na barba da cruel Serra Leôa  
Oito dias sofremos calmaia,  
E o crebo fuzilar com que o Ceo troa:

Passámos logo a linha ao quarto dia,  
E surgimos com toda a gente boa  
Aos sessenta do Rio na bahia.

Independentemente de estarem os dois poetas no mesmo navio, o tipo de relação com a realidade externa que este soneto oferece é completamente outra, o que reforça a ideia de que não é adequado ler *O templo de Netuno* de maneira literal.

aceitar a segunda opção. Coincidem aqui uma estabilidade humana ao pé do trono—que estabiliza a “indômita fortuna”—e uma estabilidade política representada de maneira alegórica através da viagem que chega a um porto seguro, assim como na ode de Horácio. O fato de este porto estar na América traz o eco profundo das imagens que apareceram em todos os poemas de Palmireno em celebração da estátua equestre: um Império que se revigora através de domínios ultramarinos, agora incorporados também ao universo poético numa espécie de Império presidido pelas Artes.

#### 4.3 A virada imóvel – “A gruta Americana”

“O Templo de Netuno” é um poema axial no conjunto das obras de Alcindo Palmireno, porque marca uma virada importantíssima para a compreensão do conjunto e de seu possível significado. Isso acontece porque ele opera, como foi visto, uma expansão do universo simbólico da Arcádia para incorporar o espaço do Oceano Atlântico e da América. Chama a atenção o quanto esses espaços permaneceram quase ausentes das obras poéticas luso-brasileiras anteriores. Se pensarmos no grande poema transoceânico que é *Os Lusíadas*, ainda que ele tenha sido impresso em 1572, quando o reconhecimento da existência e de certa expectativa em relação ao novo continente eram um fato, não há praticamente menção nem a ele nem ao oceano que lhe dá acesso. Seria perfeitamente legítimo o argumento em contrário de que o poema é uma celebração do império oriental de Portugal, mas mesmo isso precisa ser matizado. É famosa a fórmula do primeiro Canto com que a voz épica introduz o a dedicatória ao rei dom Sebastião:

Vós, poderoso Rei, cujo alto Império  
O Sol, logo em nascendo, vê primeiro;

Vê-o também no meio do Hemisfério,  
E quando desce o deixa derradeiro; (I, 8, 1-4)

O caráter de universalidade do Império é algo que faz parte do elogio hiperbólico empreendido pelo poeta, e que se repete no episódio do Canto X em que a ninfa Tétis apresenta a Máquina do Mundo a Vasco da Gama. Neste episódio, entretanto, o foco continua centrado no Velho Mundo: ainda que a descrição do orbe ocupe 61 estrofes, destas uma é dedicada à Europa—que, não se esqueça, foi detalhadamente descrita antes, no Canto III—8 à África, 40 à Ásia e apenas duas à América:

Mas cá onde mais se alarga, ali tereis  
Parte também, co pau vermelho nota;  
De Santa Cruz o nome lhe poreis;  
Descobri-la-á a primeira vossa frota.  
Ao longo desta costa, que tereis,  
Irá buscando a parte mais remota  
O Magalhães, no feito, com verdade,  
Português, porém não na lealdade.

Dês que passar a via mais que meia  
Que ao Antártico Pólo vai da Linha,  
Dũa estatura quási giganteia  
Homens verá, da terra ali vizinha;  
E mais avante o Estreito que se arreia  
Co nome dele agora, o qual caminha  
Pera outro mar e terra que fica onde  
Com suas frias asas o Austro a esconde. (X, 140-141)

De modo geral a América não é mais na dinâmica do poema épico que fonte de pau-brasil e uma passagem entre oceanos que nem chegam a ser mencionados. Se um pouco disso se deve ao fato da menor importância econômica do continente no projeto imperial português, outro tanto se deve à ausência de um lugar onde encaixá-la no grande esquema da tradição letrada ao qual *Os Lusíadas* se vincula. Este, na verdade, foi um esforço que se deu muito mais na iconografia pictórica que na poética, ao menos em

português, como foi mencionado no Capítulo 2 a respeito da palavra Americano (vide supra).

Ainda assim, não existe na poesia de língua portuguesa uma “ocupação poética efetiva” deste espaço. Alguns dos textos do padre José de Anchieta lidam com a América, assim como a *Prosopopeia* (1601) de Bento Teixeira e a descrição da Ilha da Maré feita por Manuel Botelho de Oliveira. Se já desde os atos acadêmicos da primeira metade do século XVIII, como o *Triunfo Eucarístico* (1733) ou as Academias Brasílicas dos Esquecidos (1724) e dos Renascidos (1759) há presença da poesia *na América*, o seu espaço tão pouco ainda está claramente definido em termos de autoridade poética. Não é à toa que o grande estudo de Sérgio Buarque de Holanda, *Visão do paraíso* (1959), acaba por trabalhar muito mais com textos historiográficos e geográficos que com textos poéticos.

Mesmo na obra de Alcindo Palmireno escrita em território europeu, quando aparecem menções ao Novo Mundo, estas são imprecisas e/ou episódicas. Há umas quantas referências, quase sempre acompanhadas por notas explicativas, em *O Deserto*, como a do tatu que, depois de capturado, “sempre/ temeroso na concha se recolhe” (II, vv 21-22), a “vaga nuvem de verdes papagaios” do Sertão de Ajuruoca (III, v 24), o quilombo, o guariba, a pantera e o jacaré (III, vv 229-236), o Jaguará e o Ingaí (IV, vv 315-316) e o Pão de Açúcar (V, v 228), mas elas servem basicamente como símiles e metáforas, não são espaços dinâmicos de acontecimentos da narrativa. Um ou outro dos poemas encomiásticos, como foi visto no capítulo anterior, identificam a voz poética especificamente com a América, como ocorre na “Ode na colocação da estátua equestre”,

que diz “Move o som, corta o ramo, e cinge a frente,/ Ó da América inculta gênio ardente” (vv. 5-6) e não avançam mais que isto.

O mesmo se dá com o oceano Atlântico, que é um espaço virtualmente inexplorado: em *Os Lusíadas*, a corte mitológica de Netuno e seu templo se localizam no oceano Índico, para onde Baco se dirige na esperança de angariar simpatia para sua campanha contra os portugueses; da mesma forma, num outro epitalâmio também intitulado “O templo de Netuno”, escrito em 1738 por dom Francisco Xavier de Meneses, quarto conde da Ericeira, o deus das águas e sua corte comparecem para celebrar o casamento de Joana Perpétua de Bragança e Luís José de Castro Noronha Ataíde e Sousa, mas não ultrapassam a foz do Tejo.

A virada representada por “O templo de Netuno”, então, é trazer a ação para o meio do oceano e para a costa da América. A celebração do casamento do príncipe da Beira e da princesa Maria Francisca Benedita rompe as barreiras simbólicas tradicionalmente estabelecidas e cria um teatro político que pela primeira vez alarga os horizontes da Arcádia em língua portuguesa para ocidente<sup>40</sup>. Isso é tão importante que se repetiu nos poemas de Alcindo Palmireno que imediatamente se seguem: “A gruta Americana” e “A tempestade”.

O primeiro destes poemas forma quase que um díptico com “O templo de Netuno”, não apenas por se tratar de um idílio—apesar de esta classificação não vir mencionada nas edições originais—mas por estar dirigido a Termino Sipílio e obedecer à

---

<sup>40</sup> No século XVI, Fernão Álvares do Oriente havia ampliado os espaços da Arcádia para o oriente levando os pastores da *Lusitânia Transformada* (1607) para a Índia.

mesma estruturação de conteúdo: descrição de um quadro que serve de moldura para que uma personagem alegórica faça um discurso de caráter encomiástico. No caso de “A gruta Americana”, a personagem que fala é a própria América, descrita à maneira das imagens que foram estudadas no Capítulo 2 (vide Americano):

Mas que soberbo Carro se apresenta!  
Tigres, e Antas, fortíssima Amazona  
Rege do alto lugar, em que se assenta.

Prostrado aos pés da intrépida matrona  
Verde escamoso Jacaré se humilha,  
Anfíbio habitador da ardente Zona. (Alvarenga, 2005, 55vv. 16-21)

É muito significativo, como já foi mencionado, que essa figura, quase que decalcada do afresco dos quatro continentes com que Giambatista Tiepolo decorou o teto do palácio arcebispal de Würzburg, com o enorme jacaré a seus pés, apareça em meio a um teatro alegórico de mitologia clássica<sup>41</sup>: um bosque onde “o velho pai das ninfas tutelares” (v. 5) descansa sobre uma urna, cercado por dríades e faunos, emoldurado por árvores frondosas que se dão os braços “em curvo anfiteatro” (v. 11). Isso insere o discurso que se vai proferir no mesmo espaço simbólico da Arcádia em que se deram tanto a viagem da Europa à América e, antes dela, toda a atuação polêmica de Alcindo Palmireno. A chave tradicional de leitura deste episódio é a nativista e, por isso, limita-se a interpretá-lo desde uma perspectiva de insuficiência, como diz Pereira da Silva: “A Gruta americana’, ... tendo por base e fundamento um assumpto brasileiro, cobre-se com

---

<sup>41</sup> Recorde-se a encenação jornalística/alegórica da entrada do marquês de Pombal em Coimbra descrita em *O Desertor*.

as vestes das canções romanas, toma-lhes as graças, e rouba-lhes quasi o colorido;” (apud Norberto, 1864, 29)

Se, entretanto, lermos o poema na perspectiva das referências retórico-poéticas que faziam parte de seu horizonte de expectativas, o que encontramos tem caráter diferente. Trata-se de um “certificado de pertencimento”. Assim como os heróis de *Os Lusíadas* só atingiram o ponto mais alto de legitimidade épica quando integrados dentro da maquinaria mitológica da Ilha dos Amores, aqui o “curvo anfiteatro” das árvores, dríades e faunos dá legitimidade à América dentro do universo da poesia. E, uma vez que este é o universo onde as disputas políticas efetivamente têm lugar, como vimos no capítulo anterior, a incorporação do novo continente a ele abre espaço para que também a América se torne espaço de discussão e disputas políticas. Da mesma forma que em “O templo de Netuno” a voz poética era o centro gravitacional da ação—era a terra que fugia e Termino quem se afastava—fazendo com que o movimento do sujeito não fosse descrito como tal, mas sim como permanência, aqui em “A gruta americana”, o que poderia parecer mudança de espaço é também uma permanência, como acontece frequentemente no universo simbólico da tradição clássica.

Uma outra permanência importante se realiza através do poema. Como já foi dito, a descrição deste quadro bucólico serve de moldura para o discurso da própria América. Trata-se fundamentalmente de um discurso encomiástico à rainha Maria I, descrita como a responsável pela supressão da guerra que estava ameaçando o continente. Certamente é uma referência aos conflitos de fronteira que ainda afligiam a colônia portuguesa e que não se resolveram com as políticas externas do marquês de Pombal. A queda do

inflexível ministro após a morte de dom José permitiu o avanço das negociações que culminaram na assinatura de um tratado de paz em julho de 1777 e suspensão imediata dos conflitos (Monteiro, 1996, 198). Isso é descrito poeticamente da seguinte maneira:

Mas, ó Rainha Augusta,  
Digna filha do Rei justo e piedoso,  
Respiro e não me assusta  
O estrépito e tumulto belicoso,  
Que tu lanças por terra num só dia  
A Discórdia, que os Povos oprimia. (Alvarenga, 2005, 57, vv. 80-85)

Aqui há uma caracterização sutil que merece atenção: “digna filha do Rei Justo e piedoso”. A dignidade da rainha vem do fato único de ser descendente de dom José que será uma constante nos poemas de Alcindo Palmireno dedicados à monarca<sup>42</sup>. Com efeito, a primeira estrofe do discurso da América dedica-se exclusivamente ao falecido rei, descrevendo como em uma “brilhante nuvem de ouro” ergue-se “levando vencedor dos mortais danos/ o grande rei José dentre os humanos” (v. 36-37). Esta é a segunda “permanência” de que eu falava: a sombra de dom José que não sai do horizonte, fazendo com que o tempo ocupado por Alcindo Palmireno seja, no limite, ainda o tempo do reinado anterior à chamada Viradeira, ou seja, um tempo privilegiadamente pombalino.

Eis aqui, creio, a maior significação desses dois textos e do “movimento imóvel” que eles representam enquanto díptico poético dentro da obra de Alcindo Palmireno e do arcadismo luso-brasileiro: a Arcádia sofre uma expansão mas ao mesmo tempo continua sendo a mesma porque abre este novo espaço para a preservação de uma proposta política à qual Alcindo Palmireno havia aderido explicitamente em sua formação enquanto poeta.

---

<sup>42</sup> Bocage também usará um epíteto muito parecido no elogio “Aos faustíssimos anos da fidelíssima rainha de Portugal, D. Maria I”, recitado em 1799: “Maria, mãe de heróis, de heróis a filha” (Bocage, 1968, 1196)

#### 4.4 Problemas no horizonte da América – “A Tempestade”

Tanto “O templo de Netuno” quanto “A gruta Americana” apresentam importantes semelhanças no nível da temática e da forma: são dois poemas alegóricos– “idílios”, de acordo com a classificação feita por Joaquim Norberto–apresentam molduras poéticas que servem de contexto poético para falas de figuras simbólicas (Clio e a América) apresentam alternâncias em métrica que são significativas e adotam o estilo elevado. Essas semelhanças favorecem a tendência de considerá-los em conjunto e, portanto, de diferenciá-los da obra seguinte, que é a canção “A tempestade”. Entretanto, há um importante elemento que unifica os três poemas: o destinatário/interlocutor dos poemas, que é o amigo-pastor Termindo Sipílio: “Vôa Canção: Termindo já te espera./ Não temas ir de climas tão remotos,/ Pois te acompanham os meus puros votos” (Topa, 1998, 100).

O texto já era conhecido desde a primeira publicação no *Parnaso Brasileiro*–em 1839–e desde então faz parte do cânone de Silva Alvarenga. Essa versão, datada de 1797, foi objeto de várias interpretações biográficas porque situa-se na sequência da liberação do poeta do cárcere, onde permaneceu por dois anos, acusado de inconfidência. Luís André Nepomuceno sintetiza essa visão:

Silva Alvarenga foi posto em liberdade, por falta de provas de seu suposto crime, somente em 1797, por iniciativa da rainha D. Maria I, que concedeu a ele perdão real. O poeta, lisonjeado, registrou sua gratidão num poema encomiástico, referido por ele como “No dia dos annos da Rainha dona Maria I, em 17 de dezembro de 1797” (Nepomuceno, 2001, 53).

Entretanto, as pesquisas de Francisco Topa revelaram uma versão manuscrita que se encontra na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, que constitui um enunciado com significado consideravelmente expandido. É esta que traz o nome de Termino Sipílio, já desde o título: *A Tempestade. Canção de Alcindo Palmireno, Árcade Ultramarino a Termino Sipílio, Árcade Romano*, e vem datada de 1780. Como reconhece Topa, os textos são extremamente similares e as diferenças “são pouco significativas, incidindo sobretudo sobre o plano estilístico e não tendo repercussão visível no sentido global do texto” (Topa, 1998, 96). A abordagem bakhtiniana a que me proponho me leva a discordar dessa afirmação. Ainda que apenas algumas palavras mudem de uma versão para outra, 17 anos as separam e os contextos dentro dos quais estes enunciados se inserem são completamente diferentes, tanto do ponto de vista dos acontecimentos históricos, biográficos ou poéticos: “A reprodução do texto pelo sujeito (volta ao texto, releitura, nova execução, citação) é um acontecimento novo, irreproduzível na vida do texto, é um novo elo na cadeia histórica da comunicação verbal” (Brakhtin, 1992, 332).

A primeira parte do poema é a descrição da tempestade propriamente dita. Com grande virtuosismo poético, abusa de Rs, Cs Gs e Ds—“**Correndo e devastando em duras guerras**” (Alvarenga, 2005, 12)—para mimetizar trovões e sopros de vento. Da mesma maneira são importantes as referências tópicas, retiradas tanto da ode de Horácio mencionada algumas páginas atrás quanto da segunda elegia dos *Tristia* de Ovídio, que é uma outra referência reconhecível para qualquer leitor treinado na tradição clássica como eram os pastores árcades: “Nunc sicca gelidus Boreas bacchatur ab Arcto,/ nunc Notus

adversa proelia fronte gerit”<sup>43</sup> (Ovid, *Tristia*, I, 2, 1965, 14), “Ferós e irado Noto/ Revolve as ondas, e as eleva aos ares/ E Boreas, que em tufoens subir consuma/ Borrifa os astros co’ a sagrada espuma” (Topa, 1998, 98) Este é um aspecto importante de ser mencionado, porque é complementar à profunda análise do poema que empreendeu Luís André Nepomuceo. Ele nota que a tópica da segunda parte do texto, aquela que menciona explicitamente a rainha Maria I, vem prioritariamente da tradição petrarquista usada para descrever a amada, o que desviaria a canção do decoro estritamente encomiástico para o lírico. Em que pese esta análise, creio que o reconhecimento da matriz ovidiana na primeira parte ajuda a aprofundar a compreensão do poema, porque as elegias de *Tristia* tem inequívocos toques políticos, uma vez que Ovídio lamenta o exílio a que foi forçado no Mar Negro. Some-se à imagem do exílio nos limites do império a ideia do barco-estado, que vem de Horácio, e a intervenção da rainha, mesmo que seja vasada nas tópicas petrarquistas, readquire pesado sentido político.

Os anos de 1777 a 1780, nos quais se inserem estes três textos, são exatamente os de chegada de Alcindo Palmireno ao Novo Mundo e de perda da precária estabilidade que havia granjeado na Arcádia de língua portuguesa. A rainha, ausente em “O templo de Netuno”, aparece como interventora benigna em “A gruta Americana”, que menciona os ecos conflitos entre Portugal e Espanha na colônia; e, agora, em “A tempestade”, Palmireno invoca outra vez a intervenção da monarca para a superação de uma crise que não está textualmente enunciada, mas insinuada através das referências compartilhadas com o público suposto. Um primeiro ponto fundamental nisso tudo é o que já mencionei,

---

<sup>43</sup> Agora Bóreas vem em fúria do Polo, agora Noto peleja do outro lado

de a versão manuscrita ser dirigida e oferecida a Termindo Sipílio. Todo o contexto político que acompanhamos no capítulo anterior e que ecoa nos primeiros “poemas brasileiros” reverbera em “A tempestade”. A rainha nunca foi a figura central do encômio quando da morte do rei D. José I, e agora é a destinatária, mas através da intermediação do “Árcade Romano” Termindo. A Arcádia é o espaço em que se podem resolver os conflitos vividos pelo autor. Independentemente de quais sejam esses conflitos, se eram questões biográficas enfrentadas por Silva Alvarenga, se eram disputas pontuais com autoridades, o que creio que é fundamental é que o espaço simbólico seja, com todas as suas referências e implicações, a alternativa para resolvê-los, seja nas cercanias materiais do centro de poder—em Lisboa—seja afastado dele—em Minas Gerais.

A crise contemporânea à segunda versão, porque era muito pontualmente biográfica—a recente prisão de Silva Alvarenga—ajudou a ofuscar esses significados. Por isso creio que é preferível deixar o evento da Inconfidência Carioca de lado para que se possa compreender “A tempestade” em um sentido mais fértil, o da primeira versão, uma vez que esta vincula-se de maneira mais fértil a outros poemas e não a circunstâncias extra-textuais.

#### 4.5 A Arcádia nos trópicos – “O Bosque da Arcádia”

A análise que empreendi até agora procura reconhecer como se configurou o espaço no qual as discussões intelectuais se dão: a Arcádia e sua “subseção” Ultramarina. Uma vez estabelecido um ambiente simbólico para a América dentro da Arcádia, os textos seguintes de Alcindo Palmireno vão expandir as possibilidades da dinâmica que se

abre com “O templo de Netuno”, “A gruta Americana” e “A tempestade”.

Evidentemente, este não é um movimento isolado. Vários autores que já haviam frequentado o monte Mélano e os campos da Arcádia haviam cultivado estas relações, como é o caso mais evidente de Cláudio Manuel da Costa ao celebrar em 1768 o aniversário do governador de Minas Gerais, D. José Luiz de Menezes, Conde de Valadares, através de um drama metastasiano chamado *O Parnaso obsequioso*:

Enfim tudo é delícia  
Na opulenta região das áureas Minas;  
E tu, ó bom Menezes,  
Desses troncos incultos, dos penhascos  
Mais hórridos, mais feios,  
Dos queimados Tapuias  
Fazes pulir a bárbara rudeza,  
Fazes domar a natural fereza.  
Mas onde vai correndo  
A delirante idéia!  
Tudo, ó Musas, já cede; o vosso canto,  
A minha Lira (ó Lira em vão buscada!),  
Tudo em vós é já susto;  
Tudo em mim é desmaio;  
Eu lhe cedo o meu Trono, o Louro, o Raio. (Costa, 1996, 319)

O poema estabelece uma relação direta entre os cenários exterior e interior ao mundo poético nessa fala enunciada pelo deus Apolo: a realidade simbólica impõe disciplina aos troncos incultos e os penhascos, fazendo polir a “bárbara rudeza dos queimados Tapuias” e faz coincidir a ação do governador e a ação do poeta. Se no espaço empírico da metrópole a Arcádia servia de palco para discussões de caráter cultural e para disputas políticas junto aos grandes de Portugal, do outro lado do Atlântico ela exerce uma função adicional, igualmente importante, apenas diferente devido à natureza da realidade com a qual tem que interagir. A vinculação entre as duas funções civilizadoras–

a política e a poética—já estava evidente nas informações paratextuais da capa do manuscrito de *O Parnaso Obsequioso*: “por Cláudio Manuel da Costa, Bacharel formado na Faculdade de Cânones, Acadêmico da Academia Litúrgica de Coimbra, e Criado pela Arcádia Romana, Vice-Custode da Colônia Ultramarina com o nome de Glauceste Saturnio e etc.” (idem, 308). Cláudio Manuel da Costa não é apresentado como súdito da coroa portuguesa, apesar de esta relação estar implícita no fato de a celebração ser oferecida ao “Governador e Capitão General da Capitania de Minas Gerais”, mas sim um agente da Arcádia Romana na “Colônia Ultramarina”. Está nítido que a “colônia” não é exclusivamente de Portugal mas também da Arcádia, o que faz com que a ação civilizadora se dê tanto através da poesia quanto da coroa, através da ideia de que o Império se expande através das artes. É o mesmo movimento de subordinação que encontramos em “O bosque da Arcádia”, poema de Alcindo Palmireno do qual também existem duas versões. Em ambas encontra-se uma imagem que sintetiza essa relação:

Eu vejo o casto Amor, que abrindo as asas,  
Leva das Ninfas o sincero voto  
    Aos elevados cumes  
    do Ménalo, onde a Fama  
Cingindo a fronte de imortal coroa,  
O espera alegre, e generosa voa.  
Abri, Musas, o Templo da Memória,  
Que a Fama chega a colocar com glória  
    O Jaspe esclarecido,  
Voto que faz por honra dos humanos  
Voar eternos de Maria os Anos (Alvarenga, 2005, 17).

Assim como em outros poemas de Palmireno, a perspectiva—e acima de tudo o sentido da visão—do “eu” é definidora de tudo. Há ninfas no lugar onde o eu poético se encontra, mas a legitimação dos votos que essas ninfas fazem aos “anos de Maria” só

recebe o favor da Fama através da viagem de Amor até o monte Mélano que, como se sabe, não é em hipótese alguma uma referência neutra, uma vez que é o local de reunião da Arcádia Lusitana. Desta maneira, estabelece-se uma hierarquia espacial dentro do mundo poético que já vinha sendo ensaiada nos poemas anteriores de Alcindo Palmireno. O palco descrito em “A gruta Americana”—muito semelhante ao de *O Parnaso obsequioso*—vem ocupar, com “O bosque da Arcádia”, um lugar dentro do mundo empírico, pois trata-se de uma cantata que, ao que tudo indica, foi apresentada publicamente em duas ocasiões, uma para cada uma das versões que se conhecem.

A primeira versão, trazida à luz por Francisco Topa, é um manuscrito que se encontra depositado na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, e que traz como didascália: “No dia dos anos da Ilustríssima e Excelentíssima Senhora Dona Maria José Ferreira Eça e Bourbon. Por Alcindo Palmireno, Pastor Árcade” (Topa, 1998, 144), enquanto a segunda, copiada num manuscrito intitulado “Collecção Poetica”, pertence à Biblioteca Guita e José Mindlin do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP). Assim como ocorreu com “O canto dos pastores”, mencionado no capítulo anterior, e “A tempestade”, estudado logo acima, as duas versões devem ser entendidas como enunciados diferentes, uma vez que as mesmas palavras estabelecem relações diversas com as circunstâncias exteriores ao discurso, sobretudo o conjunto de outros enunciados com que dialogam. Como Maria José Ferreira Eça e Bourbon é a esposa de D. Rodrigo José de Meneses, governador de Minas Gerais entre 1780-1783, a primeira versão—a mais curta—de “O bosque da Arcádia” (impressa em 1779), acaba por ser mais ou menos contemporânea a “O canto dos pastores”,

localizando-se na época em que Silva Alvarenga ainda estava na província do Rio das Mortes, antes de mudar-se para o Rio de Janeiro. É verdade que esta cronologia é sempre um pouco suspeita, tendo em vista a perspectiva que adoto no meu estudo, porque encontrar evidências biográficas dentro dos textos literários não é um procedimento que me interesse. De qualquer maneira, sou o primeiro a reconhecer que há uma dinâmica sutil e complexa entre realidade empírica e realidade poética que não pode ser ignorada—justamente aquela que configura o caráter de enunciado dos textos. Por exemplo: a referência a Termino, metonímia das disputas ao redor do Monte Mélano e da Arcádia enquanto instituição, só aparece em algumas das versões dos poemas analisados. Dessa maneira, o universo montado dentro dos textos “termindianos” vincula-se mais explicitamente ao conjunto de enunciados da Arcádia, impondo-se e dando forma às imagens eventualmente retiradas da realidade empírica.

Essa dinâmica evidencia-se de maneira inconfundível nas circunstâncias que envolvem a segunda versão de “O bosque da Arcádia”. Esta é a versão mais longa—255 versos contra 96 da primeira—e, segundo a didascália, a obra “é de Manuel Inácio d’Alvarenga, que ele recitou no Passeio Público do rio [de] Janeiro, por ocasião da inauguração do Busto da Rainha Maria Primeira de Portugal” (Topa, 1988, 147)<sup>44</sup>. Como este texto se encaixa na sequência de todos os outros que independentizam o pastor/autor—inclusive a primeira versão—, é verossímil levar adiante a hipótese de trabalho que separa e hierarquiza mundo poético e mundo empírico para, a partir daí,

---

<sup>44</sup> Uma vez que não tive condições de examinar este manuscrito, não posso avançar nenhuma hipótese para a preferência pelo nome civil em detrimento de Alcindo Palmireno—estou seguro de que os demais poemas do volume podem fornecer pistas importantes a esse respeito.

reavaliar as conexões entre eles. Além disso, da mesma maneira que todos os poemas anteriores, há uma fixação particular na visão como elemento estruturador do enunciado:

Sonho ou deliro! Eu vejo as claras fontes,  
Os verdes bosques e floridos vales  
Do famoso Erimanto.  
Eu vejo o Deus da Arcádia  
E as belas Ninfas, que em polido bronze,  
Em honra deste dia,  
Gravam o Nome e Glória de Maria. (Alvarenga, 2005, 15)

Há uma série de fatores exteriores ao texto que compõem a complexa armação deste poema enquanto enunciado no sentido bakhtiniano: 1) trata-se de uma obra que foi apresentada publicamente em uma cerimônia oficial; 2) como celebração pública, a obra foi dedicada à execução de um busto à entrada do Passeio Público do Rio de Janeiro, que foi uma intervenção urbanística importante; 3) a celebração do busto é ao mesmo tempo um encômio à Rainha; 4) a inauguração do Passeio Público traz em seu bojo também a celebração do novo Vice-rei do Brasil, Luís de Vasconcelos e Sousa (1742-1809).

O fato de o poema ter sido objeto de apresentação pública é um primeiro elemento fundamental. Quer ele tenha sido apenas recitado, como indica a didascália, quer tenha sido cantado, como sugerem tanto o gênero—cantata—e a especificação de coros ao largo das estrofes, o fato é que ele interage performaticamente com o espaço público de maneira diferente dos poemas anteriores. “O templo de Netuno” traz a indicação importante, que foi analisada atrás, de que se tratava de um enunciado que deveria ignorar a “tosca raça de vulgos e profanos” (Alvarenga, 2005, 50), restringindo seu campo de atuação aos “peitos sobre-humanos” que já tinham legitimidade para frequentar o “cume bipartido”. Isso tem muito a ver com o fato de ser um texto impresso, que

circularia necessariamente em um universo restrito de letrados. Em “O bosque da Arcádia”, por outro lado, nas duas versões manuscritas em que nos chegou, amplia-se o espaço de diálogo do enunciado para outro escopo—menor no caso da primeira versão, e maior no caso da segunda, equivalente em termos coloniais ao das celebrações da Estátua Equestre em 1775.

O caráter da cerimônia pública ao qual foi destinado o poema é importantíssimo para compreendermos as diferenças de alcance e significado das duas versões. Apesar de a primeira ser destinada ao aniversário da esposa do governador de Minas Gerais—o nome Maria foi providencial para o reaproveitamento de muitas estrofes—a inauguração do Passeio Público do Rio de Janeiro tem peso muito diferente. O Passeio Público foi uma obra executada por Luís de Vasconcelos e Sousa, quarto vice-rei do Brasil. Após a administração do Marquês de Lavradio, promotor de grandes melhorias no arruamento, fornecimento de águas, limpeza e segurança da nova capital da colônia, a de Luís de Vasconcelos teve oportunidade de aprofundar certos aspectos de convivialidade. É neste leque de obras—que envolveu fontes, chafarizes e igrejas—que o Passeio Público se insere. Trata-se do primeiro jardim público da América Portuguesa, vasado num modelo duplo, ao mesmo tempo francês e italiano. Uma referência inegável é a da ideia de jardim que tanto Versailles quanto Queluz faziam conhecida ao universo lusitano: um espaço de privilégio e de sofisticação que reafirma a hierarquia social admitida pelo Antigo Regime (Ferro, 1997); a execução do projeto (c. 1745-1813), a cargo do Mestre Valentim, segue entretanto um padrão italiano, muito popular no século anterior e pleno de significados

cósmicos de ordem e hierarquia que dialogam com o político, conforme bem demonstrou

Nelson Pôrto Ribeiro (2016):

Antes de pretender ser uma imagem do mundo na sucessão de paisagens diversas, o Passeio desejava ser uma imagem do *kósmos*. Mais uma vez, aqui temos o contraste entre a visão do homem do Barroco que quando pensa em natureza pensa em *kósmos* e o homem do Iluminismo, que pensando em natureza pensa em paisagem que se apresenta a seus olhos. (Ribeiro, 2016, 103)

Mais que uma diferença entre Barroco e Iluminismo mencionada por Ribeiro, creio que é possível fazer uma leitura de diferentes *aspectos* da tradição clássica—em lugar de rótulos simples como Barroco ou Neoclassicismo—e de entusiasmo pela racionalidade. Esses aspectos se encontram e nitidamente se resolvem no texto de Alcindo Palmireno. Isso porque a cantata “O bosque da Arcádia” reforça um elemento fundamental da feitura do Passeio, o fato de ele ter sido resultado do aterramento da Lagoa do Boqueirão. Este era o nome de um pântano que se situava perto do convento da Ajuda, no limite sul da cidade do Rio de Janeiro, e que estava na origem de uma grande epidemia de febre amarela em 1779. Num projeto ambicioso, Luís de Vasconcelos logrou destruir o Outeiro das Mangueiras, que estava ao lado da lagoa, aterrará-la e, sobre este aterramento, desenhou-se o traçado geométrico de Mestre Valentim:

Não é este o lugar onde dormia  
De verde-negras ondas triste lago?  
Eu vi há pouco a Peste, a horrível Peste,  
Tintas as asas de mortal veneno,  
Nestes mesmos lugares  
Surgir das águas e infestar os ares,  
Trazendo por coorte  
O Horror, a Sombra, a Palidez, a Morte...  
Já ergue a Terra, as ondas sepultam,  
E os novos arvoredos  
Estendendo os seus ramos anunciam  
Grato prazer da mãe da Natureza,

Que há-de dar na Estação das flores belas,  
Ao grande Vasconcelos mil capelas. (Alvarenga, 2005, 19)

O poema celebra, então, o feito do governador em domar a natureza, em impor a ela um projeto intelectual que disciplina a paisagem e, ao mesmo tempo, controla simbolicamente a dinâmica urbana e os corpos que nela circulam. Ainda que o tema central seja a legitimação da rainha, conforme indica o refrão da “Segunda Noite”–“Na cópia bela/ Do bronze Augusto,/ O Régio Busto/ Vive imortal” (idem, 18)–o destaque vai mais evidentemente para Luís de Vasconcelos: ele é o “herói”, o “Astro brilhante” que “Faz do Lago da Morte um sítio ameno”, é o “Sábio”, o “Nobre” e o “Grande”. Certo, as expressões relativas à monarca são também hiperbólicas, de acordo com o decoro encomiástico, mas não são tão variadas. Quando combinamos esse aspecto da segunda versão com a dinâmica que os poemas de Alcindo Palmireno vem demonstrando, de valorizar a visão como elemento de construção da realidade poética–“eu vejo” é um fio condutor de todos os seus poemas que tematizam a América–, temos um movimento interessante, semelhante ao que acontecera antes em *O Parnaso obsequioso*, em que coincidem a intervenção civilizatória da submissão da natureza e a imposição simbólica do espaço árcade à paisagem empírica. O que o “eu” tem capacidade de ver se sobrepõe ao que existe materialmente. É um equivalente do próprio gesto urbanístico que a construção do Passeio Público representa. Emblemático é o fato de que, na sua configuração original, o centro do passeio era ocupado por um outeiro artificial, decorado com animais de bronze e cumeado por um coqueiro de ferro, confeccionados por Mestre Valentim, conforme descreve Joaquim Manuel de Macedo:

Alguns passos além das pirâmides e fronteiro à rua principal, levanta-se um outeiro artificial, vulgarmente chamado *cascata*, e que era ali o mais belo triunfo do Mestre Valentim.

O outeiro fora todo formado de pedras como ao acaso mas com admirável efeito, rebentando de entre elas ervas e arbustos apropriados; algumas aves graciosas feitas de bronze pousavam sobre as pedras e soltavam dos bicos água cristalina, que se precipitava mais murmurante que ruidosa; quase na base o outeiro dois jacarés também de bronze, parecendo recrear-se entrelaçados fora do seu ninho, mostravam-se soberbos, lançando pelas bocas abertas cópia d'água claríssima, que ia com a que deitava, as aves ajuntar-se em um tanque semicircular que rodeava a cascata, e onde se reproduziam as imagens dos jacarés. Sobre o cume do outeiro enfim elevava-se um magnífico coqueiro de ferro, pintado ao natural, e tendo mais de vinte palmos de altura. (Macedo, 1991, 62)

O projeto todo do Passeio Público é uma imposição da natureza artificializada, controlada, domesticada, sobre a natureza material. É o mesmo movimento realizado pelo poema de Alcindo Palmireno que, numa cerimônia pública, impõe o *locus amoenus* da tradição arcádica à paisagem do Rio de Janeiro. No momento em que as ruas geométricas do desenho de Mestre Valentim se fundem através da recitação/performance do poema com “os verdes bosques e os floridos vales/ do famoso Erimanto”, a construção poética adquire um significado equivalente ao de um intervenção no mundo exterior. Mais importante que a realidade empírica do mundo passa a ser a realidade simbólica que o refrata e reconstrói. O Império Português se estrutura tanto na materialidade quanto na projeção que se configura através das artes.

#### 4.6 Uma digressão teórica – Simbólico x Empírico

Neste ponto tocamos um dos nervos da questão. A construção através de recursos retóricos de um mundo simbólico paralelo à realidade, "independente" e "auto-suficiente" já foi insinuada por Angel Rama em *A cidade das letras* (Rama, 1985), mas quem melhor

discutiu esse fenômeno, ainda sem imaginar uma possível perspectiva bakhtiniana como a que eu proponho, foi João Adolfo Hansen em *A sátira e o engenheiro*, cujo argumento central é o de que, para evitar o anacronismo da leitura romântica das letras coloniais, é necessário resgatar as práticas retóricas em sua dinâmica específica dentro daquela momento histórico. Significativamente, uma das críticas mais frequentes ao trabalho de Hansen é justamente a “excessiva” auto-suficiência do mundo simbólico em sua regulação interna, que parece dar as costas à realidade empírica em benefício de uma estrutura regradada exclusivamente pelo regime retórico em detrimento da ação de sujeitos individuais no mundo que os cerca. É um impasse descrito por Luiz Costa Lima ao debater a apresentação de Hansen sobre o Barroco no colóquio *América: descoberta ou invenção*. Reconhecendo as origens desse problema nas disputas a respeito da *imitatio*—se deveria ser imitação integral de um único modelo ou construção particular a partir de vários modelos—e como Alberti e Vasari resolvem essa disputa através da independentização do sujeito, se questiona Costa Lima:

Ou seja, o papel que a categoria 'ideia' teve no horizonte do renascimento avançado e no maneirismo foi o de permitir a aceitação cautelosa da figura do sujeito, cautelosa porque não punha em xeque a manutenção de uma tranquilizadora visão substancialista [do modelo e da linguagem]. Acentue-se ademais a perda do segundo sentido ao longo do século XVII. Ou seja, o reconhecimento do papel do sujeito não foi progressivo senão que, neste tempo preciso sofreu um retrocesso. Acrescente-se agora se consideramos que, entre finais do XVI até meados do XVII, ou seja, no tempo por excelência do barroco, a Europa é atravessada por uma profunda crise material e de mentalidade, ou, nas palavras de Souillet conhece "uma conjuntura histórica desfavorável, sem que verdadeiramente se saiba que da crise dos viveres, da queda da demografia, da extensão das epidemias ou da inflação, quem exerceu o papel inicial decisivo" (1988:22). Não se poderá pensar que aquela lenta sagração do indivíduo pára, se amortece ou se adia no barroco por efeito da sensação de crise generalizada que vive a Europa? (*América: Descoberta ou invenção*, 364)

De acordo com Costa Lima, o que prevaleceria no mundo do Renascimento, então, seria uma progressiva marcha de superação dos modelos e prescrições pela figura do sujeito – os pequenos “soluções” desse percurso não seriam suficientes para invalidar a inevitabilidade e superioridade espiritual dessa marcha. Esta é a base filosófico-histórica da ressalva típica que se faz aos trabalhos de perfil semelhante ao de Hansen: ao discutir o Gregório de Matos autor, eles se esqueceriam do indivíduo Gregório de Matos, que teria vivido intensamente as contradições da realidade colonial brasileira. Em outras palavras: ainda que o período pareça permitir esse recuo em relação ao particular–o sujeito–e independizar a dinâmica retórica, esta seria na verdade um acessório se confrontada com as contradições materiais do mundo empírico. É neste ponto que, acredito, o recurso às ideias e intuições de Mikhail Bakhtin ajuda uma vez mais a dar nova dimensão ao problema e à questão da delicada dinâmica entre realidade empírica e realidade simbólica da linguagem.

Um problema de base dessas críticas todas é acreditar que a leitura de textos antigos pode em alguma medida passar ao largo do caldo de cultura em que os enunciados poéticos em questão foram concebidos. Se, por outro lado, admitimos o princípio teórico de que os enunciados estão inextrincavelmente ligados ao contexto em que foram produzidos, é fundamental reconhecer que esse contexto não é apenas material, mas também simbólico. Mais: o nosso acesso ao mundo empírico já desaparecido dos séculos passados só é possível através de vestígio que, no caso deste estudo que empreendo, são verbais e necessariamente mediados pela linguagem; num

extrato mais profundo. O que dá forma e sustentação a essa linguagem é justamente a tradição.

Tendo isto em mente, o ponto central de toda esta discussão tem que ultrapassar a nossa própria expectativa de encontrar determinados elementos da realidade empírica—irremediavelmente inacessível—na poesia, mesmo que este tenha sido o esforço que norteou todas as interpretações nacionalistas/românticas mapeadas no Capítulo 1. O fato é que essas representações ainda estavam em pleno processo de codificação poética, para assim poderem interagir de maneira eficiente com o conjunto da tradição. Ainda que elas nunca se tenham estabilizado completamente—nem possam vir a estabilizar—a tarefa mais importante de leitura deve ser poder avaliar o que nos restou dessa dinâmica no que ainda podemos acessar desses enunciados perdidos, que é fundamentalmente a dimensão escrita. E é nesse sentido que o mundo simbólico é independente, porque ele tem uma dinâmica sistêmica—ainda que seja um sistema aberto, que admite a inclusão de elementos os mais diversos, como são os exemplos que vimos analisando. O que não se pode perder de vista é a força com que este sistema—que se identifica com a “Tradição” previamente codificada—tem frente à experiência empírica. É uma relação de forças extremamente desigual, mesmo porque leva em consideração apenas a língua da Metrópole, já que é ela que está hierarquizada em suas regras.

Uma das coisas que mais incomoda no reconhecimento deste fato é que ele revela uma dinâmica intelectual fundamentalmente conservadora e excludente, que aceita incorporações, mas muito poucas e apenas quando quase totalmente controladas, domesticadas. Mas é esta dinâmica simbólica que pode explicar a “grande ausência” das

manifestações poéticas da América Portuguesa, a dos escravos negros. A imposição do espaço simbólico árcade sobre a realidade material que cercava os poetas não permite que realidade local se integre a não ser que esteja submetida e disciplinada topicamente. Como a poesia é o veículo privilegiado de inserção nas consciências do fenômeno político—entendido como dinâmica de poderes reconhecidos como tal— o regime de acesso e legitimidade de temas, imagens e figuras a esse universo, ou seja, a criação de um *decorum*, é determinante do tipo de discussões que se podem levar adiante. Já tivemos a oportunidade de analisar como essa dinâmica se estabeleceu no centro do Império, mais precisamente nas disputas que se montaram ao redor da Arcádia Lusitana e da legitimidade ou não das intervenções de Termindo Sipílio no Monte Mélando para impor-se como modelo e autoridade. Ao chegar na América, Alcindo Palmireno importa essa dinâmica e reforça aquela que já se montava tanto em Minas Gerais como na capital vice-reinal. Afinal, desde Glauceste Saturnio a Arcádia Ultramarina é uma “seção da Arcádia de Roma”.

Neste sistema excludente, a dinâmica poética é ao mesmo tempo espelho e fôrma para a dinâmica política. Como demonstrou João Adolfo Hansen, ela serve para reafirmar e legitimar uma regra estabelecida, uma vez que coloca as coisas em seus adequados lugares hierárquicos, estabelecidos previamente pela ordem do Antigo Regime. A Arcádia é simplesmente uma encarnação diferente deste princípio, uma encarnação que atualiza a roupagem bucólica, aquela que tão frequentemente se adapta às realidades políticas, seja com Sannazaro, seja com Rodrigues Lobo, seja com Fernão Álvares do Oriente, seja com Dinis, como será analisado no próximo capítulo. O mesmo processo

permite que o Ganges passe a fazer parte da *Lusitânia Transformada* é o que integra os “queimados tapuias” do *Parnaso Obsequioso* incluindo, pela primeira vez, de maneira mais ou menos completa o elemento americano. A questão é que essa inclusão não pode ser total, sob pena de fazer com que a Arcádia perca a sua unidade e, assim, sua própria razão de ser.

Já que existe essa necessidade prévia de incorporação, o que resulta é uma limitação de escopo de representação. Cláudio Manuel da Costa traz os “queimados tapuias” para seu *Parnaso* condicionando-os à civilização. Antônio Dinis da Cruz Silva também logrou incorporar indígenas ao universo arcádico, mas para isso teve que transformá-los em ninfas e faunos para que pudessem legitimamente circular aí. E, muito significativamente, valeu-se do gênero da metamorfose:

Junto das verdes margens, que talhando  
O Paraíba vai com suas águas,  
Um mancebo vivia o mais famoso,  
Entre os outros daqueles arredores,  
Em brandir com destreza o curvo arco.  
Cauí era o seu nome; e as suas manhas,  
Seu valor e seu brio de mil Ninfas  
Eram doce atractivo; mas de todas  
As que dentro no peito mais sentiam  
Lavrar este cuidado, uma Itaubira  
Por nome tinha, e a outra era Itaúna. (Tavares, 1944, 29)

Trata-se da brecha possível de incorporação, assim como aquela outra utilizada por Basílio da Gama, qual seja, o elogio ao marquês de Pombal e sua política. Mas, mais que simples incorporação, trata-se de uma hierarquização, já que tudo tem lugar claro dentro do universo da tradição. Uma vez que o espaço da Arcádia é o do *Locus Amoenus*, onde o trabalho não tem qualquer centralidade—mas sim o ócio—, a possibilidade de

incorporar o agente do trabalho é muito pequena. Como demonstrou bem João Adolfo Hansen, essas “trivialidades” pertencem ao gênero satírico. No fim, parece ser a própria natureza da poesia que ocupou os espaços públicos da América portuguesa que de certa maneira determinou a ausência de menções aos trabalhadores escravos, a não ser na sátira ou de uma presença *in absentia*, para explicar o que não tem legitimidade poética, como foi bem sintetizado pelo poema apócrifo da terceira parte da *Marília de Dirceu*, vinda à luz pela primeira vez em 1819:

Tu não verás, Marília, cem cativos  
Tirarem o cascalho, e a rica terra,  
Ou dos cercos dos rios caudalosos,  
    Ou da minada serra.  
Não verás separar ao hábil negro  
Do pesado esmeril a grossa areia,  
E já brilharem os granetes de ouro  
    No fundo da bateia. (...)  
Verás em cima da espaçosa mesa  
Altos volumes de enredados feitos;  
Ver-me-ás folhear os grande livros,  
    E decidir os pleitos.  
Enquanto revolver os meus consultos.  
Tu me farás gostosa companhia,  
Lendo os fatos da sábia mestra história,  
    E os cantos da poesia.(Gonzaga, 1996, 686)

#### 4.7 Uma nova esperança, o vice-rei Luís de Vasconcelos

Luís de Vasconcelos e Sousa (1742-1809), 4º Conde de Figueiró, era o terceiro filho de José de Vasconcelos, 4º conde de Castelo Melhor. Os Vasconcelos eram uma das famílias de mais antiga nobreza de Portugal, a qual sempre esteve envolvida diretamente nas mais candentes questões políticas do reino—seu bisavô, também Luís de Vasconcelos e Sousa, foi valido e primeiro ministro do rei dom Afonso VI—e que permaneceu intocada

durante os duros ataques do marquês de Pombal aos Grandes. Luís chegou ao Rio de Janeiro para ser o 4º vice-rei do Brasil em abril de 1779 e na colônia permaneceu até maio de 1790.

Os melhoramentos promovidos por Luís de Vasconcelos para a cidade do Rio de Janeiro se valeram dos avanços garantidos pelo vice-rei anterior, o marquês de Lavradio. O foco de Luís de Vasconcelos foi o de melhoramentos urbanos e da dinâmica de convivialidade e circulação na cidade, dando ênfase aos espaços públicos através da construção de fontes, chafarizes e praças, a maioria com a colaboração do mulato Mestre Valentim. Sua obra de maior vulto foi a construção do Passeio Público do Rio de Janeiro, mencionada nos tópicos anteriores.

Paradoxalmente, ainda que o vice-reinado de Luís de Vasconcelos seja um dos melhor documentados da história do Império português, não foi nem superficialmente estudado na complexidade de sua contribuição para o desenvolvimento da colônia. A própria figura do vice-rei é ainda bem pouco conhecida: para além das informações muitas vezes fantasiosas dadas por Joaquim Manuel de Macedo (1991) ou Luís Edmundo (2007), não há nenhuma biografia séria a ele dedicada. Para os meus propósitos esta deficiência é um ponto positivo porque libera os textos poéticos de Alcindo Palmireno, que o tratam como figura simbólica, de excessiva interferência de historicismo. Mais do que as possíveis relações entre o vice-rei e Silva Alvarenga—que não apenas existiram como ao que parece foram importantes e profundas—o que temos à disposição é uma série de construções textuais que certamente se articulam e levam adiante as intervenções de Alcindo Palmireno no espaço português ultramarino. É bem verdade que dois dos três

textos que vamos analisar a seguir foram impressos apenas com o nome de Silva Alvarenga:

1) ΑΠΟΘΕΩΣΙΣ/ Poetica/ Ao Illustrissimo/ e Excellentissimo/ Senhor/ Luíz de Vasconcelos/ e Sousa./ Vice-rei, e Capitão General/ de Mar e Terra do Brazil &c. &c. &c./ Canção/ Offerecida no dia 10 de outubro de 1785/ Por/ Manuel Ignacio da Silva/ Alvarenga,/ Professor Regio de Rhetorica na Capital do Rio de Janeiro.

2) Às Artes/ Poema/ que a Sociedade Literaria do/ Rio de Janeiro, recitou no/ dia dos anos de Sua/ Majestade Fedilissima/ Por/ Manuel Ignacio da Silva/ Alvarenga,/ Secretario da Sociedade.

Em que pese a intenção de descolar o nome do pastor árcade do professor régio de retórica ou do membro da Sociedade Literária—o que certamente trabalha em benefício da construção de uma figura oficial, ligada à hierarquia vice-reinal—, ainda assim a figura que se reconhece internamente aos poemas coincide completamente com aquela que vinha se configurando desde há muito e que vai continuar no textos seguintes, sobretudo *Glaura*. A mesma construção baseada nos estímulos visuais que caracteriza “O templo de Netuno”, “A gruta Americana” e “O bosque da Arcádia” é a que testemunha o desfile das Artes, assim como a mesma série de referências mitológicas e literárias que armam aqueles poemas é definidora do elogio da “Apoteosis”; da mesma maneira, o fazer poético tão conscientemente elaborado e discutido nos poemas “metropolitanos” de Alcindo Palmireno é visível nas “Quintilhas ao vice-rei Luíz de Vasconcelos e Sousa”, o terceiro poema a ser tomado em consideração agora. Evidentemente que isto poderia servir de argumento ao biografismo, sugerindo que, então, o indivíduo Silva Alvarenga é

quem de fato estava escrevendo todos os textos em questão. Diante de uma afirmação como esta, eu gostaria de lembrar não apenas a discussão a respeito de Autor desenvolvida no Capítulo 2 como o fato de que, estatisticamente falando, a “máscara” predomina sobre o indivíduo histórico, tanto nas dinâmicas internas armadas pelos poemas quanto nos nomes utilizados para divulgação manuscrita e impressa dos textos.

Como não temos informação precisa a respeito de circunstância e data de escrita das Quintilhas, é mais adequado começar a análise dos textos vinculados a Luís de Vasconcelos com a *ΑΙΙΟΘΕΩΣΙΣ Poética*, de 1785. É um título no mínimo inusual, uma vez que não é tão comum o uso de grego nas letras europeias como um todo, e nas portuguesas em particular, conforme explica Américo Costa Ramalho (1982): a conexão com a Antiguidade sempre se estabelecia primordialmente através do latim. No século XVIII, entretanto, houve em Portugal uma súbita retomada da língua grega que inequivocamente se liga com às atividades da Arcádia Lusitana e à Reforma Pombalina, tanto dos Estudos Menores quanto da Universidade. Figuras como Custódio José de Oliveira, tradutor do *Tratado do Sublime* (1771 - Oliveira, 1984) ou Ricardo Raimundo Nogueira, tradutor da *Poética* de Aristóteles (1779), ativos na Reforma da universidade de Coimbra, compartilham espaço com Francisco de Pina Sá e Melo, tradutor do *Édipo* de Sófocles (1765 – Rodrigues, 1992) no entusiasmo pela língua grega; a recriação do gênero da Ode Pindárica por Cruz e Silva também se insere nesse mesmo ambiente intelectual. Pessoalmente Silva Alvarenga não apenas foi um entusiasta do grego como, no Brasil era amigo de João Marques Pinto, professor-régio dessa língua. Juntos eles enviaram algumas queixas à rainha a respeito do estado das aulas-régias, participaram das

atividades da Sociedade Literária do Rio de Janeiro e foram presos quando da Inconfidência do Rio de Janeiro. Há uma série de citações em grego nas “Reflexões críticas”, uma epígrafe em grego traduzida de Anacreonte em *Glaura* e em várias fontes se menciona a tradução completa deste poeta que Alvarenga teria feito. Trazer o grego para o ambiente da celebração da autoridade máxima da colônia é como todos os gestos que estamos buscando resgatar no que diz respeito à obra de Palmireno, mais que um gosto individual, um esforço de integrá-la a todo esse ambiente intelectual. Neste caso, é o ambiente de retomada ilustrada promovida pelas reformas pombalinas.

Assim como acontecia em “O bosque da Arcádia”, na “Apotheosis” a figura de Luís de Vasconcelos dialoga com o universo de referências que o bucolismo arcádico põe em movimento. Isso acontece já desde a primeira estrofe:

Egrégia flor da Lusitana Gente,  
Nobre inveja da estranha,  
D'antigos Reis preclaro descendente,  
Luís, a quem se humilha quanto banha  
Do Grão Tridente o largo Senhorio,  
Desd'o Amazônio, até o Argênteo Rio. (Alvarenga, 2005, vv 1-6)

Interessante notar que seja exatamente a imagem de Netuno, aquela que foi tão importante para estabelecer a conexão simbólica entre a sede do império e os domínios ultramarinos, que conecta, aqui, a notória nobreza dos Vasconcelos ao seu poder na América. São as mesmas imagens mitológicas ligadas ao mar que dominam também a quarta estrofe, onde começa o elogio das obras executadas pelo vice-rei:

Receba o vasto Mar no curvo seio  
Os mármore talhados;  
O amoroso Delfim, o Tritão feio  
Respeitem temerosos e admirados  
A Muralha, onde Tétis quebra a fúria;

Do marítimo Jove eterna injúria. (Idem, vv 19-24)

Neste encômio dirigido a Luís de Vasconcelos, a estrutura é semelhante àquela utilizada anos antes para celebrar o rei Dom José I como rei ilustrado: as obras de civilização e cultura vêm antes das façanhas bélicas e, no caso da “Apotheosis”, da longa descrição da nobreza e valor da família do elogiado, que é um dos elementos chave da visão de mundo do antigo regime. Essa inversão, entretanto, é significativa porque, ao mesmo tempo em que reconhece a legitimidade da linhagem como elemento nobilificador, dá primazia às ações do vice-rei. O seu valor define-se, então, antes pela própria iniciativa que pela herança de um valor aristocrata, caracterizando-o antes como um homem de ação do que como um nobre tradicional, a quem bastaria manifestar a nobreza. Reforça esse aspecto o fato de que, ao descrever as ações de Luís de Vasconcelos, todos os verbos usados por Alcindo Palmireno estão no subjuntivo: “*Receba* o vasto Mar”, “Delfim e Tritão *respeitem*”, “Ao ar se *eleve* Torre majestosa”, “Lago triste se *esconda*”, “Braço *proteja e oprima*”, “que os prêmios *excitem*”, “as artes *ressuscitem*”, “A Paz *contemple*”, “a Indústria *crezca*”. Tudo o que diz respeito à ação do vice-rei é verbalmente potência, projeção futura no tempo mais que fato consumado, mesmo quando se fala de obras já realizadas como o Passeio Público, o edifício da Alfândega ou o cais da cidade. É uma maneira interessante de lidar com esse tema. O resultado é que há uma extrema coerência entre o personagem que se constrói e o espaço que ele ocupa. Assim como a Arcádia, que abria lugar nos textos anteriores de Palmireno para a manifestação dos elementos americanos, os subjuntivos caracterizam as ações de Luís de Vasconcelos como potências que se estão realizando gradativamente. A figura do

vice-rei passa a ocupar o mesmo espaço que, nos poemas anteriores, se construiu simbolicamente para a manifestação dos poderes reais.

Tanto é esta a lógica que a mesma Clio que anunciou em “alto nupcial metro” o elogio do casamento do príncipe Dom José com Maria Francisca Benedita em “O templo de Netuno”, aqui, na “Apotheosis”, faz também uma celebração do busto de Luís de Vasconcelos quando os céus se abrem para a ascensão de sua imagem. Transformado em “Astro benigno”, o vice rei é então objeto de mais uma homenagem do eu lírico: “eu te ofereço a Lira/ De louros enramada” (vv 115-116). Com esse gesto arremata-se a canção com o protocolar *envoi*:

Canção, quanto te invejo!  
Vai, e ao feliz Habitador do Tejo  
Conta que a nova Estrela  
Banhada em luzes da Rainha Augusta,  
Reflete ao Novo Mundo a imagem dela. (idem, vv 121-125)

Esta estrofe merece um pouco de atenção. Há uma nítida hierarquização dos espaços, uma vez que o lugar de destinação para o poema é a capital do reino e o fato de a Canção ir para aí causa inveja ao eu poético: o lugar de fala é o lugar da Falta, Lisboa é o de algo que se deseja, tanto que seu Habitador é “feliz”. Aí, a nova Estrela—o vice-rei recém elevado—reflete a luz que emana da Rainha para os domínios ultramarinos. Não deve ser subestimado, entretanto, o uso da maiúscula para esse “Habitador”. Sabe-se que a economia de maiúsculas e minúsculas é muito regrada na poesia clássica, sempre plena de sugestões e significados, e aqui há uma particular super-abundância delas: há “Habitador”, a “Estrela”, a “Rainha Augusta” e o “Novo Mundo”. Dessa maneira, o “Habitador” é também elevado à mesma categoria das maiores autoridades do Império.

Ainda que ele não seja explicitamente nomeado, sente-se um eco bastante forte da figura de Termino Sipílio, destinatário de todos os poemas anteriormente impressos por Palmireno. Em “A Tempestade”, inclusive, o nome do colega de Arcádia vai ser substituído na segunda versão pela “nobre foz do Tejo”.

Todo esse movimento que se constroeu em palavras associa de maneira bastante evidente o cenário poético armado para a ação simbólica dentro do Império Ultramarino Português, essa Arcádia que incorpora a América, com a nova figura no xadrez político, o vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa. Se por um lado ele reflete a imagem da Rainha no Novo Mundo, por outro há que lembrar que em todas as ocasiões anteriores em que Alcindo Palmireno se sujeita à soberana, o faz sempre através da diminuição desta frente à memória/imagem do pai—“Régia Filha do Monarca Augusto”, por exemplo, em “O bosque da Arcádia”—o que revela um súdito muito mais fiel ao antigo rei que à nova rainha. De certa maneira, o mesmo acontece aqui, porque, para refletir a imagem da Soberana até o Novo Mundo, a autoridade que exerce poder nas Américas foi alçada ao Céu e transformada em Estrela. A “Rainha Augusta” pode ter brilho, mas está certamente ofuscada, inclusive porque não é nem a destinatária direta desse discurso, que vai a outro “feliz Habitador do Tejo”.

A “Apotheosis” foi impressa pela Régia Oficina Tipográfica, o que significa que era destinada a circular nos espaços oficiais do Império, com aprovação da Real Mesa Censória. E foi também copiada em manuscrito, como testemunha a *Collecção Poetica* que consta da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin—interessantemente, esta cópia recua a data do texto em um ano, para 1784. Ou seja, trata-se de um poema que está

legitimando na metrópole uma certa imagem de hierarquia que se estabelece no Ultramar Português.

#### 4.8 Cultura ciência e poesia nos trópicos – “Às Artes”

Ainda maior circulação teve o poema “Às Artes”, apesar de curiosamente esta ter-se dado de maneira um pouco mais tardia: além da impressão de 1788, o texto apareceu também no segundo tomo da *Collecção de Poesias Ineditas dos Melhores Autores Portuguezes* (1810), no *Patriota* (1813) e em uma edição avulsa de 1821 (Topa, 1998, 35-37). A tópica do renascimento das Artes, tão comum em todas as celebrações concernentes ao rei Dom José I e ao Marquês de Pombal é a que abre esta homenagem ao aniversário da sua sucessora:

Já fugiram os dias horrorosos!  
De escuros nevoeiros, dias tristes,  
Em que as Artes gemeram desprezadas;  
Da nobre Lísia no fecundo seio.  
Hoje cheias de gloria ressuscitam  
Até nestes confins do Novo Mundo.  
Graças à mão Augusta, que as anima! (Alvarenga, 2005, 117, vv 1-7)

A fuga da escuridão pode ser considerada uma tópica: apareceu já antes na “Epístola a Dom José”, na “Ode à inauguração da Estátua Equestre”, em *O Desertor* e, significativamente, em *O reino da Estupidez*, de Francisco de Melo Franco. A novidade aqui é que o mesmo impulso que se observa na metrópole se projeta agora “nestes confins do Novo Mundo”. É uma ação civilizadora a que as Artes exercem. Mas ainda mais importante é quem são essas artes.

O texto descreve na sequência um cortejo alegórico, semelhante ao das celebrações públicas, tão comuns no mundo lusitano, da teatralização dos discursos de Clio em “O templo de Netuno” e da América em “A gruta Americana”, e as artes que surgem são respectivamente a Matemática, a Física Experimental, a História Natural, a Química, a Medicina, a Cirurgia, a Geografia, a História e a Poesia. Curiosa gradação que vai das disciplinas que lidam com o mundo físico às que lidam com o mundo simbólico. Na linha de raciocínio que venho desenvolvendo ao longo deste trabalho, este poema nos brinda com uma síntese bastante didática da continuidade e interrelação que se estabelece entre representação e realidade. Da mesma maneira que as ciências naturais permitem o domínio sobre a realidade empírica, as hoje chamadas ciências humanas interferem nessa realidade de modo igualmente eficiente. Se a Matemática “Dos planetas descreve o movimento” e “calcula, pesa e mede/ Forças, massas e espaços infinitos” (vv 11-12), e a Física Experimental “Da firme experiência sustentada/ ...conhece as causas e os efeitos” (vv21-22), a Geografia “De polidas Nações brandos costumes e de Bárbaros Povos fera usança/ Sincera indaga e cuidadosa exprime” (vv104-105) e a História

...nos mostra em quadros diferentes  
Os tempos, as Nações, e a vária sorte  
De impérios elevados e abatidos,  
As alianças, a implacável Guerra,  
O progresso das Artes e a ruína. (idem, vv111-115)

É uma concepção um pouco particular da função de ciências e de artes, que parece diferir da definição dada por Bluteau. Ele diz que Arte é “Regras, & methodo, com cuja observação se fazem muitas cousas uteis, agradaveis, & necessarias à Republica. Neste sentido Arte se differença de Sciencia, cujo principio consiste em demonstraçoens”

(Bluteau, 1712, vol I, 573). No poema, Alcindo Palmireno unifica as intervenções das duas disciplinas, o que tem um efeito poético e intelectualmente muito importante: as ciências deixam de lado o aspecto de “demonstrações”, assimilam o caráter metodológico que está pressuposto na ideia de Arte. Isso não apenas abre espaço para uma concepção de mundo que se marca pela estabilidade—uma vez que a tarefa das ciências é simplesmente descevê-lo—como permite também a colocação da Poesia na posição de maior destaque. É ela que encerra o cortejo aberto pela Matemática, e, ainda que não receba a descrição mais longa, é quem ocupa o papel recorrentemente fundamental em todos os poemas celebrativos de Alcindo Palmireno, o de fazer o discurso de encômio.

A Poesia é, portanto, a última e mais importante das Artes, pois exerce a mais importante função nesse universo fundamentalmente estático: é ela que “celebra os Heróis e que eterniza/ No templo da Memória o Nome e a Fama/ dos ínclitos Monarcas” (vv 119-121). Quando chegamos a este ponto do cortejo, a natureza serena, as nuvens repousam sobre o cume das montanhas e “O rouco Mar, os ruidosos Ventos,/ A fonte, o rio, os ecos adormecem” (vv 124-125) para que Calíope—musa da poesia épica, ou seja, a própria poesia—faça, como é usual nos poemas alegóricos de Alcindo Palmireno, a efetiva celebração do aniversário da soberana. Uma vez que o poema é dedicado aos anos da rainha Maria I, o elogio é dirigido nominalmente a ela. Entretanto, como acontece em todos os poemas anteriores, a soberana é colocada à sombra de Dom José I. Calíope descreve como é o bom monarca, generoso, pio, “amor, delícia, esperança e glória da nação que [ele] protege”, e declara que.

Tal é, Rainha Augusta, a vossa Imagem;  
Tal foi o ínclito Rei, que teve a sorte

De deixar à saudosa Lusitânia  
A digna Filha, generosa Herdeira  
Do grande coração, do vasto Império.  
Se ele invicto abateu com braço hercúleo  
A horrível Hidra, os detestáveis Monstros,  
Deixou também aos vossos firmes passos  
Da bela glória, dos caminhos belos. (idem, 122, vv 147-156)

Herdeira do “vasto Império” e do “grande coração”, a rainha é também herdeira de uma atuação política de reação contra certo passado metaforizado na Hidra e nos Monstros, e cuja continuidade está estabelecida pelos “caminhos belos”. Na sequência, essa atuação vincula-se ainda mais claramente com o projeto ilustrado de Pombal quando o eu poético diz “Vejo por terra a estúpida e maligna/ Coorte da Ignorância” (vv163-164). Tudo volta constantemente ao tema obsessivo da intervenção política advogada por Alcindo Palmireno que é a sujeição intelectual e poética da realidade ao Império das artes que se forma a partir da Arcádia. A rainha é a agente através da qual “Chegam... aos remotos Climas/ premiadas as Artes” (vv 173-174), agente civilizadora do “Rude, mas grato, Povo Americano” (v. 180), assim como o governador de Minas Gerais polia os “queimados tapuias”. Nesse conjunto todo, há uma imagem a mais que tem particular importância. Apesar de nesta altura o discurso de Calíope estar lidando com a América, ao descrever como o Tempo vai tragando os últimos vestígios da “Barbaridade” que resultou do longo domínio da Ignorância, o eu poético usa um símile importante:

...assim as folhas  
Murchas e áridas caem pouco a pouco  
Dos próprios ramos nas regiões d’Europa  
Quando, pesado, o triste e frio Inverno  
Sobre o carro de gelo açoita as Ursas  
E fere as nuvens com aguda lança. (idem, 123, vv 166-171)

Nada de menos inocente no uso desta imagem. A especificação de que a referência diz respeito ao inverno europeu e não ao americano parece estabelecer uma separação nítida entre os dois espaços; entretanto, como este é o símile da ação renovadora da coroa, a imagem estende-se imediatamente ao espaço de ultramar. E como muitas das outras figuras analisadas antes, esta tem uma origem precisa localizável na tradição, o famosíssimo passo do Canto VI da *Ilíada* de Homero:

As gerações dos mortais assemelham-se às folhas das árvores  
que umas os ventos atiram no solo sem vida; outras brotam  
na Primavera de novo por toda a floresta viçosa.  
Desaparecem ou nascem os homens da mesma maneira. (Homero, 2011, 181 vv  
146-149)

Evidentemente que há uma mudança fundamental na reflexão cética, quase nihilista, que os versos de Homero fazem, mas este é justamente o ponto central da *inventio*: a reapropriação de elementos da tradição que, mesmo mudando-os, acaba por fim legitimando-os, uma vez que os converte em referência absoluta de certas visões de mundo. Calíope, a musa da poesia heroica, não pode usar casualmente essa imagem. Isso tudo projeta uma vez mais a sólida estrutura da tradição sobre o espaço imagetivamente ainda frágil da América. “Às Artes” não é apenas uma celebração convencional de uma efeméride cortês. Legitimada duplamente pela ocasião política—dado que no Antigo Regime a própria existência do soberano já é uma manifestação de poder—e pela institucionalização da ação ilustrada através da Sociedade Literária do Rio de Janeiro, onde o poema foi publicamente apresentado, a representação empreendida pelo texto é mais um passo na construção simbólica do espaço do Império Português. Isso, inclusive, fica claro no título do texto, “Às Artes”, que em lugar de descrever esses “ofícios”—sem a

preposição representada pela crase—acaba por a elas dedicar a celebração. O texto, então, assume uma outra faceta: se 1) nominalmente é uma homenagem à rainha, 2) efetivamente, como analisado, é um elogio ao rei anterior e seu projeto intelectual/político, mas 3) configura-se afinal como um elogio à própria instauração desse projeto de civilização nas Américas. Uma vez que as Artes descritas têm como função fundamental descrever—mais que demonstrar—uma realidade que é dada em sua hierarquia, e que a poesia é a categoria suprema dessa descrição, reforça-se a ação construtora de uma realidade letrada que já havíamos presenciado em “O bosque da Arcádia”. Impõe-se a poesia à empiria e, ainda que neste poema não apareça explicitamente o nome do vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa, os ecos das ações elogiadas nos poemas anteriores são nítidos. A ação civilizadora por ele empreendida equivale à ação poética exercida por Alcindo Palmireno.

As diversas cópias e impressões que o poema teve são um índice interessante de como essa ação política que faz coincidir ilustração, poesia e legitimação da hierarquia aristocrática foi importante e persistente no mundo de língua portuguesa. O único cuidado que deve ser tomado é que, ao usar as palavras “Ilustração” ou “ciência”, não devemos cair no equívoco de imaginar que seu sentido no mundo lusófono pudesse ser igual ao adotado por exemplo por Kant na “Resposta à pergunta ‘o que é o iluminismo?’” (1784). Como muitas das palavras analisadas no Capítulo 2, esta também tem uma elasticidade enorme. A leitura atenta do poema “Às Artes” demonstra que “ciência”, em Portugal, tem uma conotação muito menos crítica que poderia ter na Europa setentrional.

#### 4.9 A arte de fazer encômios: as “Quintilhas”

Resta um poema dedicado a outro aniversário, o do próprio vice-rei Luís de Vasconcelos. Trata-se das “Quintilhas”, que foram publicadas pela primeira vez no *Parnazo Brasileiro* do cônego Januário da Cunha Barbosa, discípulo e amigo pessoal de Silva Alvarenga. As lições de vários dos poemas por ele publicados revelam acesso a manuscritos, hoje perdidos, que podem indicar que tenha ou herdado ou tido acesso direto ao acervo do poeta. Isso faz com que não haja razão em questionar o pertencimento do texto ao cânone de Alcindo Palmireno. É sua, de fato, a voz que perpassa os versos: familiar com a tradição letrada, impaciente com as sobrevivências de estilo agudo, irônica e consciente da intervenção possível da poesia.

Na falta de didascália e/ou informação paratextual que informe algo a respeito do contexto de enunciação deste poema nos resta apenas lê-lo mais proximamente e ter em consideração que os outros poemas de Alcindo Palmireno e a situação da colônia são seu único contexto acessível. A temática e as imagens usadas aproximam-no mais explicitamente dos poemas abertamente metalinguísticos, como a “Epístola a Termindo Sipílio”, a sátira “Mentirei ou direi a verdade” e as “Reflexões críticas”.

As “Quintilhas” em princípio celebram, como já foi dito, o aniversário do vice-rei Luís de Vasconcelos. Encaixam-se, portanto no universo da poesia encomiástica e celebrativa, mas também trazem um elemento incomum, até agora, na obra de Alcindo Palmireno e que certamente tem consequências importantes: o uso de versos redondilhos. Assim como em tudo que diz respeito à criação poética no século XVIII, há também um decoro e uma hierarquia para o uso de versos e, dentro do sistema estabelecido na poesia

de língua portuguesa, os octossílabos<sup>45</sup>: são os versos convenientes aos assuntos populares, muitas vezes o rural ou o baixo, conforme explica Domingos Caldas Barbosa a Arminda:

Este Verso assim cantarei  
Mesmo entre o Povo grosseiro  
Trouxe Terpsicore amável  
Ao som de alegre Pandeiro.

Com ele ao tempo que Ceres  
Eiras ou tulhas enchia,  
Veio adoçar com prazeres  
A cansada companhia. (Sawaya, 2015, 125)

Por isso, normalmente os octossílabos são encontrados na poesia improvisada, como as Voltas e Endechas, mas também nas éclogas, sobretudo as de Francisco Rodrigues Lobo (1605) e de Francisco de Pina e Melo (1755)—fato que trataremos no próximo capítulo—mas raramente têm serventia para os gêneros do encômio como a Ode e a Epístola, nas quais predomina o hendecassílabo. De fato, em toda a obra de Alcindo Palmireno até o momento, não existem poemas escritos em versos octossílabos. Os únicos que são atribuídos a Silva Alvarenga são cinco redondilhas (Alvarenga, 2005, 85-89) circunstanciais, publicadas por Moreira de Azevedo (1875) como uma curiosidade, e que não constam da edição de 1864. Portanto, o fato de trazer o encômio para o a forma

---

<sup>45</sup> Há que se notar que a nomenclatura usada no século XVIII para a análise de versos e versificação é diferente da mais comumente adotada hoje. Os principais tratadistas, como Manuel da Fonseca Borralho (*Luzes da Poesia*, 1724), Pedro José da Fonseca (*Tratado da Versificação portuguesa*, 1777) e Domingos Caldas Barbosa (“Cartas a Arminda”, in *Almanak das Musas*, 1793) ainda utilizam o sistema de contagem semelhante ao espanhol, que considera as palavras paroxítonas como as típicas do português. Isso faz com que a sílaba átona que segue a última tônica seja entendida como parte integrante da unidade representada pelo verso. É António Feliciano de Castilho que em seu *Tratado de Metrificação Portuguesa* (1874) faz a opção pelo sistema francês, que conta apenas até a última sílaba tônica. A popularidade do sistema de Castilho se afirmou através dos parnasianos, então o que era considerado um octossílabo no século XVIII passou a ser mais comumente chamado heptassílabo.

da poesia popular tem uma consequência fundamental que é a incorporação do humor e da ironia, tão infrequentes nas intervenções arcádicas de Palmireno. O riso de *O Desertor* é um riso cifrado, piscadela de olhos entre pares que dominem o mesmo vocabulário intelectual e poético para reconhecer o decoro elevado aplicado ao assunto baixo; as poucas incursões humorísticas da “Epístola a Termino Sipílio” são feitas em um tom amargo de crítica, assim como as críticas de “Mentirei ou direi a Verdade?”, mais próximas do sarcasmo que da ironia que vai ser tão importante para o romantismo.

Nas “Quintilhas”, por outro lado, há desde o princípio um espírito de jovialidade e leveza que contrasta com a seriedade anterior:

Musa, não sabes louvar  
E por isso neste dia  
Entre as vozes d’alegria,  
Não pretendo misturar  
Tua rústica harmonia. (Alvarenga, 2005, 79, vv. 1-5)

Reconhecendo a rusticidade conveniente ao tipo de verso adotado, estabelece-se desde o princípio que há um descompasso entre a forma e a tarefa do louvor, daí a necessidade de fazer didaticamente um sumário das regras do encômio para dar “o anual tributo/ Ao ilustre Vasconcelos” (vv 9-10). O poema indicia que foi escrito para uma apresentação pública, presenciada por outros letrados que também praticam a poesia, pois menciona que “Sei que há nesta ocasião/ Poetas, filhos e pais” (vv 71-71), o que o insere no mesmo espírito de ocasião oficial que presidia “O bosque da Arcádia” e “Às Artes”. A diferença é que o espírito metalinguístico que preside este poema aponta, como vários dos poemas portugueses de Palmireno, para um espírito de disputa e provocação:

E pois que aqui nos achamos,  
Tão longe de humano trato,

Que inda o velho Peripato  
Por toda a parte encontramos,  
Com respeito e aparato:

Dois trocadilhos formemos  
Com o nome de Luiz,  
Seja *Luz* e seja *Lis*,  
O epigrama feito temos,  
E só lhe falta o nariz. (idem, 80-81, vv 41-50)

A imagem é conhecida: o afastamento do “humano trato” que caracterizava a periferia da Arcádia ocupada pela América em “Às Artes” ou em “A gruta americana” aqui se associa com um dos aspectos mais relevantes da “Epístola a Termino Sipílio” e de *O Deserto*, que é a persistência dos modelos e práticas seiscentistas: na estrofe acima é o trocadilho, na seguinte, o acróstico e, na seguinte, a falta de estudo dos autores que a essas formas se dedicam. Há inclusive uma menção que pode facilmente ser reconhecida como uma referência autobiográfica a Silva Alvarenga, professor régio de retórica que em 1787, junto com o professor de grego, João Marques Pinto queixa-se à rainha que não existe apoio às aulas régias e que isso esvazia-as de alunos:

Não tive dias bastantes... –  
Basta, basta, isso é engano,  
Sobeja o tempo de um ano  
E é muito seis estudantes  
Para um só Quintiliano. (idem, 81, vv 66-70)

Mesmo que isto seja uma intervenção da realidade empírica no universo simbólico habitado por Alcindo Palmireno, é interessante notar que seja não algo relativo à materialidade da vida, mas sim uma atividade intelectual que possa ser referida através de uma imagem clássica. Continua nas “Quintilhas” a não haver lugar para aquilo que não esteja codificado e hierarquizado dentro do sistema da tradição. O mais importante,

entretanto, é reconhecer que elas jogam luz sobre quais eram as dinâmicas que tinham lugar nesse rincão da Arcádia que se estabelecera através da incorporação de elementos americanos. Nesse espaço que foi alargado através da travessia do Atlântico em “O templo de Netuno” e estabelecido como palco para celebração política em “A gruta americana” e “O bosque da Arcádia”, há certamente menos personagens que os que havia no Monte Mélano. Os poucos que podemos vislumbrar são esses “pais e filhos” que foram mencionados acima e os “agudíssimos poetas” que lançam mão de trocadilhos e acrósticos. É muito provável que tenha havido entre eles e Alcindo Palmireno tanta animosidade quanta houve com os membros da Arcádia Lusitana, mas isso ainda não nos é acessível no atual estado dos estudos de poesia setecentista da colônia ultramarina portuguesa. Enquanto dependermos apenas das edições impressas e não se analisarem melhor os manuscritos e miscelâneas que conservam a produção e o diálogo desse momento, vamos permanecer com um retrato bastante parcial do que foi a dinâmica poética no espaço americano do Império Português. E isso vai fazer com que as produções letradas fiquem necessariamente dependentes das relações muitas vezes arbitrárias e superficialmente causais entre realidade empírica e realidade poética.

#### 4.10 Um interlúdio biográfico – prisão e Devassa

Em 1789, ainda no último ano do vice-reinado de Luís de Vasconcelos e Sousa, foi desbaratada a Inconfidência Mineira a partir da denúncia feita por Joaquim Silvério dos Reis. Uma série de letrados, entre os quais três poetas de vulto, Cláudio Manuel da Costa, Alvarenga Peixoto e Tomás Antônio Gonzaga foram presos e submetidos a

devassa conduzida por Antônio Dinis da Cruz e Silva. Em 1790 chega ao Rio de Janeiro o novo vice-rei, D. José Luís de Castro, Conde de Resende, que se converteu, para a história brasileira escrita no século XIX, em uma figura ominosa, uma vez que foi o grande obstáculo para aquilo que foi significado a partir da metade do século XIX como uma das primeiras manifestações de nativismo independentista. Em dezembro de 1794 o vice-rei recebe uma denúncia de José Bernardo da Silveira Frade de que os membros da Sociedade Literária do Rio de Janeiro, reunidos na casa do professor régio de retórica Manuel Inácio da Silva Alvarenga, estariam em conversações suspeitas e faziam discursos “os mais escandalosos e sacrílegos” (*Autos*, 36). Essa denúncia levou à prisão de Silva Alvarenga e outros membros da Sociedade Literária como João Marques Pinto, professor régio de grego. Os acusados foram presos, submetidos a devassa conduzida outra vez por Cruz e Silva mas afinal foram liberados em 1797 devido a insuficiência de provas.

Esse acontecimento, seguramente de importância capital na biografia de Silva Alvarenga, tem, por isso, muito frequentemente sido considerado como o ponto nodal para a significação da obra de Alcindo Palmireno. É a partir da insinuação de nacionalismo inferida a partir da suposta intenção independentista das discussões ocorridas na Sociedade Literária que se armam as molduras narrativas para justificar que as referências à Pátria em “O templo de Netuno” ou em “A gruta Americana” seriam mostras de nativismo político, por exemplo. Da mesma maneira, Luís André Nepomuceno, entre outros, vincula sua leitura da segunda versão de “A tempestade” exclusivamente a esse fato: “Parece mesmo que, depois de experimentar o cárcere, Silva

Alvarenga, pessoalmente, devia amores e favores a rainha, sua venerada protetora.”

(Nepomuceno, 2001, 58), para argumentar sua tese de que as imagens com que o eu lírico trata Maria I são oriundas da lírica petrarquista.

Em que pese uma inegável relação entre a pessoa física e a obra que sai de sua mão, a perspectiva que estou procurando aplicar aqui aos escritos usualmente atribuídos a Silva Alvarenga procura dar um passo além em relação a essa leitura romântica e identificar uma dinâmica que se estabelece entre realidade empírica e texto poético de maneira mais complexa. A própria existência da primeira versão de “A tempestade” já é um indício bastante eloquente de que se existisse algum tipo de dívida de súdito a soberana esta deveria ser anterior, visto que o manuscrito encontrado por Francisco Topa precede a versão publicada em *O Patriota* em 17 anos. Por isso tudo é recomendável ver essa suposta centralidade da prisão de Silva Alvarenga para o significado de sua obra literária com um grão de sal.

Consequentemente, o que importa aqui é a obra poética constituída por Alcindo Palmireno neste novo espaço e quais seus desdobramentos no conjunto de sua intervenção em sua dimensão política. O sentido dessa dimensão política, conforme procurei argumentar, é o da expansão do Império privilegiadamente como um espaço de cultura—a “nação” que se realiza através da língua e da poesia. Certamente essa expansão se deu, antes de mais nada, através da sujeição material, muitas vezes de forma violenta, de povos, fossem eles indígenas, africanos ou mestiços. Mas não é isso que se pode representar no universo da Arcádia que se projeta sobre a América e a incorpora: não há nela oportunidades para representação a não ser que ela seja codificada. É exatamente aí

que se se encontra o verdadeiro ponto de inflexão que leva ao próximo capítulo. O último texto impresso por Alcindo Palmireno, *Glaura*, não é uma resposta às circunstâncias biográficas que o antecederam (prisão, devassa e liberação), mas sim um enunciado em uma conversação que tem exatamente os textos anteriores—assim como a Tradição à qual voluntariamente responde—como contexto. O que creio que ficou claro através do percurso traçado ao longo deste capítulo e do anterior é que há uma continuidade fundamental ente as obras escritas por Alcindo Palmireno na Europa e no Brasil. Muito dessa continuidade se deve ao fato de que na verdade os espaços materiais pesam menos que os espaços simbólicos na economia da criação de enunciados poéticos no século XVIII luso-brasileiro, sendo na verdade os segundos que definem e estabelecem limites para os primeiros. Por isso mesmo, há uma dimensão fundamentalmente política em todos os poemas que foram escritos e impressos no "período brasileiro", inclusive *Glaura*.

## CAPÍTULO 5: “A palavra final”

Este capítulo vai ser inteiramente dedicado a considerar *Glaura*, o último e mais elaborado livro de Alcindo Palmireno. É também o texto que praticamente monopolizou a atenção da crítica e da historiografia e que se converteu em fiador e álibi das leituras nacionalistas e sentimentais das obras de Silva Alvarenga. Dada a complexidade e extensão do volume, há muitos aspectos diferentes que têm que ser cuidadosamente desdobrados para lograr uma visão de conjunto da obra e seu significado enquanto enunciado dentro da Arcádia luso-brasileira. Primeiro vou considerar o aspecto matemático dos rondós e madrigais, depois as implicações das imagens que sugerem tempo e circularidade, as implicações da figura e do nome Glaura, a inserção do volume na tradição do bucolismo, tanto internacional quanto português, sobretudo na sua vertente anacreônica; por fim, vou analisar a intrincada manipulação de *topoi* que o autor coloca em movimento. Todos esses passos são necessários para levar à conclusão do capítulo, que é a revelação dos profundos sentidos políticos que tem este último gesto simbólico de Alcindo Palmireno.

### 5.1 A última palavra de Alcindo Palmireno

*Glaura, poemas eróticos de um americano* é a última obra impressa por Alcindo Palmireno. A Oficina Nunesiana lançou uma edição em 1799 e uma segunda em 1801. As duas são fundamentalmente iguais, e ambas apresentam um pequeno detalhe que não foi mencionado por nenhum estudioso ou bibliófilo até agora: alguns exemplares trazem

uma quebra gráfica à página 127, que diz “FIM” após o rondó XXXIII para indicar na página seguinte que se inicia a “Segunda Parte” do livro. Essa folha indicando a “Segunda Parte” não altera a paginação original porque o rondó seguinte, o de número XXXIV, está na página 128, entretanto, aos exemplares que não apresentam a quebra não apenas falta o “FIM” à página 127 como também incluem ao pé da mancha de impressão a palavra inicial da seguinte, conforme o costume editorial do século XVIII para auxiliar a encadernação e ordenação das provas. Este é um detalhe importante que vai ser desdobrado mais adiante. Ainda assim, o fato de um aspecto tão significativo ter sido ignorado por tantos anos é já uma introdução ilustrativa ao modo de como o livro vem sendo tratado.

*Glaura* é indubitavelmente a obra mais ambiciosa de Alcindo Palmireno e foi também a mais comumente lida e interpretada por todos os estudiosos. Já desde Sismonde Sismondi, a crítica incorporou um quase que lugar comum que é o de caracterizar o volume ao mesmo tempo como altamente convencional/inautêntico, aspecto quebrado apenas pelos elementos nativistas:

A linguagem dos queixumes, ou da amargura, depois da morte de *Glaura*, é que me parece ter brotado um pouco menos do fundo do coração. Ao cabo de tudo, o principal atrativo desses poemas é ainda a sua cor local, as imagens sugeridas pelas árvores, pelas borboletas, pelas serpentes da América; ou o convite para mitigar os calores de dezembro nas frescas ondas de um regato. (apud César, 1978, 26)

Some-se a estes traços a suposta “monótona elegância” (Cândido, 1981, 145) e teremos os três pilares que vão sustentar as opiniões de críticos e demais leitores ao longo dos dois séculos que se seguem. De maneira geral vemos os mesmos julgamentos, quase sempre sustentados sobre os mesmos poemas, sendo repetidos de maneira sistemática. A

observação que Ronald Polito faz a respeito dos comentários de Waltensir Dutra sobre *O Desertor* pode tranquilamente ser transplantada para *Glaura*:

A proposição [“por causa de sua finalidade áulica *O Desertor* perde totalmente a significação”] não apenas é preconceituosa, por desqualificar o aulicismo poético, como igualmente anacrônica, por desconhecer totalmente a função da poesia áulica no período moderno. O mais espantoso é que o autor, ao que parece, nem sequer leu o poema de Alvarenga, citando-o a partir de outras leituras, pois ele não vem referido na bibliografia que utilizou para escrever a obra. (Alvarenga, 2003, 50)<sup>46</sup>

O fato de que nenhum estudioso tenha mencionado aquela quebra apontada acima—ainda que ela seja observável tanto em exemplares da Biblioteca Nacional de Portugal quanto em alguns da Biblioteca José e Guita Mindlin—é um grande indício da ausência de atenção, ou mesmo leitura das fontes primárias.

Olhar outra vez para o texto de Alcindo Palmireno é de fundamental importância, mas, para seguir a perspectiva bakhtiniana que me proponho como guia, um *close-reading* não vai ser completo se não levar em conta o *enunciado* que é *Glaura*, ou seja, o lugar que seus rondós e madrigais ocupam frente aos outros discursos que estavam configurados dentro e fora da obra do autor e como interagem com eles. Uma primeira parte da compreensão desse contexto foi a que procurei desenvolver nos dois últimos capítulos: *Glaura* não pode fazer sentido se não for lido em direta relação com o significado político de todas as intervenções anteriores do autor nos diversos espaços públicos—empíricos e simbólicos—nos quais atuou. Entender o livro como a culminação de uma carreira voluntariamente arquitetada pelo autor—ainda que, evidentemente,

---

<sup>46</sup> Curioso que esta desconfiança não surja também a respeito do comentário feito por José Guilherme Merquior em *De Anchieta a Euclides* a respeito do mesmo *O Desertor*: “A observação de Merquior é extremamente confusa, pois no poema o herói (ou anti-herói, melhor dizendo) é mostrado exatamente como contrário à modernização dos estudos e em nenhum momento é caracterizado como adepto do marquês de Pombal.” (Alvarenga, 2003, 19)

reagindo à conversação em que se insere—resulta em uma inversão de perspectiva importante. A tradição crítica tem procurado significar toda a obra de Silva Alvarenga a partir de *Glaura*, valorizando os poucos traços nativistas que se encontram nela e buscando qualquer possível rasgo de sentimentalismo porque essas seriam as “características do autor”<sup>47</sup>. O que proponho é olhar o último livro como a palavra final de Alcindo Palmireno em um diálogo que se desenvolveu ao longo de vários anos com uma série de autores e de tradições. Isso faz com que compreendamos outros aspectos importantes que permaneceram até agora inacessíveis. Creio que o mais importante é que não é o sentimentalismo de *Glaura* que se deve projetar retrospectivamente sobre as obras anteriores, mas sim o aulicismo delas que pode sugerir linhas de leitura para o último livro.

## 5.2 O império da forma – versos e números em *Glaura*

Um dos mais recorrentes lugares comuns de crítica a respeito de *Glaura* é a suposta excessiva atenção que Alcindo Palmireno dedica à forma, o que, em geral, é avaliado numa chave negativa. Mesmo Luciana Stegagno Picchio, que tenta valorizá-lo, diz que *Glaura* “não se torna, como Marília, uma personagem: resta apenas o pretexto temático de uma importante experiência formalista” (Picchio, 1997, 141). Já foi mencionado aqui o rótulo de “monotonia” que Antônio Cândido pregou ao livro, e que é repetido por Antônio José Saraiva: “*Glaura, poemas eróticos de um americano* é constituído por uma

---

<sup>47</sup> O caso limite desta postura é a biografia romanceada de Silva Alvarenga que Moreira de Azevedo publicou em *Homens do passado*, que faz de *Glaura* um quase que “diário sentimental” no qual todos os eventos pessoais vividos pelo poeta, tanto no Brasil quanto em Portugal, são transformados em registro poético. Mesmo sem ir tão longe, a maioria das leituras do volume parte dos mesmos pressupostos.

série de rondós e madrigais fluentes mas monótonos” (Saraiva, 1992,657). Não soa diferente o julgamento de Jorge de Sena:

Os rondós e os madrigais da *Glaura* chegaram a ser muito prezados, e mesmo equiparados em qualidade poética à *Marília de Dirceu*, com que por vezes podem competir na elegância rítmica e expressiva, mas a que são nitidamente inferiores pelo convencionalismo da dicção e do sentimento (pois que Gonzaga sabe perfeitamente ironizar as convenções de que usa) (Sena,1988, 183)

A lista poderia seguir adiante, mas o que já foi citado é suficiente se prestarmos atenção a certos detalhes recorrentes: segundo Luciana Stegagno Piccio, Glaura “*não se torna uma personagem*” assim como Jorge de Sena implícita que Silva Alvarenga “*não usa de ironia*”, e Saraiva diz que os rondós são “*fluentes mas monótonos*”. O reconhecimento das qualidades do livro vem sempre modalizado por uma negativa definida pelo que ele “*deixa de ser*”. Essa atitude implícita um aspecto que já foi mencionado no Capítulo 2 a respeito do julgamento de Almeida Garrett sobre a *Marília de Dirceu* de que ele “*quisera*” que o livro tratasse de elementos brasileiros em lugar dos “*quadros inteiramente europeus*” da Arcádia (apud Cesar, 91). A postura usual da crítica é menos a de olhar para o enunciado que tem diante de si e analisá-lo, mas sim imaginar um enunciado que *deveria* ocupar o seu lugar. O texto é “*menos*” porque não faz o que o crítico *gostaria* que ele tivesse feito: não foi nacionalista suficiente, não foi original suficiente, não foi suficientemente espontâneo ou autêntico nos sentimentos. Evidentemente que o caminho que procurei traçar ao longo do Capítulo 1 ajuda a explicar essa postura.

A primeira tentativa de inverter este jogo e encarar os desafios que o texto de Alcindo Palmireno oferece na sua singularidade, considerando a suposta repetição não

como “mesmice”, mas sim como um elemento positivo constituinte da própria identidade e do significado do livro—justamente porque buscado voluntariamente pelo autor—é de

Alcir Pécora:

O seu [do livro] principal interesse reside na força significativa gerada pelo estrito domínio da composição convencional, em seus limites precisos e desafiadoramente estreitos. É essa a via que entrevejo, ao menos, para reconhecer o brilho particular da *pauvre beauté* de que fala Boileau (Pécora, 2001, 193)

A partir daí, entretanto, Pécora envereda pela leitura das tópicas trabalhadas pelo autor e de como elas criam uma “rígida economia” de imagens, cenários e sentimentos. Voltaremos a este ponto mais adiante, porque resta antes por avaliar a igualmente rígida economia formal que o volume constrói.

A bem da verdade, há um aspecto que tem sido sistematicamente tratado pela crítica em chave positiva, ainda que a meu ver equivocada, na obra de Silva Alvarenga, que é a sua “musicalidade”, entendida sempre como uma suposta expressão da “alma brasileira” ou de sua origem pessoal, uma vez que seu pai teria sido músico e que ele próprio seria um instrumentista de talento. O capítulo da *Formação* em que Antônio Cândido trata das obras de Silva Alvarenga e Caldas Barbosa—uma dupla sistematicamente aproximada— inclusive intitula-se “Poesia e música”, e avalia assim a obra do primeiro: “Alvarenga, mais terno [que Gonzaga], mais brasileiro na sensualidade rítmica, apelou para os rondós de *Glaura*” (Cândido, 1981, 142). Um aspecto, entretanto, que muitas vezes fica obumbrado quando se fala de música é a natureza profundamente matemática que ela tem e que emerge todas as vezes que se estuda em mais profundidade o assunto. Afinal, a música fazia parte do *Quadrivium*, a série de disciplinas matemáticas—que incluíam também a Álgebra, a Geometria e a Astrologia—e que ao lado

das disciplinas linguísticas do *Trivium*—Gramática, Retórica e Poética—foram sistematizadas por Boécio<sup>48</sup> e formaram a base da educação ocidental durante séculos. Há uma profunda identidade, então, entre música e matemática, como explica George Steiner:

Music, mathematics, and chess are in vital respects dynamic acts of location. Symbolic counters are arranged in significant rows. Solutions, be they of a discord, of an algebraic equation, or of a positional impasse, are achieved by re-grouping, by sequential reordering of individual units and unit-cluster (notes, integers, rooks or pawns) (Steiner, 1971, 49)

Matemática e música—além do xadrez—compartilham uma natureza profunda que se manifesta numa disposição para o arranjo e rearranjo. Assim acredito que, para além da dimensão superficialmente musical do livro, é fundamental dar um pouco de atenção também ao carácter matemático e combinatório que dela resulta. Ademais desses aspectos, é um fato que a própria obra de Alcindo Palmireno dedica um espaço de destaque para a Matemática. É ela quem abre o cortejo de “Às Artes”, e tem como funções calcular, pesar e medir “forças, massas e espaços infinitos” (Alvarenga, 2005, 117)<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> A esse respeito, conferir o capítulo 3, “Literature and Education” em *European Literature and the Late Middle Ages* (Curtius, 1973)

<sup>49</sup> Não é a intenção deste trabalho trazer como elemento de exegese literária a vida pessoal de Silva Alvarenga, mas dois fatos são dignos de nota. Quando de sua estada em Coimbra o jovem estudante aparece matriculado em “Matemática e Cânones” devido a uma obrigatoriedade criada pela reforma pombalina, como explica Gustavo Tuna (2009, 45 e seguintes). Além disso, num dos depoimentos à Devassa, Silva Alvarenga comenta sobre uns *Mercúrios* que despertaram a curiosidade dos inquiridores e diz que “não havia lido mais que as obras poéticas que neles se encontravam, levando-lhe maior parte do tempo que empregou na leitura o projeto de decifrar os enigmas que vêm em um dos ditos *Mercúrios*, pois que a paixão dele, respondente, só se dirige à poesia, e a algumas obras matemáticas, e nunca tivera por saber novidades” (*Autos*, 150). Se somarmos a esses fatos a importância que outro autor “dissidente da Arcádia”, e companheiro de Silva Alvarenga em alguns dos saraus e outeiros promovidos pela viscondessa de Balsemão, José Anastácio da Cunha, representa na evolução da Matemática portuguesa (cf *Anastácio da Cunha, o matemático e o poeta*), teríamos interessantes sugestões para quem lhe interesse uma leitura biográfica.

Essa valorização não é uma preferência pessoal de Alcindo Palmireno, uma vez que ecoa de maneira evidente o programa de estudos da reforma da universidade promovida pelo marquês de Pombal. Os *Estatutos da Universidade de Coimbra*, publicados em 1772—ano de estreia de Alcindo Palmireno em letra impressa—especificam com minúcia as disciplinas que compõem cada curso no avanço anual da grade curricular. Esses *Estatutos* são um verdadeiro manifesto do tipo de pensamento que vai substituir a tradição de estudos “escolásticos” que caracterizou a instituição e, sobretudo, a educação humanística *à la* jesuítica. Em sua grade, o destaque dado à Matemática é indiscutível, afinal, é exatamente para disciplinar toda a Universidade que se cria o curso de Matemática:

Para reformar pois estes abusos; para restituir as Sciencias Mathematicas ao lugar que merecem; e para segurar os Estabelecimentos, que Tenho feito nas Faculdades de *Theologia, Canones, Leis, e Medicina*; reduzindo-as aos seus verdadeiros, e sólidos Principios; expurgando-as das questões *Quod libeticas, e Sofisticas* dos *Escolasticos*; e trazendo-as ao caminho seguro do *Methodo Mathematico*, quanto he possivel imitallo, e seguillo nos diferentes objetos das ditas Sciencias: Sou servido crear, e estabelecer a Profissão Mathematica na Universidade de Coimbra em Corpo de Faculdade; assim, e da maneira, que ora são estabelecidas as outras Faculdades: Para que sirva perpetuamente a todas as outras Corporações de modello, e exemplar de exactidão, que devem procurar nas suas respectivas Disciplinas: E para que no Gremio della não sómente se conserve, e perpetúe o Ensino público, e geral das *Sciencias Exactas*; mas tambem se criem Mathematicos consumados, que possam succeder nas Cadeiras, e ser empregados no serviço da Patria. (1772, vol. III, 145-46)

A Matemática é, assim, base do bem pensar, uma vez que define o “Método Demonstrativo”. Não é à toa que em “Às Artes” é ela quem abra o cortejo de homenagem à rainha Maria I. Também não é coincidência que seja a Poesia que o encerra: esta é a realização racional das possibilidades abertas por aquela. Daí a importância de atentar para o caráter matemático de *Glaura*.

O livro, como já foi sobejamente descrito, divide-se em duas partes que se organizam a partir de duas espécies poéticas/formais, a primeira contém 59 rondós e a segunda, 57 madrigais; some-se um rondó extra dirigido “Ao Autor”, que vem depois dos madrigais, temos um total de 117 poemas. São números curiosos, porque 59 é um número primo, divisível apenas por si mesmo e pela unidade, enquanto 57 é o resultado de 3 vezes 19—outro primo—e 117, é o resultado de 6 vezes 13—mais um primo. Deixemos esta informação em suspenso por um momento.

A estrutura dos rondós é a que mais tem chamado a atenção dos comentadores, porque é um verdadeiro tour de force virtuosístico. A esmagadora maioria deles—54 dos 59—apresenta oito quadras de versos redondilhos maiores agrupadas de duas em duas, precedidas, intercaladas e seguidas por um refrão igualmente composto de quatro versos redondilhos maiores. As rimas sempre aparecem em uma elaborada disposição que joga com os fins e os acentos internos dos versos. Sirvam de exemplo as três primeiras estrofes do terceiro rondó, “O cajueiro”:

*Cajueiro desgraçado,  
A que fado te entregaste,  
Pois brotaste em terra dura,  
Sem cultura e sem senhor!*

No teu tronco pela tarde,  
Quando a luz do Céu desmaia,  
O novilho a testa ensaia,  
Faz alarde do valor.

Para frutos não concorre  
Este vale ingrato e seco;  
Um se enruga murcho e peco,  
Outro morre ainda em flor. (Alvarenga, 2005, 133)

Como já foi ventilado anteriormente, a métrica segue princípios muito claros, explicados tanto no *Tratado da versificação portuguesa* escrito por Pedro José da Fonseca e impresso anonimamente em 1777. Uma vez este tratado é anterior à reforma posta em movimento por António Feliciano de Castilho em meados do século seguinte, ele mantém a contagem de sílabas nos versos portugueses nos mesmos moldes que ainda hoje se faz na língua espanhola: as palavras consideradas padrão da língua são as paroxítonas—ou graves—e, portanto, contam-se as sílabas tônicas posteriores ao acento final no total de sílabas do verso, fazendo com que o verso que hoje é chamado heptassílabo seja considerado um octossílabo<sup>50</sup>. Esse é um dado importante porque o meio de cada verso é a quarta sílaba, normalmente a átona que arremata uma palavra paroxítona, como é o caso de “ro” em “cajueiro”. Isso cria uma regularidade rítmica que divide cada verso em dois hemistíquios quadrissílabos: “Ca-ju-**ei**-ro // des-gra-**ça**-do”, e é exatamente nestes espaços que caem as rimas internas que sempre chamaram a atenção aos comentadores:

Ca-ju-**ei**-ro // des-gra-**çA**-DO, (A)  
 A-que-**fA**-DO (A) // teen-tre-**gAS**-TE, (B)  
 Pois-bro-**tAS**-TEEM (B) // te-rra-**dU**-RA, (C)  
 Sem-cul-**tU**-RAE (C) // sem-se-nh**OR**! (D)

A disposição das rimas nos refrães vai então sempre ser: primeiro verso rimando com hemistíquio do segundo, segundo verso com o hemistíquio do terceiro, terceiro com o hemistíquio do quarto e o quarto verso, sempre terminado em palavra oxítona—o que constitui um verso “quebrado de octossílabo”. segundo Fonseca— vai rimar com os

---

<sup>50</sup> O sistema proposto por Castilho, baseado na metrificação francesa, leva em consideração as palavras oxítonas—ou agudas—como referencial para contagem métrica.

últimos versos das outras estrofes do poema. O fato de todas as estrofes dos rondós serem terminadas com palavras oxítonas—ou agudas—é também importante, porque esse tipo de terminação, informa Fonseca, é uma característica dos versos redondilhos, já que deve ser evitada nos versos hendecassílabos, sobretudo se estiverem misturadas a rimas graves e exdrúxulas: “Alguns reprovão no fim de verso endecasyllabo as rimas agudas, e exdruxulas [proparoxítonas], excepto se as composições são inteiramente feitas em alguma dessas duas espécies de rima” (Fonseca, 1777, 96)<sup>51</sup>. A soma das sílabas de cada refrão—assim como a de cada quarteto, porque todos terminam em palavra oxítónica—dá 29, mais um número primo. A disposição das rimas nos quartetos que compõem o corpo dos rondós é também tão rígida quanto a dos refrães: o primeiro verso de cada quarteto rima sempre com o hemistíquio do quarto, o segundo e terceiro versos rimam entre si, e os dois quartos versos rimam entre si—e com o refrão:

No-teu-**tron**-co// pe-la-**tAR**-DE, (E)  
 Quan-doa-**luz**-do// Céu-des-m**AI**-A, (F)  
 O-no-**vi**-lhoa// tes-taen-**sAI**-A, (F)  
 Faz-a-**IAR**-DE (E)// do-va-**IOR**. (D)

Pa-ra-**fru**-tos// não-com-**cO**-RRE (G)  
 Es-te-**va**-lein// gra-toe-**sE**-CO; (H)  
 Um-seen-**ru**-ga// mur-choe-**pE**-CO, (H)  
 Ou-tro-**mO**-RREa (G)// in-daem-**flOR**. (D)

Não é nova a observação de que este esquema métrico/rímico é herdado de Metastasio, o poeta mais importante no século XVIII. J. M. da Costa e Silva já observava isto em 1847: “apesar da denominação e fôrma externa das cançonetas de Alvarenga

---

<sup>51</sup> Seja dito de passagem: em toda a obra de Alcindo Palmireno não há um único verso hendecassílabo terminado em rima aguda.

serem francezas, o seu estilo tem mais pontos de semelhança com os dos poetas eróticos da Itália e com especialidade de Metastasio, que o poeta brasileiro parece ter estudado muito.” (apud. Alvarenga, 1864, 14-15)<sup>52</sup>. Todo esse rigor faz com que a forma dos rondós tenha, então, um sotaque indubitavelmente cosmopolita, apontando simultaneamente para França e Itália, e muito pouco para uma suposta “tradição musical brasileira” que mais de uma vez já foi ventilada, buscando associar a poesia de Palmireno com as modinhas e lundus tão em voga na corte da rainha Maria I.

Apenas 5—outro número primo—dentre os 59 rondós têm esquemas métricos diferentes, os de número XLIII a XLVII. O XLIII tem versos redondilhos menores, hexassílabos, com refrão e estrofes de quatro versos; XLIV é o único rondó escrito em versos heptassílabos—ou quebrados de hendecassílabo—, os versos típicos das odes e dos madrigais; XLV e XLVI seguem a mesma construção, com quatro estrofes redondilhas intercaladas e seguidas, entretanto, por um dístico como refrão. Uma vez mais, 43 e 47, os dois extremos deste hiato de formas diferentes no quadro de sólida unidade que formam os rondós, são números primos.

Os madrigais, por sua vez, são compostos exclusivamente por versos hendecassílabos e seus quebrados—os heptassílabos—e apresentam uma configuração formal menos travada que os rondós, ainda que igualmente rígida. Eles podem ser divididos em dois conjuntos: 1) poemas que não apresentam nenhum tipo de repetição; 2)

---

<sup>52</sup> Antônio Cândido explora mais de perto a construção dos rondós, mas o trabalho de mais fôlego sobre esse assunto é o de Carla Inama, *Metastasio e i poeti arcadi brasiliani* (1961).

poemas que repetem entre um e três versos. Essas repetições se dão de maneira não sistemática, como, por exemplo, o madrigal XXXVI:

*Desejos voadores,*  
*Levai à bela Glaura os meus gemidos*  
Levai enternecidos meus amores,  
    Nesta purpúrea rosa:  
E se a Ninfa cruel e rigorosa  
    Mostrar algum receio;  
Ah! Deixai-lhe cair no branco seio  
Tristes saudades, lágrimas e dores.  
    *Desejos voadores,*  
    De puro amor nascidos,  
*Levai à bela Glaura os meus gemidos.* (Alvarenga, 2005, 317-18 – grifos meus)

As repetições apresentam uma consistência: ocorrem sempre no princípio e no fim dos poemas. Aqui, os versos “Desejos voadores, /Levai à bela Glaura os meus gemidos” aparecem ao final intercalados por um novo verso; há casos em que se repetem dísticos ou tercetos completos, há outras maneiras em que as repetições aparecem, mas na maioria, há essas intercalações que mantêm as imagens originais acrescentando-lhes pequenos elementos de mudanças. Configura-se então um efeito de diferença dentro da igualdade.

O número de versos dos madrigais, varia de 8 a 11, como é o caso particular deste exemplo, e sua quantidade é igualmente curiosa: há 3 madrigais de 8 versos, 11 de 9 versos, 13 de 10 versos e 30 de 11 versos. 3, 11, 13, números primos, são as quantidades de poemas que não são compostos por... um número primo de versos, 11. Como já foi mencionado anteriormente, há uma série de madrigais que não apresentam nenhum tipo de repetição, num total de 23, outro número primo.

Não creio que valha a pena imaginar interpretações numerológicas mirabolantes para esta abundância de números primos—mesmo porque a personalidade abertamente científicista de Alcindo Palmireno certamente recusaria hermetismos—mas é suficiente atentar para o fato de que na armação interna de *Glaura* eles são nitidamente colocados em destaque, e que a sua natureza é justamente a de serem singulares: números primos são infensos a outras divisões que não por si mesmos ou pela unidade. Dessa maneira, a sua própria existência aponta para uma certa *irreduzibilidade*. Acredito que esta é a “mensagem” fundamental que eles transmitem, se existir uma: enquanto as rimas, as palavras e as imagens dos rondós e dos madrigais remetem para a repetição e a indiscriminação—muitos poemas, inclusive, repetem temas e imagens já utilizados antes dentro da coleção—a abundância de primos apela para o irrepetível e para um certo “autoconfinamento”, sugerindo que a única resposta para eles se encontra neles próprios e não fora. Arriscar leituras de *Glaura* fora do próprio livro—ou, no limite, fora do universo literário—é uma ação que é desencorajada pela distribuição material que a mesma obra encena.

### 5.3 Uma dinâmica interna para além do tempo

Um número importante de *Glaura* que, entretanto, não é primo é 33—ainda que possamos reconhecer nele o resultado da multiplicação de dois primos, 3 e 11—que é justamente um número já mencionado no princípio do capítulo: a quantidade de rondós que compõem a “Primeira Parte” que alguns dos exemplares apresentam. Este, no entanto, não é um número desconhecido do universo árcade, porque é exatamente a

quantidade de Liras que foi publicada na primeira edição de *Marília de Dirceu*, em 1792. Dessa maneira, o volume de Alcindo Palmireno se insere de modo ainda mais direto dentro da esfera de influência do livro de Dirceu.

Ainda que de maneira geral os dois livros sejam tratados na chave da negatividade—“quisera eu que em vez de debuxar...” (Garrett, apud Cesar, 93)—a tradição crítica tem uma tendência que procura sublinhar o que *Marília* “tem” em oposição ao que *Glaura* “não tem”, como é o julgamento de Luciana Stegano Picchio transcrito acima. Acho que o mais honesto para ambos os livros é pensar quê cada um apresenta de peculiar e comparar as alternativas diferentes que cada um deles oferece a problemas semelhantes. Numa primeira aproximação formal não há dúvida de que *Marília de Dirceu* oferece mais variedade que *Glaura*: os versos utilizados pelo pastor Dirceu são pentassílabos, hexassílabos, heptassílabos, octossílabos e hendecassílabos, muitas vezes combinados entre si—o mais das vezes hendecassílabos/heptassílabos e octossílabos/hexassílabos. Há também neste livro uma variedade de combinações estróficas maior, indo desde as quadras até estrofes de 12 versos, com níveis maiores ou menores de regularidade. Há rondós também, mas um fato salta à vista: dos seis rondós que esta Primeira Parte apresenta, três mudam os refrães, como, por exemplo, a Lira VII, cujo refrão

Ah! socorre, Amor, socorre  
Ao mais grato empenho meu!  
Voa sobre os astros, voa,  
Traze-me as tintas do Céu. (Gonzaga, 1996, 583)

Que, na sua última aparição, converte-se em:

Vai-te, Amor, em vão socorres  
Ao mais grato empenho meu:  
Para formar-lhe o retrato  
Não bastam as tintas do Céu. (idem, 583)

A diferença é pequena, mas modifica completamente o sentido do poema, que se empenhava na tentativa de pintar um retrato de Marília. As tópicas usuais dos lírios para a pele, das rosas para as faces, das pérolas para os dentes e dos corais para os lábios e da comparação com as deusas—Palas, Juno e Vênus—são todas postas em movimento pelo poema, mantendo a vinculação com a tradição clássica, mas essa inversão criada pelo refrão aponta exatamente para uma limitação das tópicas. Talvez seja isto que Jorge de Sena chamou acima (vide supra, p. 285) de “ironia” que seria praticada por Gonzaga. Um pouco além disso, o uso de tal recurso aponta para outra característica de vários poemas da Primeira Parte da *Marília de Dirceu*, a saber, o encerramento do texto com uma virada aguda. Muito comum na retórica seiscentista, a agudeza—ou *acutum dicendi genus*—é um recurso que “serve-se dos meios, que, do ponto de vista intelectual, provocam o estranhamento, sendo, portanto, paradoxais, no que diz respeito aos pensamentos (“subtilezas de pensamento”) e à língua (subtilezas de linguagem)” (Lausberg, 1993, 140). É o que acontece, por exemplo, na Lira XXIV, em que o eu poético mobiliza outra vez a mitologia e todas as tópicas para explicar que os deuses deram a cada animal armas convenientes a suas necessidades de defesa e de ataque; esta ideia conduz para as armas humanas e, especificamente, à beleza das mulheres. Ainda que a construção deste discurso se pautar pelos ideais de clareza que orientam a reação anticulteranista do setecentos, Dirceu não recua diante de uma descrição bastante maneirista da beleza: “Só ela mudar pode o gelo em fogo,/ Mudar o fogo em neve” (Gonzaga, 1996, 612) e

arremata com: “Tu podes dar, Marília, a todo o mundo/ A paz, e a dura guerra” (idem). Este tipo de dispositivo, como indicou Lausberg, causa estranhamento, exige interpretação por parte do leitor/ouvinte e, principalmente, quebra uma continuidade que vinha sendo montada através de um “beco sem saída” que impede o raciocínio de avançar por vias exclusivamente intelectuais, apelando para o sentimental e intuitivo.

Aí reside uma diferença fundamental entre a *Marília* e a *Glaura*, que é a progressão—porque, só é possível chegar a um “beco sem saída” se houver algum tipo de avanço. Embora o livro de Alcindo Palmireno apresente uma “narrativa” mais clara que a Primeira Parte do de Dirceu, ele causa uma sensação de circularidade muito maior. Não são apenas as formas que contribuem para isso, mas a própria disposição dos assuntos: os espaços—os quais discutirei em detalhe mais adiante—vão e vêm, da praia à gruta, ao bosque, de maneira nunca claramente linear; muito menos progressiva; da mesma forma, a disposição de ânimo de Glaura, que vai da indiferença à crueldade e à benevolência, assim como a do seu cantor, que vai da melancolia à alegria, à desolação e ao desespero. A própria morte de Glaura, mencionada pela primeira vez no rondó XLIX com um inequívoco “Glaura, ó Morte enfurecida,/ Expirou” (Alvarenga, 2005, 271), recua no rondó seguinte que diz “Sente Glaura mortais dores” (idem, 273). Esse efeito se intensifica ainda mais quando se abre a segunda parte e os madrigais retomam os mesmos temas do início dos rondós, numa gradativa evolução até a morte—outra vez. Ainda que exista uma evolução temática, ela é irregular e ziguezagueante, voltando constantemente ao ponto de partida ou a uma etapa já, em princípio, ultrapassada. Deste ponto de vista, a *Marília de Dirceu* beneficiou-se bastante da publicação da Segunda Parte, em 1799.

Neste segundo volume, já a primeira lira menciona explicitamente a peripécia maior da história de amor, a saber, o aprisionamento de Dirceu, que o separa definitivamente de Marília: “Nesta cruel masmorra tenebrosa/ Ainda vendo estou teus olhos belos” (Gonzaga, 1996, 628). O acréscimo deste segundo grupo de poemas torna o enunciado que a Primeira Parte constituía ainda mais complexo na sua evolução temporal. A sensação de evolução e de fatalidade, entretanto, depende muito de informações exteriores ao próprio texto, indiciadas já na portada do livro que indica como autor T. A. G. Era sabido—nos circuitos restritos de circulação de textos impressos—que Tomás Antônio Gonzaga havia sido preso na Inconfidência Mineira e que a esta altura encontrava-se em degredo na Ilha de Moçambique, e esse dado seguramente criava uma sensação de maior densidade material para o drama de separação descrito nos poemas que então vinham à luz.

O livro de Alcindo Palmireno, por outro lado, traz à portada uma série de informações mais complexa: *Glaura:/ Poemas Eróticos,/ de/ Manoel Ignacio da Silva/ Alvarenga,/ Bacharel pela Universidade de Coim-/ bra, e Professor de Rhetorica no/ Rio de Janeiro./ Na Arcadia,/ Alcindo Palmireno*. Trata-se da mais completa apresentação do autor feita em todos os impressos que vieram à luz no século XVIII. Os rondós e madrigais, então, conectam-se diretamente ao ambiente universitário, que ainda tem um toque inequívoco de pombalismo—Bacharel pela Universidade de Coimbra—, conectam-se também ao universo da prática intelectual da retórica—professor de retórica—e ao da arena de disputa que é a Arcádia, já não chamada “Ultramarina” como em outras publicações, mas indiciada como parte integrante do grande Império Português na menção ao fato de

que o professor de retórica atua no Rio de Janeiro. Curiosamente, esta quantidade de informações não parece condicionar o entendimento de maneira tão clara quanto o T. A. G. que assina a *Marília* o faz. Um pouco disso deve-se também ao último rondó do livro, aquele que sucede os madrigais, que é dedicado “Ao autor” e fala abertamente: “Toma a lira, Alcindo amado,/ Neste prado a Glaura canta.” (Alvarenga, 2005, 328). Como já pincelado a respeito da palavra Autor (vide Capítulo 2), isso restringe o campo de significações dos poemas à última informação da portada: estamos no território da Arcádia e de seus pastores, ainda que isso tenha também relação com o Império Português, com as práticas retóricas e com um certo indivíduo chamado Silva Alvarenga. Voltaremos a esse ponto mais adiante.

Essas diferenças—abertura para o “mundo exterior” na *Marília de Dirceu*, encerramento no “mundo simbólico” em *Glaura*—, então, reforçam um dado importantíssimo para o qual já vínhamos apontando, que é a concepção e representação do tempo. As liras, na sua variedade e na indicialização da biografia de Gonzaga, apontam para um tempo que evolui linearmente, enquanto os rondós e madrigais, na sua rígida repetição, realizam uma circularidade que vai confinar as experiências verbais nelas mesmas. Certamente Alcindo Palmireno não é o único autor da segunda metade do setecentos lusófono a usar rondós, mas é o mais consistente no aproveitamento do “eterno retorno” que a forma sugere. Na leitura usual, de matriz biográfica, a crítica tende a reconhecer no livro um escapismo motivado pela decepção com o mundo material após a injusta prisão que Silva Alvarenga sofreu. O depoimento dele a 12 de agosto de 1795 poderia até corroborar essa hipótese:

E continuou mais a perguntar-lhe [o desembargador Cruz Silva] se era verdadeiro o fato promovido em conversação, em sua casa, aonde disse ele, careado [Silva Alvarenga], que queria ir fazer uma república de animais no rio Tageaí, e outrossim, se era verdade que os outros sócios ofereceram, ou não, para irem viver no dito rio, ao que o respondeu o careado que era falso o dizer o careante [José Bernardo da Silveira Frade] que ele, careado, queria ir fazer uma república de bichos no rio Tageaí e que só era verdade ter dito que tinha desejos de tirar uma sesmaria para os desertos do rio Tageaí, porque era melhor viver entre os bichos do que entre os homens maus; e que isto o dizia ele uma e muitas vezes nas horas de melancolia, e que nenhum dos outros sócios se-lhe oferecera para lhe fazer companhia. (*Autos*, 1994, 145)

“Melancolia”, “homens maus”, “desertos”, “natureza”, são todos tópicos que podem ser reconhecidos como realidades sentimentais que supostamente escorrem para dentro da poesia—apesar de também poderem ser imagens retóricas da tradição bucólica que escorrem para a realidade empírica, dando forma à percepção. Luís André Nepomuceno, retomando a leitura alegórica que Fábio Lucas faz do rondó “O cajueiro”, dá preferência à primeira ideia e corrobora a interpretação de um Silva Alvarenga se sentindo “um estranho e, no mínimo, diferenciado entre os incultos” (Nepomuceno, 2002, 254); isso faria de *Glaura* um escape para o *locus amoenus* no sentido de compensar a frustração biográfica da prisão. A encenação dessa fuga estaria vazada na estrutura de novela: “*Glaura*, portanto, assim como os sonetos de Cláudio [Manuel da Costa], é uma espécie de novela pastoril escrita em forma de rondós e madrigais, e com uma acentuada imitação da estrutura geral do *Canzonieri* de Petrarca” (idem, 259). Esta “novelização” do livro de Alcindo Palmireno, entretanto, não se sustenta muito bem. Ainda que Luís André Nepomuceno reconheça que a lírica setecentista deve muito ao bucolismo quinhentista—falaremos disso mais adiante—a falta de evolução narrativa, fundamental para o gênero, afastaria *Glaura* dessa perspectiva. O afastamento de certo modelo

bucólico, entretanto, não parece ser uma falha de habilidade, mas antes uma escolha deliberada. Alcindo Palmireno já havia revelado suas habilidades de narrador em várias ocasiões anteriores: em *O Desertor* levou adiante uma história de certo fôlego, ainda que às vezes criticada como “sem clareza na configuração e articulação dos episódios” (Cândido, 1981, 156) mas que na verdade, como visto, demonstra talento para fazer saltos e conduzir ações paralelas; na sátira “Os vícios” costurou uma série de imagens tiradas da comédia francesa seiscentista em um painel coerente, à maneira de mosaico; igualmente, “O templo de Netuno”, “A gruta americana” e “A tempestade” mostram narrativas bastante claras e eficientes. Se o autor já havia demonstrado tanta capacidade em desenrolar eventos no tempo, por que fazer um recuo tão explícito em seu último livro?

A resposta pode estar sugerida pela natureza matemática que identifiquei acima. Encontramos em *Glaura* um *tour de force* formal—uma “experiência formal”, como a caracterizou Luciana Stegagno Picchio—mas também um *tour de force* de combinações. Voltemos uma vez mais ao fato de que alguns exemplares apresentam uma divisão em partes concernindo os rondós. Os 33 poemas que formam essa Primeira Parte apresentam uma disposição interessante, que contém em microcosmo quase todos os temas do livro, excetuando a morte, que não é abertamente mencionada, mas apenas indiciada. Alguns assuntos são ostensivamente repetidos, como é o caso do beija-flor (rondós VII e IX), o pombo (rondós IV e XII) e o cajueiro (rondós III e XXXIII), assim como os cenários, o bosque, a praia, a gruta, e há uma pequena sequência (rondós XVIII a XXI) que evolui temporalmente da aurora ao meio-dia, à tarde e à noite. Os três últimos rondós dessa

Primeira Parte, entretanto, merecem um pouco de atenção nestas considerações sobre a representação do tempo.

No rondó XXXI, “Os cantos amorosos”, o eu poético diz que os pastores o buscaram para ouvi-lo cantar de amores; ele satisfaz a esse pedido cantando primeiro sobre Hero e Leandro, depois sobre Tisbe e Príamo, Dido e Eneias e, por fim, sobre “Glaura melindrosa”. Cada um dos pares amorosos ocupa, como é de se imaginar, duas estrofes completas do corpo do rondó. Todas essas referências são tiradas de Ovídio— Hero/Leandro e Dido/Eneias estão nas *Heróides*, Tisbe/Príamo estão nas *Metamorfoses*—e são histórias de amores que terminam tragicamente, com a morte ou dos dois amantes ou pelo menos de um deles, o que traz uma nota fúnebre para o poema, ainda que as estrofes dedicadas a Glaura falem de alegria e do triunfo da ventura. Ao cantar Glaura ao lado dessas figuras conhecidíssimas o poema faz um duplo movimento de assimilação: 1) objeto da poesia, o amor dedicado a Glaura, é alçado ao mesmo nível das outras narrativas da tradição que compõem o acervo de referências para a *inventio* de um poeta, de um autor. Neste primeiro microcosmo, quem ainda não havia percebido que Glaura era uma figura de palavras muito mais que de carne e osso, tem agora uma confirmação bastante eloquente; 2) a nota fúnebre que se associa a todas as heroínas mencionadas projeta-se sobre Glaura e, assim, num gesto metonímico, associa a ela pela primeira vez a imagem da morte que vai ser tão importante nos poemas finais dos conjuntos de rondós e madrigais.

No rondó seguinte, “Eco”, o pastor, encerrado na gruta que aparece tão seguidamente nos poemas anteriores, chama por Glaura e, ironicamente, não recebe

resposta nenhuma, o que o faz seguir perguntando às duras penhas, ao claro rio, às flores, ao campo, aos Zéfiros. Digo “ironicamente” porque, na tradição poética, a menção a Eco—no poema, é uma palavra feminina, “me escutas rouca e triste”, de acordo com a versão ovidiana de que era uma ninfa—em geral predispõe a um jogo poético discreto em que a repetição de palavras truncadas imita o efeito do eco. Exatamente o efeito que o próprio Alcindo Palmireno trabalha no último madrigal do livro, em que o eu poético pergunta aos “tristes Fados”: “Que vos prometem minhas mágoas? *Águas, /Águas!*... responde a gruta/ E a Ninfa que me escuta nestes prados!” (Alvarenga, 2005, 327). O autor, entretanto, recusa esse efeito no rondó XXXII. O que temos aqui é que a pastora parece tê-lo abandonado ou desaparecido, uma vez que não há resposta de nenhum dos elementos. Junte-se a isso as referências do poema anterior, que, todas, apontam para a morte—assim como essa equivalência geométrica da disposição dele no conjunto com o último madrigal, em verdade penúltimo poema do livro—e temos outra vez indiciada a morte de Glaura.

Uma virada, entretanto, se dá com o último rondó da Primeira Parte, o de número XXXIII, “O cajueiro do amor”. Na primeira aparição do cajueiro no livro ele era “desgraçado” porque o vale onde nasceu “não concorre para frutos”, porque não pode competir com as outras árvores a quem Pomona dá doces frutos devido à ação “do prudente Agricultor” e “mudo ensina ao Pastor” como confiar na fortuna que “humilha o nobre engenho”. Nesta segunda e derradeira aparição—pensando, claro, em termos de que se encerra aqui um ciclo—o cajueiro agora “amorosos frutos dá” porque resiste ao Estio ardente, consola a namorada Hamadriade e favorece a poesia e o amor: “Vês o amor e

não o entendes?/ Eis oculto ali seu ninho” (Idem, 225). É interessante este movimento que praticamente inverte toda a tópica que foi estabelecida na primeira aparição do tema. Se, como querem Fábio Lucas e Luís André Nepomuceno, pudéssemos ler o cajueiro como uma metáfora do autor colonial, intelectual exilado num espaço hostil, esta segunda aparição apontaria para outra direção. Se, entretanto, olharmos para a economia interna do livro, para a constante aparição de números primos, que sugerem um retorno a si mesmos, e para estes três poemas, temos aqui sumarizado um renascimento das possibilidades da poesia e da repetição através da refundação da tópica nova representada pelo cajueiro.

O que estamos acompanhando em microcosmo nestes três poemas, colocados em destaque pelo próprio autor devido à quebra indicada pelo “Fim da Primeira Parte”, e que se projeta sobre o livro todo, é uma circularidade de tempo que se renova e ressignifica constantemente. Alcindo Palmireno, tanto na forma quanto no desenvolvimento temático, está chamando a atenção de um possível leitor para a reciclagem de imagens, lendas e tópicos. O livro realiza um movimento que encena a estrutura do mito que, segundo Marcel Mauss, citado por Roberto Calasso, “is a ‘mesh’ of a ‘spider’s web’, and not a dictionary entry” (Calasso, 2009, 217). Essa é exatamente a estrutura que *Glaura* oferece, a da atualização constante de que o mito depende, a repetição da narrativa, feita em “Os cantos amorosos” que aos poucos amplia o repertório da narrativa para mantê-lo confinado aos seu próprio universo. Seguindo o desenvolvimento proposto por Calasso, “Real or fictitious, at a certain point all events had to be transformed into the threads of

that spider's web, hanging between the branches of a slender tree trunk and swaying gently in ever puff of wind" (idem).

Dessa maneira, *Glaura* não se vincula exatamente com a a novela pastoril, ou pelo menos não da maneira como Luís André Nepomuceno imaginou. Diferentemente também da *Marília de Dirceu*, que procura inserir-se no mundo empírico através da extrapolação da narrativa através do elemento autobiográfico indiciado na sua Segunda Parte, *Glaura* procura inserir-se em outro mundo, em outro espaço, em outra temporalidade, em outro paradigma, que se caracteriza pela auto-suficiência. Neste sentido, a obra não está longe do esforço que identificamos no Capítulo 4, representado por “O templo de Netuno”, “A gruta americana” ou “O bosque da Arcádia”, de ocupar um espaço dentro desse mundo atemporal que identifica-se com a tradição através da Arcádia, afinal, como indica a portada do volume, apesar de Silva Alvarenga ser bacharel pela universidade de Coimbra e professor de retórica no Rio de Janeiro, em última instância é um árcade chamado Alcindo Palmireno. Esse mundo é o do bucolismo, como bem identificou toda a tradição de leitura, e isso tem consequências significativas que, para serem compreendidas, têm que passar pela identificação de alguns de seus elementos constitutivos, tanto os coletivos e convencionais quanto os individuais do livro que nos preocupa por agora.

Finalmente, essa dimensão diríamos mítica de *Glaura* faz da obra uma “totalidade circular”, que já era prevista normativamente na teoria retórica. “A totalidade circular não tem, como totalidade, qualquer direção no tempo ou no espaço, mas pelo contrário, repousa em si, como sistema. Tais totalidades são, p. ex., a língua, o conteúdo de

consciência de um indivíduo num dado momento, a situação num dado momento e as personagens de um drama, como totalidade de relações independentes” (Lausberg, 1993, 100-101). NÃO estamos longe da ideia de Nação identificada à língua que foi trabalhada no Capítulo 2.

#### 5.4 “Glaura bela que resiste aos rigores da saudade” – a tradição de um nome

Apenas uma entre todas as obras anteriores de Alcindo Palmireno apresenta os dois aspectos que têm sido considerados como centrais em *Glaura*, 1) a temática sentimental e 2) o nome da sua amada; trata-se da écloga “O canto dos pastores”, cujas duas versões foram analisadas no capítulo 3. Nela, Alcindo é um dos pastores do duelo poético, mas apenas na primeira versão, aquela que foi apresentada no salão de Joana Isabel de Lencastre Forjaz; na segunda versão, a impressa –e que menciona explicitamente Termindo Sipílio–, Alcindo é substituído por Licidas; em ambas as versões, o nome da amada cuja superioridade é defendida poeticamente é Glaura. Estas oscilações colocam “O canto dos pastores” no centro das questões de filiação ou não de Alcindo Palmireno ao círculo de influências do pombalista Termindo, conforme foram discutidas nos capítulos anteriores, e trazem, portanto, o nome Glaura para esta mesma esfera.

Um dado que até hoje não foi investigado—ou o foi de maneira muito rápida e categórica—é a eleição deste nome em específico. “Marília” e “Nise” são dois dos nomes mais comumente repetidos pelos autores neoclássicos, aparecendo indistintamente em poemas de Dirceu, Glauceste Satúrnio, Elpino Nonacriense, Elpino Duriensse e Elmano Sadino; mas Glaura não é exatamente o mais familiar dos nomes, nem o mais

convencional. Isso não quer dizer que seja um nome absolutamente neutro nem tão pouco desconhecido da tradição. Moreira de Azevedo, em sua fantasia romântica (1875), imagina uma moça carioca chamada Laura com quem Silva Alvarenga supostamente teria tido uma longa relação amorosa desde antes de ir-se a Portugal, relação reatada quando de seu retorno e precocemente interrompida pela morte dela, o que teria feito do poeta um celibatário misantropo de lenda. Inútil dizer que não existe um único documento que comprove esta hipótese<sup>53</sup>. Luís André Nepomuceno (2002) aponta para a mesma semelhança entre Glaura e Laura, mas mantém-se fiel a seu próprio objeto de estudos, o petrarquismo, e reconhece na amada de Alcindo Palmireno uma versão tropical das tópicas criadas por Petrarca—seu capítulo dedicado à obra de Silva Alvarenga chama-se, justamente “A Laura dos trópicos: Silva Alvarenga e os outros poetas”. De fato, a figura que se depreende dos rondós e madrigais é muito mais uma figura de convenção que uma possível mulher material que tenha servido de modelo à criação poética. Além da nítida aproximação com as heroínas ovidianas de “Os cantos amorosos”, isso fica evidente no rondó XV, “O retrato”, cujo refrão diz:

Tem, ó Glaura, o teu retrato  
Peito ingrato e lindo rosto  
Que por gosto Amor espera  
Em Citera eternizar (Alvarenga, 2005, 169)

Ainda que Amor espere eternizar o retrato de Glaura, não há no poema suficientes aspectos materiais que efetivamente permitam esboçar sua aparência: os cabelos—sem cor

---

<sup>53</sup> A única figura feminina inegavelmente associada a Silva Alvarenga é a “Preta Joaquina, herdeira e testamenteira” do solteirão de sessenta e cinco anos quando de sua morte. Nada se sabe a seu respeito além das pouquíssimas informações que se podem inferir da correspondência entre ela e o padre Joaquim Dâmaso, bibliotecário as Real Biblioteca, transcrita nas *Obras Poéticas* organizadas por Joaquim Norberto (Quadros 1993)

–têm apenas uma fita verde, na testa branca só há serenidade e ausência de crueldade, os olhos “tudo rendem”, a face delicada “é mais bela do que a rosa”, o doce riso “mostra as pérolas luzentes”, os seios têm pequeninos amores, a alma esconde rigores, e o arremate é que tudo é formosura que “nem pode o meu desejo/na pintura debuxar”. É quase a antípoda do retrato intentado por Dirceu na segunda Lira da *Marília*:

Os seus compridos cabelos,  
Que sobre as costas ondeiam,  
São que os de Apolo mais belos;  
Mas de loura cor não são.  
Têm a cor da negra noite;  
E com o branco do rosto  
Fazem, Marília, um composto  
Da mais formosa união.

Tem redonda, e lisa testa,  
Arqueadas sobranceiras;  
A voz meiga, a vista honesta,  
E seus olhos são uns sóis.  
Aqui vence Amor ao Céu,  
Que no dia luminoso  
O Céu tem um Sol formoso,  
E o travesso Amor tem dois.

Na sua face mimosa,  
Marília, estão misturadas  
Purpúreas folhas de rosa,  
Branças folhas de jasmim.  
Dos rubins mais preciosos  
Os seus beijos são formados;  
Os seus dentes delicados  
São pedaços de marfim. (Gonzaga, 1996, 575)

Ainda que Dirceu lide com as mesmas tópicas de Palmireno, aquelas que vêm da Antiguidade através da Tradição—admita-se, neste caso, petrarquista—, o resultado é completamente diferente porque o retrato resultante desta descrição, seguindo o princípio horaciano do *ut pictura poiesis* (Horacio, 1778, 164), é perfeitamente desenhável. Ao

contrário, Palmireno arremata com a impossibilidade de pintar-lhe a Glaura um retrato, contradizendo em certo sentido o próprio título do poema, mas ao mesmo tempo retirando a essência do retrato do universo da materialidade para colocá-la no terreno das proporções, como a música e a geometria. A poesia aqui é tratada como a *cosa mentale* de que falava Leonardo da Vinci:

If you say to me that non-mechanical sciences are mental, I would reply that painting is mental and that, like music and geometry, which deal with the proportions of continuous quantities, and arithmetic, with those of discontinuous quantities, painting deals with all the continuous quantities of proportions of shades to light, though perspective, with distance. (Chastel, 1961, 36)

Os elementos que estão sendo submetidos a essas combinações são, justamente, as tópicas, abstraídas do que têm de concreto. O retrato de Glaura é um enorme conjunto de lugares comuns poéticos, o que nos dá mais uma vez a pista de que em sua leitura não devemos buscar referências no concreto—na biografia de Silva Alvarenga—senão na tradição letrada, que é a única que pode dar-nos as proporções que, como já foi visto, são tão caras ao universo do autor.

De fato, o nome não é novo na tradição específica a que tanto *Glaura* quanto “O canto dos pastores” se filia, a tradição bucólica, mas um dado a observar é que ele aparece também em formas distintas, “Aglaura” e “Aglauro”. Nesta última forma, uma primeira menção está nas *Metamorfoses* de Ovídio. A princesa Aglauro, filha de Cécrops, rei mítico da Ática, descobriu que sua irmã Herse era objeto de amor do deus Hermes.

Pôs nele Aglauro aqueles mesmos olhos,  
Com que oculta, e curiosa pouco havia  
De Palas o segredo averiguara.  
Condescendendo aos rogos, grandes somas  
De ouro lhe pede, e o força a que de casa

Saia entretanto. (Ovídio, apud Perdebon, 2006, 243)

O segredo que as irmãs já haviam “averiguado” era a existência de Ericônio, o filho da deusa Palas Atena, que apesar de ser virgem, o havia concebido quando foi atacada por Hefestos, cujo sêmen jorrou sobre sua perna. A dupla ofensa—haver testemunhado a existência desta criança indesejada e monstruosa, e ter desrespeitado o deus que desejava a sua irmã—fez com que Atena buscasse a Inveja no fundo da gruta em que habitava e a fizesse tocar o peito da princesa Aglauros, que afinal definhou e converteu-se em pedra. Interessante este fato, uma vez que a Glaura de Alcindo Palmireno é sistematicamente descrita como tendo “duro coração” (Madrigal XXXIII) e peito “íngrato” (Rondó XV) e frio (Rondó LIX).

Às vezes chamada Aglauros—como na tradução acima, feita por Cândido Lusitano ou nas Odes Anacreônicas de Elpino Nonacriense—, às vezes chamada Aglaura—como nas cartas em verso que Elpino Duriense dirigiu a Almeno ou na “Fábula do Ribeirão do Carmo”, de Glauceste Satúrnio— esta personagem era conhecida de todos os poetas que compartilhavam conhecimento da Tradição Letrada<sup>54</sup>. Foi também com o nome Aglauro que a poeta italiana Teresa Malaspina (1731-1790) assinou seus poemas.

Uma outra referência que não se pode ignorar: chama-se Glaura uma personagem importante de uma história lateral da *Araucana* (publicado em três partes em 1569-1579-1589), de Alonso de Ercilla. O poema conta a história da conquista do Chile e, no Canto XXVIII, dá voz à indígena Glaura, que conta a triste história de suas desgraças originadas

---

<sup>54</sup> Curioso o fato de que esta Aglauro, junto com o deus Ares, gerou Alcipe, que é o nome arcádico adotado por Leonor de Almeida Portugal, futura marquesa de Alorna, uma das figuras cujos salões Silva Alvarenga frequentou quando se sua estada em Portugal, e onde, segundo a didascália, teria recitado a primeira versão de “O canto dos pastores”.

nos abusos dos cristãos em relação aos indígenas como ela. Ameaçada, violada, escravizada e com a família assassinada, ela é de uma constância inabalável no amor que demonstra por Cariolán. Trata-se de um gesto bastante interessante, semelhante ao mencionado já anteriormente (p. 103) a respeito de *Espejo de Paciencia*, de Silvestre de Balboa, uma incorporação ao universo de referência clássico de elementos encontrados na experiência empírica da América Latina. O fato de a indígena de Ercilla assumir o nome de uma princesa ática mencionada por Ovídio é típico dessa fluidez entre o mundo simbólico e o mundo empírico, uma vez que esse não é em absoluto um nome típico dos indígenas chilenos.

A versão do nome sem o “A” inicial também não é estranha à literatura de língua portuguesa. Dois dos poemas mais ambiciosos do século XVII apresentam personagens com esse nome: a *Malaca conquistada* (1634), de Francisco Sá de Meneses e a *Lusitânia transformada* (1607) de Fernão Álvares do Oriente. As duas obras tiveram reedições no último quartel do século XVIII, respectivamente em 1779 e 1781, e circularam obviamente em manuscritos. No primeiro, um poema épico, Glaura é uma hindu, também uma princesa de história infeliz, como a personagem da *Araucana*, de cujo amado, Mulias, é separada para também reencontrá-lo mais tarde; apesar da reunião feliz, os amantes se separam outra vez porque Mulias vai para a batalha, na qual morre. Depois de encontrar o corpo do amado, Glaura é convencida por Afonso de Albuquerque a converter-se ao cristianismo, morre e tem sepultura cristã. Se há aqui evidentes ecos do poema de Alonso de Ercilla—além do *Afonso Africano* e da *Tebaida*, conforme indicado por Manuel dos Santos Rodrigues (2010, 68)—há também uma domesticação mais

explícita do elemento estranho, através do batismo da personagem—semelhante, mencione-se de passagem, ao de Paraguaçu no *Caramuru* (1781) do frei José de Santa Rita Durão, contemporâneo de Alcindo Palmireno.

Na *Lusitânia Transformada* encontramos um outro tipo de referência genérica. Não se trata mais de um poema épico, senão de uma novela bucólica entremeadada de diálogos em verso e éclogas, à maneira da *Arcadia*, (fins do século XV) de Jacopo Sannazaro, do *Il pastor fido* (159), de Giuseppe Guarini e da *Diana* (1559) de Jorge de Montemor. Numa mistura muito característica de realidade e fantasia que discutiremos no próximo tópico, o personagem Felício—alter ego de Fernão Álvares do Oriente—, depois de peregrinar pela Índia, chega finalmente em Portugal. Num recanto onde o rio Zêzere despeja suas águas nas do Tejo, ele e outros pastores encontram o pescador Limiano, que toca um búzio. Ao ver os pastores, Limiano “tirou da boca o instrumento rudo, e lançando mão d’ua cítara que do ombro esquerdo lhe pendia, ocupados os sentidos na fermosura extremada de Glaura, bela ninfa do claro Tejo, começou ao som do instrumento novo a cantar” (Oriente, 1985, 367). No grupo dos pastores, Ulmeno desafia o pescador para um duelo que discute não apenas a superioridade de beleza das amadas de ambos, mas também as experiências de peregrinação por todo o Império Português—Ásia, África, Europa e América—e no qual Limiano ao final reconhece ter sido vencido por Ulmeno:

Deixando o eterno bem, na fúria brava  
Do mar que venerei, punha o descanso,  
Abatido ao temor, em vão remanso  
Tentando, meus perigos abraçava.

Enjeitado o prazer que não buscava,  
Busquei no amor os bens que não alcanço:  
E assi rendido da fortuna ao lanço  
Sacrílegos altares adorava.

Fugi de mim buscando a Glaura, cujo  
Estandarte segui; mas do perigo  
Já livre, o bem que a vida me restaura,

Venero, abraço, busco, adoro e sigo,  
E deixo, abato, enjeito, rendo e fujo  
O mar, o medo, amor, fortuna e Glaura. (idem, 377)

Aqui, na *Lusitânia transformada*—título mais que interessante para pensar os intercâmbios entre realidade empírica e realidade simbólica—o nome Glaura não apenas se conecta com a tradição bucólica na sua vertente marítima e piscatória, de inegável importância na tradição portuguesa e na Arcádia Ultramarina—veremos adiante o papel da gruta e do mar no livro de Alcindo Palmireno—como adquire um caráter de negatividade devido ao aspecto de “negação do eu” que ela causa. “Fugi de mim buscando a Glaura”, diz Limiano; não há dúvida de que esse “eu” não pode e não deve ser identificado com uma figura material, por isso a função de Glaura é fazer uma superposição do simbólico ao real: a beleza ideal que se busca e que em certa medida desvia o foco da verdadeira busca.

Todos estes significados latentes do nome palpitam na memória, depositária de imagens da *inventio*, e influem na compreensão de um leitor do século XVIII ao se deparar com o título do livro último de Alcindo Palmireno, fazendo-o oscilar entre a tradição mitológica—Ovídio—, a épica de perfil ampliador do universo simbólico de matriz europeia—*Araucana* e *Malaca conquistada*—e a tradição bucólica—*Lusitânia transformada*. Que não passe despercebido o fato de, nesta última obra, ela ser uma “ninfa do claro

Tejo”. Se Luís André Nepomuceno chamou-a de “Laura dos trópicos”, parece que ela tem um elemento de europeidade bem mais marcado do que a leitura isolada desta tradição faz supor.

### 5.5 Entre Virgílio e Sannazaro: a tradição bucólica e sua versão portuguesa

Não há nenhuma dúvida de que a mais importante referência contextual e de gênero que deve ser levada em conta ao discutir *Glaura* tem que ser a da tradição bucólica. Essa pista já vinha sendo seguida desde sempre pela crítica—com especial destaque para os trabalhos de Luís André Nepomuceno e Alcir Pécora—e é oferecida internamente pela própria obra de Alcindo Palmireno através de “O canto dos pastores”, por ser este poema a única écloga do poeta e por colocar juntos pela primeira vez os nomes de Alcindo e Glaura. Se o autor Alcindo Palmireno sempre foi um cidadão legítimo da Arcádia—como é anunciado na portada de *Glaura*—a natureza dessa cidadania não fica explícita na maioria dos textos anteriores: um “eu” que se manifesta didática/encomiasticamente através de uma atitude combativa em defesa de certos valores e de certa cultura através de arroubos passionais. À parte as indicações que procuramos assinalar ao longo dos dois capítulos anteriores, que de maneira geral alinham Palmireno com um grupo político de Portugal e depois com certa visão de integração da colônia no grande cenário do Império Português, é apenas “O canto dos pastores” que vai explicitamente associar seu nome com a condição de pastor e com uma amada em particular, Glaura. As sugestões que o nome carrega consigo—dureza de sentimentos, história triste, e capacidade de desviar a atenção de um sujeito—foram vistas no tópico anterior, mas elas interagem de maneira ativa com o próprio espaço

tradicionalmente regrado da Arcádia, de agora em diante entendida como cenário específico do bucólico, em oposição ao abrangente “teatro” de atualização da tradição explicado no Capítulo 2.

A tradição bucólica é uma das mais importantes e complexas da poesia ocidental de tradição clássica, tanto em Portugal quanto em outras regiões culturais da Europa, por isso merece um olhar um pouco mais próximo. Num panorama muito breve para compreendermos suas implicações para nossa aproximação de *Glaura*, o bucolismo começa com Teócrito e Virgílio, autoridades reconhecidas como modelos já pela “Epístola a Termino Sipílio”: “Autor, que por acaso fizeste um terno idílio,/ Não te julgues por isso Teócrito ou Virgílio:” (Alvarenga, 2005, 41)

Estas são as figuras explicitamente nomeadas por Alcindo Palmireno, mas, quando somadas às referências internas de seus textos—que ajudam a reconstituir seu processo de *inventio*—e à teorização de outras figuras da Arcádia; vamos notar, então, que elas formam um repertório consistente: além do grego e do romano, também Sannazaro, Garcilaso de la Vega, Bernardim Ribeiro, Camões e Rodrigues Lobo são autoridades que aparecem mencionadas tanto na “Dissertação sobre o estilo das églogas” recitada por Elpino Nonacriense na sessão da Arcádia Lusitana de 30 de setembro de 1757, impressa no volume II de suas *Obras* (Cruz e Silva, Tomo II 1811, parte I: 3-30, parte II: 1-26) quanto nas “Memórias Sobre a Poesia Bucólica dos Poetas Portuguezes”, de Joaquim de Foyos, outro integrante de grupo original da Arcádia Lusitana, impressas em 1792 no Tomo I das *Memórias de Literatura Portuguesa* da Academia Real das Ciências (Foyos, 1792). Ambos reconhecem a antiguidade desse gênero de poesia, considerando-o o

primeiro a que os seres humanos se dedicaram, de acordo com as autoridades de Aristóteles e Platão.

Não deve surpreender a discussão do significado do fenômeno literário a partir do referencial filosófico. Além do fato de que a ideia expandida de Letrado, discutida no Capítulo 2, promove uma unificação de disciplinas e de atuações, Ivan Teixeira também demonstrou exaustivamente no seu *Mecenato pombalino e poesia neoclássica* que as escolhas poéticas do setecentos, sempre reguladas através dos tratados e preceptivas, estavam profundamente enraizadas em discussões sobre a natureza filosófica e ética da poesia; escolhas de gêneros e espécies poéticas, mais que simples caprichos estilísticos, representam adesões explícitas a determinadas filiações intelectuais e filosóficas. Dentro da obra de Alcindo Palmireno, um poema como “Os vícios”, ou textos como o “Discurso sobre o poema herói-cômico” e as “Reflexões críticas”, deixam claro que ele não era estranho aos significados dessas filiações.

Ainda que Ernest Curtius tenha demonstrado a longa sobrevivência de gêneros e tópicos ao longo da Idade Média (Curtius, 1973), é durante o Renascimento que se estabelecem os significados da tradição bucólica para os poetas pré-modernos do mundo lusófono. Teócrito e Virgílio, como já mencionado, continuam a ser a base, mas eles vêm filtrados através da *Arcadia* de Sannazaro (1480s), que é o modelo seguido pelas outras autoridades reconhecidas como tal, a saber, Camões, Bernardim Ribeiro, Rodrigues Lobo e Francisco Manuel Pina e Melo<sup>55</sup>—ainda que este último, por ser contemporâneo, suscite

---

<sup>55</sup> Apesar da importância fundamental da *Diana* de Jorge de Montemor, a identificação dessa obra com a tradição “gótica”—ela está, por exemplo, na estante do “tio doutor” de Gaspar em *O Desertor*—fez com que sua influência fosse reduzida.

controvérsias, como veremos. A maior novidade representada pelo livro de Sannazaro para o gênero é a ideia de veicular as élogas, indubitavelmente filiadas ao bucolismo antigo, através de um romance narrativo que as costura e lhes dá sentido. Ainda que existissem exemplos anteriores de livros alternando prosa e verso—como por exemplo a *Vita nuova* de Dante—a rede de relações de histórias que a *Arcadia* estabelece é intrincada, como explica Rita Marnoto: “A coexistência, numa mesma obra, de um elaborado sistema de contraposições, por um lado, e de uma intriga muito simples, por outro, tem por elemento resolutivo o hábil encaixe de níveis diegéticos que sustenta o fenômeno ‘econômico’ da *Arcádia*” (Marnoto, 1996, 102), e essa complexidade abre espaço para a diversidade de níveis interpretativos a que o livro de Sannazaro se presta. Dentro dessas diversas possibilidades interpretativas, uma que se destaca é o jogo de alusões literárias. Como a própria Marnoto já havia notado ao mencionar o fato de que na ‘décima prosa’ do livro o pastor Enareto faz um pequeno histórico do gênero bucólico, uma possível perplexidade de compreensão “desfaz-se, todavia, se tivermos em linha de conta que todo o texto é entretecido através de um subtil cruzamento de referências literárias” (idem, ibidem, 64). O leitor pré-romântico de literatura pastoril deveria estar sempre atento com especial cuidado a esse “subtil cruzamento”, apesar de muito frequentemente a ideia que se veiculou a partir do romantismo ser a de que o bucolismo seria “inautêntico” justamente devido a essa “literariedade”: “A imitação da natureza, propagada pelos árcades brasileiros sob vestes pastoris [...] era, contudo, ainda mais literária do que se propunham os árcades portugueses” (Picchio, 1997, 126).

Como vimos argumentando desde há muito, a invenção literária—mais precisamente a poesia—é a própria natureza dessas obras, que têm menos que ver com uma suposta fidelidade referencial que com o “subtil cruzamento” que Sannazaro evidencia.

Essa tendência cria uma suposta simplicidade e linearidade de significados que ao mesmo tempo aponta para sentidos outros, como explica o mais importante comentador de Camões no século XVII, Manuel de Faria e Sousa. Ao discutir a natureza das églogas, ele diz:

Las Eglogas en sus principios tuvieron solamente por assunto materias amorosas campestres. Despues han variado, y sucedieron las llamadas maritimas. ... No quiero passar sin dexar aqui una cosa tocada hasta oy de outro Ingenio, á este proposito de que las Eglogas o fingidas Canciones de Pastores no abracen outro assunto, que el amoroso; y de que à esta imitación los Autores de los varios libros de Prosas de amores por la mayor parte introduxeron Pastores en ellos. (Camões, 1972, 160-61)

Para defender esse ponto, na sequência Faria e Sousa cita uma carta de São Jerônimo ao para português, São Dâmaso, no qual o primeiro explica que em hebraico “pastor” e “apaixonado” se escrevem com as mesmas consoantes, o que estaria na base da identificação que deu origem ao gênero. Essa ambiguidade de base na própria definição de pastor e apaixonado, justificada com as costumeiras minúcias de erudição, se reflete numa ambiguidade radical de todo o gênero bucólico. Para nossa leitura não interessa se a etimologia imaginada é verificável ou não. Mais importante que a veracidade dessas informações é a verossimilhança assumida pelos autores que dialogam com a tradição concebida nesses termos de autoridades e modelos, porque ela movimenta os elementos poéticos de maneira mais eficiente que a realidade empírica.

O fato de Faria e Sousa dar tanta importância à suposta identidade do pastor-apaixonado tem uma explicação que se articula com a distinção que Luzán faz, alguns anos mais tarde quando discute a utilidade da poesia e a diferença entre espécies de poetas líricos, que pode ser “lascivos” ou “amorosos”:

Los amorosos son aquellos que, siguiendo los conceptos de la filosofía platónica y sus ideas, escribieron sin obscenidad alguna la historia de sus honestas pasiones, manifestando en ella todos los internos movimientos de corazón, ya absorto de admiración, ya oprimido de temor, ya alentado de dulce esperanza, ya turbado entre contrarios efectos. ... Y en esta misma diversión (que considerada como tal tiene también su utilidad, según hemos dicho) suelen de ordinario los mismos poetas mezclar directamente muchas reflexiones y avisos Morales. (Luzán, 1977, 194-95)

E isso explica o porquê de Faria e Sousa sustentar que “en sus principios” o assunto das églogas seria exclusivamente amoroso. Dentro deste cenário de identidade entre o bucólico e o filosófico—via conceito platônico de amor—o fato de Sannazaro poder ampliar o escopo de espaços da Arcádia, através primordialmente da inclusão da praia—como veremos adiante, fundamental em *Glaura*—amplia também as possibilidades de discussão filosófica e de “reflexiones y avisos Morales”. Essas ampliações a que o gênero “naturalmente” se predispõe abrem também espaço para uma característica importante do bucolismo nessa feição assumida a partir da *Arcadia*, uma suposta capacidade de alegorização que vai perpassar a maioria das realizações do gênero. Sannazaro já alude a um suposto pacto com o leitor que deveria reconhecer referências cifradas, mais ou menos explícitas, ao longo do texto. É outra vez Rita Marnoto quem explica que “os exegetas do livro pastoril têm vindo a descortinar, por detrás da máscara bucólica, múltiplas alusões a eventos bastante precisos” (Marnoto, 1996, 88-89). Uma vez que os “eventos precisos” se mesclam de maneira tão intrincada com referências e invenção

literária, em certa medida se abrandam os aspectos primordialmente referenciais que esses textos bucólicos poderiam ter. Seguindo as sugestões que Bakhtin dá sobre a natureza do enunciado, a combinação de “dado” e “criado” ultrapassa o caráter eminentemente referencial da linguagem, que passa a constituir um universo quase independente (Bakhtin, 1992, 348). Se esta é uma característica, em maior ou menor grau, de todo enunciado linguístico, o gênero bucólico, dada sua natureza e seu histórico pactuados pelos autores e leitores pré-românticos, explicita de maneira mais evidente essa virtualidade. É o que se comenta abertamente numa das mais importantes autoridades da literatura bucólica de tradição portuguesa, a novela pastoril *Menina e moça*, de Bernardim Ribeiro, impressa pela primeira vez em Ferrara, em 1554. A certa altura, uma das diversas narradoras do livro diz:

Muitas cousas sabia meu pai suas que arremedavam a pastor e tinham cousas d’alto ingenho, ou mais verdadeiramente d’alta dor, postas e sementeas tão docemente por outras palavras rústicas, que a quem o bem olhasse ligeiramente entenderia como foram feitas. E tinha mais outra cousa, a meu fraco juízo e parecer: que o bom, posto naquela baixeza d’estilo, pela impressão da presunção que punha, comoveu mais asinha à compaixão, tanto pode a imaginação em todas as cousas! (Ribeiro, 2015, 104)

As “palavras rústicas” escondem por trás de sua simpleza “cousas d’alto ingenho” e fazem com que o sentido do lamento pastoril se expanda através da imaginação. É o princípio da Arcádia levado a sua conclusão lógica. E essa conclusão é muito costumeiramente assumida, como, por exemplo, o faz Rodrigues Lobo na “Carta ao leitor” que precede sua écloga VI. Ele cita o exemplo de Sócrates, que sempre afetava humildade, para explicar que quem assume essa postura “ainda dá muito mais do que cuidou.” (Lobo, 1964, 154), e acrescenta, dirigindo-se ao leitor:

A ti aceito, & doue minha fé,  
De te tornar melhor do que te deste,  
Que outro melhor não tenho que te de.

A minha oferta, & condição foi deste:  
Douuos com dar-me a mim, e esta obra, & nella  
Hum rustico disfarce, hum termo agreste. (idem, 154)

Aqui, de certa forma, beiramos perigosamente os limites da atitude que norteia a já mencionada *Arcádia, tradição e mudança* de Jorge Ruedas de la Serna, a de “averiguar quem ou o quê está por detrás da máscara” (vide supra, p. 65), que enganosamente nos forneceria algum tipo de substância para além da própria obra. O problema dessa atitude é que ela poderia diminuir o texto bucólico a um tipo de poema à *clefe*, assim, destruir justamente a complexidade de que vimos falando. Isso levaria a selar um significado que reduzisse todos os elementos do texto a uma relação biunívoca com uma suposta chave, o exato contrário de reconhecer a possibilidade de ambiguidade e polissemia, coisa que os próprios autores e leitores da tradição fazem. No fundo, essa leitura de significado “fixo” não diferiria em essência de uma leitura referencial, que buscasse encontrar efetivamente na realidade empírica as ninfas e hamadriades de que o poema bucólico fala.

O grande desafio que a *Arcadia* de Sannazaro propõe, e que os seus diversos emuladores levam adiante, ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, é o de equilibrar elementos extra e intra-textuais, além da própria tradição, que é uma das mais importantes interlocuções. Nesta balança, a crítica tem quase sempre feito os pratos penderem para a realidade exterior, como evidencia o já mencionado exemplo de Ruedas de la Serna. Entretanto, a autorreferência, para a qual Rita Marnoto aponta, parece ser o elemento que merece atenção redobrada. Em outro passo, a mesma autora chama atenção

para o caráter de coincidência e sobreposição desses elementos, discutindo mais uma vez a novidade inaugurada pela obra de Sanazzaro:

O signo linguístico adquire uma dupla referencialidade, na medida em que, à relação não motivada entre significante e significado que está ligada a um sistema linguístico institucionalizado, nos termos de Saussure, uma outra se vem acrescentar, de ordem simbólica. A personagem é o pastor, o pescador ou o ceifeiro e, ao mesmo tempo, representa uma determinada pessoa. Significado institucionalizado e significado simbólico não chocam entre si, nem tão pouco se anulam: coexistem. (Marnoto, 2008, 124)

Adotar o bucolismo no sentido estrito instaurado desde Sannazaro é assumir que as máscaras são ao mesmo tempo reais e fictícias, que o espaço bucólico se projeta sobre a realidade e se alimenta dela sem necessariamente querer reproduzi-la. Dentro das autoridades que levam o modelo adiante em Portugal, Camões dá exemplos eloquentes. Na sua écloga “Que grande variedade vão fazendo” (Camões, 1963, 431-442)—primeira em ambas as edições quinhentistas, a de 1595 e a de 1598—, aquela que foi descrita superlativamente por Faria e Sousa como “la más ilustre que hasta oy se ha visto, en grandeza de estilo, de pensamiento, de imagenes, de afectos, y de bellezas” (Camões, 1972, 162), essas dinâmicas se obedecem à risca. No poema há uma evidente confusão entre realidade empírica e realidade poética: o cenário bucólico onde os pastores Umbrano e Frondélio se encontram, com seus rebanhos de ovelhas, habitado pelas Ninfas e Faunos, é cortado pelo Tejo e está ao lado do “grande curral, seguro e forte,/Do alto monte Atlas”, sintetizando poeticamente uma distância que justifica a menção ao ataque dos “lobos tingitanos”—possível metáfora dos mouros—e permitindo o lamento da morte de D. Antônio de Noronha, falecido em África. Faria e Sousa em seus comentários assinala a quantidade enorme de versos dessa écloga que são paráfrases diretas de

Virgílio e Sannazaro. Se esses versos em seus contextos originais não faziam em absoluto referência aos assuntos políticos portugueses—porque a morte de um nobre, no Antigo Regime, não é um fato privado, mas um evento público—passaram a ter novos significados uma vez que foram reapropriados pela *inventio* de Camões. Os anagramas “Aonio”, “Aonia” e “Tiônio”, rearranjos das letras de, respectivamente, “Ioan[o]”, “Ioana” e “[A/I]ntonio”, criam uma forte sugestão de referencialidade, mas o canto de Frondélio, com suas menções explícitas aos Faunos, às Ninfas, às Tágides e às Oreadas, restauram no ambiente a realidade poética que expande o mundo empírico, e inserem a desgraça política que a morte de D. Antônio representa no escopo original do bucolismo, porque dizem “Que não pode haver no mundo tristeza,/Em cuja causa Amor não tenha parte”, alegando que a ida à batalha que o finou foi em certa medida motivada pela decepção amorosa.

Este não é um movimento muito diferente daquele que o mesmo Camões efetuou no terceiro canto de *Os Lusíadas*, onde inscreve as intrigas palacianas que levaram Inês de Castro à morte num quadro maior, diria quase metafísico, cuja motivação é a sede de Amor que quer “áspero e tirano/ [s]uas aras banhar em sangue humano” (Camões, 1963, 86). Através da invenção poética, o dado particular se insere numa ordem maior—quase diria metafísica—que efetivamente regula o mundo. Dessa maneira, ele perde o aspecto de singularidade e assume um caráter de generalidade que é próprio do filosófico. É o salto proposto por Aristóteles na *Arte Poética*: “Pelo que a Poezia he mais Filosofica, e instructiva, do que a Historia, pois que refere principalmente a cousas geraes, e a Historia as cousas particulares” (Aristóteles, 1779, 39).

Recapitulando a discussão que procurei conduzir até agora, os aspectos novos que a *Arcadia* de Sannazaro colocam em movimento na tradição bucólica herdada da Antiguidade e que vão ecoar ainda na Arcádia—tanto Lusitana quanto Ultramarina—e em *Glaura* são: 1) sistematização da ficção pastoril através de um fio narrativo; 2) ampliação da pluralidade de significação através do cruzamento de diversas referências especificamente literárias; 3) abertura da écloga para ser espaço de discussão de questões que ultrapassam o universo ficcional, como filosofia e política.

Este último ponto é bastante controverso, e é a base da polêmica que Antônio Dinis da Cruz Silva empreendeu contra Francisco de Pina e Mello (1695-1773). Este último poeta, pertencente a uma geração anterior à da Arcádia Lusitana, era uma personalidade internacional, que viajou por Espanha, França, participou de academias diversas, como a dos Aplicados (1723) e dos Aquilinos de Aveiro (1727), e cujo *Combate Apologético* (1730) polemizava de maneira erudita com a autoridade de Faria e Sousa em relação à compreensão de Camões (Mello, 2005, introdução). As disputas a respeito da autoridade poética colocaram-no em oposição direta aos pastores do Monte Mélando. Correia Garção, na epístola “Se à sombra dos Loureiros sempre verdes” diz a seu respeito, criticando aspectos culteranistas de seu estilo: “Não tragas, não, metáforas violentas/ Imitando esse Corvo do Mondego,/ Que entre os cisnes do Tejo anda grasnando” (Gração, 1980, vol I, 199-200), e Antônio Dinis da Cruz e Silva (Elpino Nonacriense faz dele seu principal objeto de ataque na “Dissertação sobre o estilo das éclogas”. A principal crítica de Elpino é a respeito da suposta falta de decoro dos temas elevados no estilo rústico:

Ha cousa mais impropria, que ver hum Pastor cercado de livros, repetindo sentenças de Seneca, e falando nos maiores empregos da Monarquia? Certamente que quando leio estas, e outras semelhantes cousas, conheço o grande fundamento com que o critico Romano escreveu:

Si dicentis erunt fortunis absona dicta,  
Romani tollent équites, pediresqu cachinnum<sup>56</sup>. (Dinis, 1807, vol. 2, 11)

Vários são os passos da “Dissertação” em que as églogas de Mello são atacadas diretamente. Essa coleção, intitulada pomposamente *A bucólica de Francisco de Pina e de Mello, Repartida em des Eglogas de estylo rustico, em que fallão, e condemnaõ, com varias sentenças, e moralidades, os vícios comuns, Vaqueiros, Seareiros, Pescadores, Lavradores, Vinhateiros, e Hortoloens; a que se pode chamar ETHICA PASTORIL*, foi impressa em Coimbra em 1755, apesar de já estarem completas desde a década de 1720. A sugestão que já o título dá, criticada por Dinis, é de que, seguindo a senda aberta por Sannazaro e reforçada por Camões, os pastores podem e devem discutir temas da mais elevada estirpe. Isso é explicitamente afirmado na introdução dirigida “Ao Leitor”: “As *Eglogas* devem ser como os Sylenos de Alcibiades, que occultavaõ grandes tesouros debaixo de humas figuras rudes, e singelas” (Mello, 1755, s.n.), o que resgata uma vez mais, através da referência ao *Banquete* de Platão, a dimensão filosófica que a poesia, e em particular a poesia bucólica, pode ter.

O que parece, então, dividir os pastores portugueses do setecentos são os limites até onde o bucolismo pode ou deve ir. Dinis, que foi um entusiasta do Ditirambo e da Ode Pindárica como gêneros que deveriam ser reintroduzidos na língua portuguesa,

---

<sup>56</sup>

Se as vozes descordarem da Fortuna,  
Que finge cada autor, plebeos, e nobres  
Todos haõ de soltar altas risadas – Trad. Cândido Lusitano

certamente tendia para uma restrição dos limites da poesia bucólica; Pina e Mello, em certo sentido mais conservador e apegado a modelos e autoridades da tradição especificamente portuguesa, tende para a diversificação do bucolismo.

Alcindo Palmireno, como vimos no Capítulo 3, foi também um opositor do rigor da Arcádia Lusitana: o nome pastoril que adotou, como visto no Capítulo 2, aponta para um certo tipo de “marginalidade” de perfil grecizante; desde sua primeira obra impressa identificou-se claramente com o espaço “Ultramarino”; adotou abertamente filiações que, no dizer de Teófilo Braga, eram “dissidentes”, principalmente em sua relação com Termindo Sipílio; suas intervenções no espaço da Arcádia, usualmente polêmicas, assumem um tom erudito e filosófico que desafia e incomoda certos poderes, como fica claro no soneto de Elpino Nonacriense “Quem he esse animal, que galopando”.

Tudo isto considerado, a opção de Palmireno pelo bucolismo no seu último gesto importante como autor—*Glaura*—adquire então um significado que, ao contrário da interpretação usual de que seria um tipo de alienação da realidade através de um gênero inautêntico surge, na verdade, como um mergulho mais profundo nas possibilidades intelectuais e filosóficas da poesia pastoril. Ela já havia sido utilizada por Glauceste Saturnio para fazer o elogio aberto do marquês de Pombal—como nas éclogas I e III das *Obras*—, e agora pode ser usada também para ir mais além. O problema é que, a partir da virada romântica empreendida pelo século XIX, a ideia de amor restringiu-se de maneira muito grande ao universo do individual, sendo identificada como a possível expressão subjetiva do indivíduo Manuel Inácio da Silva Alvarenga, como já foi mencionado anteriormente, na biografia romanceada de Moreira de Azevedo (1875). Para essa visão

parcial e truncada, contribuiu também o último elemento da tradição bucólica que Alcindo Palmireno acrescentou ao universo de *Glaura*, a poesia anacreônica.

## 5.6 A via anacreônica

A importância da poesia anacreônica no final do setecentos é um dado inegável e incontornável. Não apenas Alcindo Palmireno, assim como Elmano Sadino, Elpino Nonacriense, Dirceu, Elpino Duriense, e tantos outros foram emuladores assumidos desse gênero. A pequena fábula do Amor picado por uma abelha—o que lhe causa uma dor insuportável, fazendo sua mãe, Vênus, advertir-lhe que deveria então pensar no sofrimento que suas próprias setas causam aos humanos—encontra-se em praticamente todos esses autores<sup>57</sup>, além de ter uma fortuna importante em língua portuguesa, como o analisou Maria Helena da Rocha Pereira (Pereira, 1972). Elpino Duriense traduziu algumas das odes atribuídas a Anacreonte diretamente do grego e Antônio Teixeira de Magalhães publicou uma tradução completa e bilíngue delas em 1819<sup>58</sup>. Some-se a essa “onda anacreônica” as influências de Juan Meléndez Valdés (1754-1817), um dos mais populares poetas de língua espanhola, cujas *Odas anacreônicas* já estavam circulando desde 1780s. e das igualmente ubíquas *Poésies Érotiques* de Evariste Parny (1753-1814), traduzidas e parafraseadas por Bocage, teremos um quadro consistente e complexo que é bem mais amplo que a usual pecha de “chinesismo rococó”, que se prega aos

---

<sup>57</sup> Em Palmireno, é o Rondó XXIX, em Dirceu, a Lira XX, em Elmano Sadino, é a “Ode Anacreônica” XI, em Elpino Nonacriense, a “Ode Anacreônica” XXXIV,

<sup>58</sup> Faz parte também das informações sistematicamente consideradas, apesar de nunca se haver encontrado provas documentais, que Silva Alvarenga também teria traduzido as “Odes de Anacreonte” (Norberto, 1864, 4, Topa, 1998, 63)

neoclássicos anacreônicos como um todo e a *Glaura* em especial. Como descreve Fábio Lucas:

Arte decorativa, de utensílios, de ambientes caseiros, da etiqueta, da mobília, do minueto, da música de câmara, da porcelana, da intimidade lasciva, das máscaras, dos disfarces e dos objetos a um tempo frágeis e elegantes. De um certo modo, os “poemas eróticos” de Silva Alvarenga evocam esse clima (Lucas, 1998, 24)

A poesia anacreônica do setecentos é um fenômeno que ainda precisa ser avaliado de maneira um pouco mais séria e profunda. Trata-se, entretanto, de uma tarefa espinhosa que se presta a muitos equívocos, sobretudo se não observarmos o princípio básico de tentar considerar as referências internas e externas à poesia árcade a partir de seu próprio universo de verossimilhança. Isso porque Anacreonte, desde os avanços da filologia do século XIX, tornou-se uma figura fantasmagórica, da mesma forma que o Pseudo-Longino. As evidências textuais e documentais apontam para que os poemas que foram descobertos e impressos por Henri Estienne em 1554, a chamada *Anacreontea*, e que deflagraram a onda de anacreontismo na Europa renascentista, são na verdade emulações da Antiguidade tardia, de entre os séculos I a. E. e 4 d. C., mas este é um aspecto que passou longe da consciência dos autores pré-românticos. De fato, ao considerar a importância de Anacreonte, Jamil Almansur Haddad explica:

Realmente, a produção legitimamente atribuível a Anacreonte é mínima. A maioria das chamadas “anacreônicas” não é de Anacreonte. Mas tenha-se presente que as falsas liras procuravam imitar as legítimas, decorriam destas, procuravam recriar o seu clima. De maneira que, para a exegese da mensagem anacreônica, a análise das falsas liras é legítima e nos serviremos, indiferentemente, para a nossa documentação, das liras autênticas e das espúrias. (Haddad, 1952, 9)

O nome de Anacreonte suscitava uma série de ecos para a sensibilidade setecentista que são sintetizados pela introdução que Antônio Teixeira Magalhães fez a

sua tradução. Um dos traços mais importantes dessa imagem era a de sábio/filósofo. A respeito da famosa anedota de que o poeta teria devolvido ao tirano Polícrates a pequena fortuna que dele ganhou—ainda que considerada por Pierre Bayle inverossímil (Bayle, 1820, vol 2, 14)—é tida pelo tradutor português como testemunho que “nos faz vêr Anacreonte ser hum Filosofo desprezador das riquezas” (Anacreonte, 1819, 5). Ideia reforçada por Jamil Almansur Haddad: “Platão qualifica-o de Sábio e Sócrates o mais sábio dos homens” (Haaddad, 1952, 11), numa referência aos comentários feitos por Sócrates no *Fedro* de Platão (235 c).

Este ponto é fundamental, porque redimensiona a imagem de Anacreonte na perspectiva do século XVIII, fazendo ver que nessa época ele é mais que exclusivamente o poeta do hedonismo, do amor e do vinho. Para a consciência pré-romântica, o poeta tem uma sabedoria epicurista que coloca as suas odes no nível também de poesia filosófica e didática, como era considerada a de Horácio. Não por caso, o Tomo Primeiro das obras de Elpino Duiense faz as traduções de Anacreonte serem logo seguidas pelas de Lucrecio.

Evidentemente que aqui estou usando o termo “Filosofia” de uma maneira que se afasta da especulação metafísica que ganhou protagonismo na tradição nórdica, e procuro resgatar um sentido de filosofia que está mais de acordo com a tradição ibérica, mais voltada para a reflexão moral. Na definição apresentada por Bluteau, o dicionarista especifica: “A Philosophia, que se estuda nos Collegios, tem tres partes, Logica, Physica, & Metaphysica; a estas tres partes acrescentão alguns a Philosophia moral, que considera a natureza das paixões” (Bluteau, 1712, vol VI, 483), o que revela um reconhecimento

das tendências mais modernas—como, aliás, todo o *Vocabulário* evidencia—mas não escapa completamente à tradição das escolas do país. Esse, por exemplo, é o foco de Antônio Soares Barbosa (1734-1804) no seu *Tratado Elementar de Filosofia Moral*, um libelo contra o jusnaturalismo que ganhava força<sup>59</sup>. Ao distinguir no ser humano uma sensibilidade física, animal, e uma sensibilidade moral, especificamente humana, Barbosa argumenta no sentido de admitir uma hierarquia que vai depois se desdobrar em direitos e obrigações, igualmente divididos em físicos e morais. Se é uma proposta que ultrapassa o aristotelismo vigente sobretudo na Universidade de Coimbra, tão pouco aceita o avanço do cartesianismo como uma alternativa e, em certo sentido, procura manter a o primado de hierarquias em que a sociedade aristocrata se firmava (*História do Pensamento Filosófico Português*, III, 85). Portanto, no Portugal do setecentos, uma reflexão moral, que discute as paixões da alma, não apenas teve legitimidade filosófica como, segundo Ana Cristina Araújo, teve adeptos importantes tanto na administração pública quanto na poesia: “Esta posição favorável à apologética [porque hierárquica], foi adoptada por autores fundamentais como Teodoro de Almeida, frei Manuel do Cenáculo, Bento de Sousa Farinha, D. Francisco de Lemos de Faria Pereira Coutinho, António Ribeiro dos Santos e D. Leonor de Almeida Portugal, a marquesa de Alorna” (Araújo, 2015, 349). Lembrando a importância das questões morais e das paixões em “Às Artes”, “Os Vícios”, e *O Desertor*, reconhecemos que Alcindo Palmireno sempre demonstrou uma propensão para a filosofia compreendida nesses termos. Somado a isto o dado de que, conforme visto no Capítulo 2, as ideias de Letrado e de Poesia no século XVIII são bem mais

---

<sup>59</sup> Lembre-se, por exemplo, que Tomás Antônio Gonzaga escreveu um *Tratado de Direito natural*.

abrangentes que geralmente admitimos, encontra-se nesse destaque dado à figura de Anacreonte e aos sentimentos que caracterizam a poesia anacreônica, uma significação bastante profunda.

Efetivamente, os primeiros textos poéticos de *Glaura*—deixando de lado momentaneamente o “Aviso do Editor”, e a citação de Ovídio, aos quais logo dedicaremos um pouco de atenção—são uma citação de Anacreonte em grego, seguida da sua tradução em português, e o primeiro rondó, intitulado com o nome do poeta antigo. Ele se torna, assim, quase que uma figura tutelar para a disposição do livro, duplicada na métrica da tradução, que é a que vai ser usada em toda a primeira parte do volume:

Adeus, ó Heróis, que enfim  
Nas cordas da doce Lira  
Só respira o terno Amor. (Alvarenga, 2005, 127)

No entanto, se esta citação aponta para uma prevalência do lírico sobre o épico ou o áulico—não esqueçamos que Alcindo Palmireno chama de “heróis” ao rei Dom José, I, ao marquês de Pombal e a Luís de Vasconcelos—o refrão do primeiro rondó se coloca numa posição quase diametralmente oposta a esse fragmento proeminal:

De teu canto a graça pura  
E a ternura não consigo;  
Pois comigo a doce lira  
Mal respira os sons de Amor. (idem, 127)

O poema original de Anacreonte diz que o eu poético tentou cantar os Átridas, tentou cantar Hércules, mas sempre sem sucesso, pois a lira se recusava a fazê-lo, respondendo sempre com amores, e conclui com o fragmento acima citado. Já Alcindo Palmireno abre o livro sugerindo o contrário, uma vez que o eu poético queixa-se justamente de *não* conseguir cantar de amores. Esse é um dado interessante, porque

descentra a perspectiva geralmente adotada pela crítica. Como já foi dito, uma vez que o livro mais famoso de Silva Alvarenga é *Glaura*—de certa forma alavancado pelo sucesso da *Marília de Direceu*, com o qual nunca deixou de ser equiparado—o poeta sempre foi considerado antes de mais nada um lírico amoroso, marcado pelo signo da ternura, e por isso toda sua obra anterior foi tratada, retrospectivamente, a partir da chave de leitura sentimental. A afirmação do refrão desse primeiro rondó, entretanto, recoloca a centralidade da poesia não-lírica na produção desse eu poético que se expressa.

Anacreonte, o interlocutor declarado do texto, é apresentado como antítese de uma figura paradigmática e, acima de tudo, como um modelo pedagógico: é ele quem vai poder conduzir a nova experiência poética a que o eu se lança ao nível da excelência. É ele quem pode tirar o eu de um *locus horrendus*, onde moram “Ódio”, a “magra Inveja”, o “negro Abutre”, a “Serpe” e a “Pantera”. Neste espaço em que o eu correntemente se encontra, uma vez mais a poesia amorosa é descartada do horizonte, porque diz ele que “Não excita meus afetos/ Cnido, Pafos, nem Citera”, numa referência explícita a Vênus, já que todas as localidades habitadas pela deusa. Numa outra expansão que complexifica esse texto proeminal do livro, diz o eu:

Cruel seta passadora  
Me consome pouco a pouco,  
E no peito frio e rouco  
Alma chora, e cresce a dor.

Surda morte nestes ares  
Enlutada e triste vejo,  
E se entrega o meu deseja  
Dos pesares ao rigor. (idem, 128-29)

Olhadas de perto estas duas estrofes contradizem qualquer das leituras de caráter biográfico. Silva Alvarenga havia sido recentemente preso e liberto por absoluta falta de evidências de ter sido líder de uma conspiração independentista, o que poderia justificar uma suposta melancolia com que se abre o livro. Entretanto, ainda que se force a ideia do “bosque desgraçado”, habitado pelas figuras acima elencadas, como uma alegoria da prisão da Ilha das Cobras, o sentimento descrito aqui como uma “cruel seta” não se adequa a essa verossimilhança. A “seta”, entretanto, é uma imagem demasiado marcada pela tópica tradicional como sinônimo de dor amorosa; além do quê, a “surda morte” não sobrevive a uma tentativa de leitura que a considere como indicativo de uma possível pena de morte ou de um ambiente de tortura ou assassinato do cárcere. Ainda que tenhamos ciência dos métodos usados pelas autoridades portuguesas, os *Autos da devassa* revelam um promotor Cruz e Silva bastante rígido, inquisitivo, mas não violento ou ameaçador da integridade de nenhum dos interrogados.

O que acaba assumindo verossimilhança muito mais produtiva para a leitura é, afinal, a auto-referência interna, que já vimos ser uma sugestão importante dada pela abundância de números primos em *Glaura*. Tanto a referência a Pluto quanto a nomeação explícita da “dura morte” colocam já no primeiro poema do livro o tema que vai ser central ao final das duas séries de espécies poéticas, a morte de Glaura. A força motriz dos poemas de Alcindo Palmireno, então, passa a ser uma melancolia derivada da morte que redireciona uma carreira previamente identificada com a ocupação do espaço público. Reforça essa ideia o fato de que a repetição é o recurso construtivo por excelência do volume, tanto no retorno constante das imagens e das tópicas quanto no

lugar fundamental que ela ocupa formalmente, seja nos refrões dos rondós, seja nos versos que se repetem nos madrigais. Estamos diante, então, da enunciação de uma chave de leitura para o próprio livro: fixar a atenção na recorrência.

Entretanto, qualquer recorrência só pode ser compreendida como tal se contrastada com algo que não é recorrente. E aqui as últimas estrofes dão uma das pistas mais importantes: retomando a ideia central de que a poesia de Anacreonte desviou sua atenção dos Heróis, o sujeito relembra que ela, contraditoriamente, obteve permanência através da “coroa de flores”, numa alusão à suposta efemeridade e leveza da poesia anacreônica. É neste ponto que se acrescenta uma estrofe decisiva:

De agradar-te sou contente:  
Sacro Louro não me inflama  
Da Mangueira a nova rama  
Orne a frente do Pastor. (idem, 129)

Normalmente não se dá a devida atenção a estes versos. Eles, entretanto, sintetizam o livro e explicitam a proposta de desenvolvimento do volume como um todo: no primeiro verso está retomada a emulação do interlocutor, Anacreonte, poeta-filósofo-moralista, emulação que se dá através da substituição da temática áulica—o “sacro Louro”—por uma outra temática. O fato é que essa substituição é 1) motivada por uma falta de identificação que até então não havia sido mencionada, porque o assunto Heroico não mais “inflama” o poeta, e 2) manifestada através da “nova rama” feita de folhas de Mangueira para ornar a frente do Pastor. Essa novidade tem um eco tropical, que relembra o fato de insistentemente Alcindo Palmireno se coloca dentro da Arcádia Ultramarina, mas ao mesmo tempo explicita uma subordinação de forma e de uso que é a conversão dessa nova árvore em fornecedora de folhas para servir de coroa ao Pastor.

Reforça-se assim o ambiente da Arcádia como a matriz simbólica com que o poema e o livro estão trabalhando. Se há novidade—patrocinada pelo poeta-filósofo Anacreonte—, ela só se justifica como tal a partir do momento em que se insere no ambiente bucólico, flexível como as invenções de Sannazaro, de Camões, de Rodrigues Lobo e de Pina e Mello o trouxeram até o ano de 1799, quando *Glaura* foi impresso.

### 5.7 A Tópica em *Glaura*

Encerrei o item anterior analisando o primeiro dos rondós de *Glaura*. Que me seja permitido iniciar este, num movimento quiasmático, dedicando um pouco de atenção ao último dos madrigais:

Ó águas dos meus olhos desgraçados,  
Parai que não se abranda o meu tormento:  
De que serve o lamento  
Se Glaura já não vive? Ai, duros Fados!  
Ai, míseros cuidados!  
Que vos prometem minhas mágoas? *Águas*,  
*Águas!*... — responde a gruta,  
E a Ninfa, que me escuta nestes prados!  
Ó águas de meus olhos desgraçados,  
Correi, correi; que na saudosa lida  
Bem pouco há de durar tão triste vida. (idem, 326)

Há aqui uma evolução narrativa sutil e interessante, digna de nota: o poema se abre como um lamento lírico em que o sujeito conversa com suas próprias lágrimas, pedindo que cessem, uma vez que são inúteis, ou seja, cria-se a imagem de um solilóquio auto-referente e auto-suficiente, no qual não parece haver necessidade de elemento exterior ao próprio sujeito; não obstante, após a invocação dos “tristes Fados” e dos “míseros cuidados”, a pergunta sobre quais as promessas das mágoas desloca o que

parecia um discurso de expressão lírica para um contexto narrativo. A resposta “águas, águas” que a gruta e a ninfa oferecem ao eu poético introduz não apenas a imagem do eco que, como vimos anteriormente, quebra, resgata e ressignifica fragmentos de enunciados, mas também re-localiza esse sujeito, que não está mais em um diálogo abstrato consigo mesmo, mas num cenário subitamente materializado através da gruta e do prado. A ninfa que lhe responde desvia a atenção do indivíduo para indiciar um diálogo e subitamente revelar no poema um espaço para a alteridade. Essa quebra semântica vem acompanhada de uma quebra métrica importante, uma vez que a resposta ocorre fraturada entre os versos 6 e 7 através de um *enjambement*. Quebra e continuidade são encenadas nesse palco que subitamente se abriu dentro do poema.

A resposta da gruta/ninfa, “águas, águas”, como havia acontecido anteriormente no livro, participa de um movimento de múltipla significação de elementos aparentemente similares: as mágoas, internas ao sujeito, exteriorizam-se e materializam-se em águas que aparecem textualmente na voz desse outro, para serem seguidas por um novo eco, que é a repetição de um verso inteiro, traço construtivo da maioria dos madrigais. Como acontece usualmente, a repetição nunca atualiza o mesmo significado anterior porque está recolocada em um novo ambiente linguístico que expande/distorce semanticamente a ocorrência anterior dessas palavras—numa encenação do funcionamento de um enunciado bakhtiniano e da dinâmica da tradição clássica. Aqui, a mudança é fundamental, porque na primeira ocorrência de “Ó águas dos meus olhos desgraçados”, a recomendação do eu lírico era a contenção—“parai”—enquanto na segunda é justamente o contrário, expansão—“correi”. Essa inversão é significativa, porque vem seguida de uma

outra declaração de contenção, a de que a “triste vida” do eu lírico não deve durar muito. Esta é efetivamente a primeira menção a um limite definido para a vida do próprio sujeito lírico. Ele descreve muitas vezes como se sente mal, como Glaura é cruel, como ela lhe causa sofrimento, mas, à diferença de muitos poemas da tradição bucólica, nunca imagina sua própria vida ameaçada. A morte, em todas as ocorrências anteriores, é a da amada, por isso aqui se torna um elemento de ruptura que desestabiliza uma ordem bastante cerrada de mundo, configurando outro nível de ruptura. Efetivamente, a figura literária de Alcindo Palmireno, construída verbalmente ao longo do livro—e da sua própria carreira enquanto autor—, está a ponto de não mais existir, uma vez que o volume não contém mais nenhum poema para fazê-la sobreviver. Não haverá mais palavras para sustentá-la.

O rondó que se segue, apesar de ser evidentemente escrito segundo as regras propostas pelo conjunto do livro, descola-se do autor e de sua expressão sentimental ao dirigir-se diretamente a ele, e também por ser o primeiro poema que efetivamente o nomeia. Ele é sem sombra de dúvida a última palavra desse autor, uma última palavra que, ao mesmo tempo, dobra-se sobre si mesma, já que a menção ao nome é simultaneamente uma remissão para a página de rosto, único outro lugar do volume em que ele aparece. Este último rondó, então, duplica o movimento realizado pelo madrigal que o precede, de apontar para dentro de si próprio, ou seja, para o próprio livro, manifestado como expressão de repetição que se renova e se recicla dentro de limites bastante precisos e contidos.

Isto é, em verdade, uma síntese emblemática, quase didática, do processo central de escrita que se constitui a partir da tópica, o processo por excelência da tradição

clássica. A definição dada por Ernest Robert Curtius no seu *Literatura Europeia e Idade Média Latina* merece ser lembrada:

Originally, then, topoi are helps toward composing orations... This means neither more nor less than that rhetoric lost its original meaning and purpose. Hence it penetrated into all literary genres. Its elaborately developed system became the common denominator of literature in general. This is the most influential development in the history of antique rhetoric. By it the topoi too acquire a new function. They become clichés, which can be used in any form of literature, they spread to all spheres of life with which literature deals and to which it gives form. (Curtius, 1973, 70)

O problema é que a tradição da tópica se manteve ativa durante toda a Antiguidade e foi passada à Idade Moderna através da Idade Média, como o livro de Curtius documente muito bem, mas a virada romântica apontou para uma outra direção e começou a reconhecer nela não mais a continuidade fértil de uma tradição, senão os últimos suspiros de um mundo em vias de extinção. Por isso, qualquer manifestação que ainda apostasse na longevidade dessa tradição foi entendida pelos defensores de uma suposta “nova sensibilidade” como inautêntica. Essa é a base da crítica de que a “fraqueza” dos árcades estaria no fato de eles se manterem ainda “presos às convenções”, crítica que, ironicamente, se converteu em tópica ao longo dos séculos XIX e XX, como foi analisado no Capítulo 1. Entretanto, para avaliar com justiça os escritos que foram concebidos segundo o critério da convenção, e para não fazer o que fez Garrett ao lamentar-se pelo que o livro “deixou de fazer”, é preciso considerar essa tradição dentro de seus devidos limites, como sintetiza Alcir Pécora:

Passado enfim o período historicamente mais criativo dessa repugnância à convenção, não é especialmente difícil postular que o “bosque desgraçado” de *Glaura* é mesmo *bosque de folhas de papel e letras codificadas* cujo principal interesse reside na força significativa gerada pelo estrito domínio da composição convencional, em seus limites precisos e desafiadoramente estreitos. (Pécora,

2001, 193 – grifos meus)

*Glaura*, efetivamente, é um *tour de force* de tópica, no qual as “folhas de papel e letras codificadas” assumem um grau de realidade que vai além da mimese do exterior para colocar em primeiro lugar a própria mimese como processo de retomada e alargamento de lugares convencionais, ou seja, a *inventio* da tradição retórica. Assim como Alcindo Palmireno levou às últimas consequências a construção formal dos rondós e madrigais, no limite da “monotonia” justamente porque não se permite ultrapassar certas fronteiras precisas, preferindo variar dentro de uma dinâmica rígida de sutis modificações. No que diz respeito a imagens e assuntos, a repetição constante também cria uma auto-limitação que é veículo para diversidade e complexidade dentro de uma evidente regularidade.

O primeiro lugar comum de tópica que o livro apresenta, e de fato a primeira grande pista de interpretação para a obra, é um raramente reconhecido como tal: a ficção da publicação do próprio livro. Após a folha de rosto, vem um significativo “Aviso do editor” que é geralmente ignorado pelos comentadores:

Persuadido de que o Publico estimará os Poemas Eróticos, que lhe offereço, me resolvi a pôr na frente o nome do Poeta para satisfazer á curiosidade dos Leitores. Esta liberdade, que tomei, poderá offender a hum Amigo, que me confiou, como em segredo, a sua Obra; mas eu tive justos motivos, que me hão de desculpar, esperando, que o acolhimento das pessoas intelligentes lhe sera de mais pezo, do que os vãos effeitos de huma delicadeza demasiada. Assim podesse eu dar á luz outras muitas Composições, que vi, do mesmo Author, e que prováavelmente serão victimas do seu desgosto! (Alvarenga, 1799, 3)

São inúmeras as lendas do “livro publicado à revelia”, desde o guarda de fronteira que força Lao Tsé a compartilhar alguns de seus pensamentos antes de desaparecer no vazio do auto-exílio, até a desobediência de Max Brod, recusando-se a destruir os

manuscritos do recém falecido Franz Kafka. A mais antiga delas na tradição ocidental é a de Virgílio ordenando a seus executores literários, Virus e Tucça, que queimem o manuscrito da *Eneida* porque ainda não havia recebido a última revisão (Virgil, 2008, 11). Alcindo Palmireno lança mão da mesma imagem, bastante conhecida, o que insere *Glaura* na linhagem das obras-primas que foram negadas à posteridade por seus autores. Aqui, a figura do Poeta se desdobra em um duplo, a do Editor—apontando para as discussões de Autor e Publicação, no Capítulo 2—que ignora os laços da amizade em benefício de um bem maior, que é o sentimento de obrigação em partilhar uma obra originalmente destinada ao segredo com um Público e com “pessoas inteligentes”. É fácil reconhecer um eco dos “peitos sobre humanos” que viram os “arcanos das Musas” de que fala o sujeito de “O templo de Netuno”—a diferença, entretanto, é bastante nítida, uma vez que a mediação entre obra e público não é mais feita por uma figura tutelar, como foi Termindo Sipílio, destinatário de uma quantidade grande de poemas analisados nos capítulos anteriores, mas agora o destinatário se ampliou e a mediação é feita por esse objeto peculiar que é o livro.

Este “Aviso” é um texto que reconhece abertamente a natureza editorial da obra que se vai ler. Se a “Epístola a Termindo Sipílio”, “O templo de Netuno” ou “A gruta Americana” foram todos impressos, não revelam entretanto nenhuma marca de que seriam textos primordial e exclusivamente destinados ao prelo; tanto é que sobreviveram também algumas cópias manuscritas dessas obras ou, num exemplo mais eloquente, diferentes versões, como é o caso de “A tempestade”. Da mesma maneira que havia acontecido antes com *O Desertor*, em *Glaura* estamos diante de um texto concebido para

um meio muito específico de divulgação, que precisa ser especificado através do “Aviso”. É por isso que a tópica da “obra publicada à revelia” funciona tão bem como fio condutor para o horizonte de expectativas desse “público” invocado nas primeiras linhas. Uma outra fórmula possível de introdução ao livro poderia ser a da “falsa modéstia”, segundo a qual o autor recusaria valor a sua obra, apesar de estar realizando um ato de pura vaidade ao oferecê-la ao público. Desse ponto de vista, a ficção da “publicação à revelia” ajuda a marcar uma posição diferente: ela não recusa, já desde a abertura do volume, a importância do texto que está sendo apresentado—tão importante a tarefa que vale inclusive o risco de ofender uma amizade que revela “delicadeza demasiada”—e ao mesmo tempo está reforçando a natureza compacta e independente desse conjunto; as “outras muitas Composições” mencionadas no “Aviso” são certamente obras de valor, mas se diferenciam desta que está sendo apresentada, e isso ajuda a marcar-lhe o lugar particular.

Essa voz proeminal que adverte os leitores é sem dúvida falsa. A prova disso vem no último poema do volume, que da mesma maneira que o “Aviso”, se distancia do autor ao dirigir-se a ele:

Toma a lira, Alcindo amado,  
Neste prado a Glaura canta;  
Ah! levanta a voz divina,  
E me ensina a suspirar. (Alvarenga, 2005, 328)

Como foi mencionado acima, este último rondó é o primeiro momento em que, dentro de uma poesia, se nomeia “Alcindo” [Palmireno], exceto, num jogo de espelhos, pelo “Aviso”, que tinha anunciado: “me resolvi a pôr na frente o nome do Poeta”. Há, na verdade, dois nomes “na frente”, Silva Alvarenga e Alcindo Palmireno—é o texto final do

volume que elucida a ambiguidade. Entretanto, se não há mais dúvida de que o autor é “Alcindo amado”, e que tanto o “Aviso” quanto o rondó “Ao Autor” são pronunciados por uma voz outra que não a de desse Alcindo, a forma do poema, um rondó exatamente igual à de 54 dos rondós que compõem a primeira parte do livro, denuncia que essa “voz outra” é na verdade, a mesma. Isso confirma, no final do volume, que a cena proeminal do “Aviso” é uma ficção, um topos, e reforça também que esta é a chave de leitura do volume. Se existe um “mapa da mina” para *Glaura*, é este: a manipulação dos lugares comuns que, ao mesmo tempo que se diferenciam uns dos outros, são na verdade desdobramentos recombinados de uma mesma figura. Jogos combinatórios como os da matemática e da música. Quais seriam eles? Há uma pequena lista de imagens e temas recorrentes. Vou procurar elencar um certo número delas em paralelo na TABELA 1

<u>ESPAÇOS</u>	<u>FIGURAS</u>	<u>TEMPOS</u>	<u>SENTIMENTOS</u>
Bosque/Rio	Pomba/Beija-flor	Verão	Alegria
Praia/Mar	Pantera/Serpente	Primavera	Esperança
Gruta	Mangueira/Cajueiro	Tarde	Tristeza
Morro	Rosa/Jasmim	Dezembro/Agosto	Desprezo/Rigor
	Ninfas		

TABELA 1: Tópicos de *Glaura*

A maneira circular como esses elementos todos vão aparecendo ao longo do volume é importante para reforçar a natureza tópica deles, que valem menos como representação de realidades exteriores e mais como as “folhas de papel e letras codificadas” de que falou Alcir Pécora. Mas o mais importante é a *indiscriminação* entre

as tópicas. Bosque, Morro e Gruta são espaços muito tradicionais da tradição bucólica, presentes já desde as Bucólicas de Virgílio, ao passo que a Praia é um elemento mais controverso, sobretudo pela disputa a respeito da legitimidade que pescadores teriam para compartilhar o gênero; Camões obviamente optou pela aceitação dos pescadores—personagens das suas “éclogas piscatórias”—e com isso, admitiu a natureza maleável do espaço tópico. Uma vez que a própria paisagem já sugere elementos que geram debate, ela se abre para figuras que trazem controvérsia equivalente: se há as indefectíveis ninfas, a rosa obrigatória, e até o pombo, que foi transformado em tópica por Anacreonte, a intrusão do beija-flor e das duas árvores americanas, a Mangueira e o Cajueiro, revela um gesto equivalente ao das éclogas piscatórias, que é o de colocar essas figuras no mesmo nível das anteriores. Não creio que é verossímil dizer com Fábio Lucas que isto seria um dos “primeiros traços de particularização da ‘brasilidade’” (Lucas, 1998, 13), porque a partir do momento em que uma imagem se converte em topos é exatamente da particularidade que ela é despojada. O traço definidor da tópica é generalizar um elemento que passa, assim, a fazer parte de um conjunto maior e, acima de tudo, abstrato. Quando Virgílio localiza suas *Bucólicas* na Arcádia de Teócrito, não está falando geograficamente da região norte do Peloponeso, mas está sim construindo uma imagem de campo que vai atravessar os séculos. Por isso os traços de suposta “brasilidade” acabam por atuar da mesma maneira que a praia e os pescadores atuaram na écloga a partir de Sannazaro: eles diversificam os materiais disponíveis à *inventio* e ampliam o universo de virtualidades do conjunto, da mesma forma que anteriormente o haviam feito “O templo de Netuno” e “A gruta americana”. Beija-flor, Mangueira, Cajueiro e Pantera

passam a ocupar um lugar ativo na maquinaria da Arcádia. Tanto é assim que, à diferença do que acontece em *O Desertor*, a inclusão de qualquer nova imagem não precisa vir acompanhada de uma nota de rodapé para explicar sua origem. As três únicas notas de rodapé de todo o volume são a do rondó XXI, “A Noite”, explicando que *Vampir* é um morcego hematófago, a do rondó XXVI, “O Amante Satisfeito”, dando notícia dos diamantes do Jequetinhonha, e a do Madrigal XXXV, que localiza a Pedra da Gávea. Além disso, diferentemente do poema herói-cômico, nenhuma dessas notas traz referência erudita de naturalistas ou autoridades científicas para legitimá-las; *Vampir*, Jequetinhonha e Gávea tornam-se membros tão naturais da Arcádia quanto o cajueiro, a mangueira e o beija-flor, ao lado da rosa, da pomba, das ninfas, dos faunos e das dríades— a única diferença é que não são tão imediatamente reconhecíveis como os anteriores.

Isso conduz às tópicas de tempo, que seguem de um lado a circularidade típica da mitologia, renovando a natureza e a poesia através de seu retorno. “E tudo o mais renova, isto é sem cura”, sentencia Sá de Miranda (1973, vol. I, 318) em um de seus sonetos mais famosos, revelando a cisão entre natureza e homem, visto que a primeira segue ciclos, enquanto o segundo segue uma linha reta de decadência rumo à morte. Em *Glaura*, entretanto, os tempos se renovam, não apenas nos ciclos naturais—exemplificada, por exemplo na sequência de rondós XVIII-XXI, “Aurora”, “Meio-Dia”, “Tarde” e “Noite”—mas no retorno aos mesmos temas quando se passa dos rondós aos madrigais. Não existe aquela cisão clara entre sujeito e seu exterior, mesmo porque, como já foi sintetizado por Alcir Pécora, esse exterior é tão interior quanto o próprio homem, uma vez que as folhas são de papel e de letras codificadas. Homem e natureza se fundem em um único bloco de

recorrência simbólica. A única cisão que revela efetiva finitude—não a velhice, já que não há real avanço no tempo dos poemas—é a da morte, que foi apontada acima, no último poema “narrativo” do livro, o madrigal LVII; essa cisão, entretanto, vincula o termo da vida de uma personagem, Palmireno, ao termo da vida da outra personagem, Glaura, e, metalinguisticamente, ao termo do próprio livro. Não há, como na *Marília de Dirceu*, avanço de peripécias que modifique o contexto no qual as personagens se encontram<sup>60</sup>. Dentro das páginas de *Glaura* há uma completa auto-suficiência circular que tem como base exatamente a natureza tópica/mitológica dos assuntos tratados. Se há realmente um toque de desvio para um tempo “americano”, como reconhece Heitor Martins ao apontar para que “até mesmo as estações do ano obedecem agora à realidade dos equinócios do hemisfério austral” (Martins, 1982, 135), numa alusão ao refrão do rondó XXVIII, “Dezembro”, que diz que este mês “quer o mundo incendiar”, por outro lado o rondó XXXVI, “A Primavera”, diz que o vento que traz esta estação é “Euro frio”, uma vez mais reconhecendo que essa Arcádia especificamente bucólica é um espaço internacional, tão internacional como o nome Glaura—grego, chileno, hindu, português— no qual não predominam elementos de nenhum dos lados do oceano, mas sim que lhes permite o convívio. Mais que americano, o tempo atmosférico é transatlântico.

Por fim, os sentimentos, típicos da poesia lírica, opõem-se exatamente aos que foram expressos em toda a obra anterior de Palmireno, como anunciou o primeiro rondó. Se a poesia que se construiu desde a “Epístola a Termindo Sipílio” até “A tempestade” era cívica, didática, combativa, áulica, em uma palavras, *pública*, movida por um “zelo”

---

<sup>60</sup> Dirceu afasta-se de Vila Rica, é encarcerado, envelhece.

que muitas vezes faz o sujeito perder o fio da sua narrativa devido à paixão com que espalha suas diatribes, em *Glaura*, como já foi mencionado, o tom muda, e a intenção do eu poético é conseguir a ternura do sábio Anacreonte, não mais inflamado pelo “sacro louro”, mas sim pela “nova rama” da mangueira; um intento, aliás, logrado, já que no rondó de encerramento, dirigido “Ao Autor”, a nova/velha voz poética diz que Alcindo amado lhe “ensina a suspirar”. Aqui há um outro tópico fundamental, porque a ação do canto de Palmireno descrita neste último rondó é bastante familiar: ele pára a corrente dos riachos, silencia as aves, abranda a aspereza da onça e atrai as ninfas. É uma descrição bastante fiel da ação do canto de Orfeu, veiculada tanto através de Virgílio quanto de Ovídio. No livro 10 das *Metamorfoses*, o poeta mítico é descrito assim:

Tal era o novo bosque, que atrahira  
O portentozo Orphêo: assim á sombra  
Elle assentado, e por ouvintes tendo  
Mil feras atrahidas, e mil aves,  
Das cordas ajustava as varias vozes. (apud Predebon, 2006, 516)

Em *Glaura* Orfeu também é o personagem central do rondó LIII, que se compõe de um verdadeiro elenco das tópicas sistematizadas pelo livro 9 das *Metamorfoses* a respeito de sua visita ao Inferno para resgatar Eurídice: o “Cão trifauce”, o “inflexível Radamanto”, “Caronte”, “Tântalo”, “Sísifo”; tudo neste poema reconduz ao resgate frustrado de sua esposa e, se o corpo do rondó reforça a perda, o refrão prefere apontar para o breve momento do vislumbre: “E inda viste a formosura/ Sem ventura”. A morte de Glaura já havia sido mencionada abertamente o rondó XLIX, “O Rio”, no LI, “A Dor”, e insinuada nos outros que circundam estes. Em “Orfeu”, entretanto, ela é inserida uma vez mais no espaço mítico, como havia acontecido já no rondó XXXI, “Os Cantos

Amorosos”—não por coincidência, um outro rondó todo baseado em imagens ovidianas. A morte definitiva de Eurídice, de certa maneira salvaguardada pelo refrão, associa-se à de Glaura e, no lugar do desaparecimento da sombra, o que Palmireno diz é que “de mágoa e de tormento/ Rouca a lira emudeceu”, numa referência a mais ao futuro encerramento do próprio livro.

Temos, então, ao longo de *Glaura*, três poetas que se espelham: 1) Anacreonte, o poeta sábio, que abre o volume; 2) Alcindo Palmireno, o poeta-autor, que o encerra; e 3) Orfeu, o poeta mítico que se identifica com o segundo nos seus atributos. Resgatando a referência a Roberto Calasso feita um pouco acima, “Myth is a ‘mesh’ of a ‘spider’s web’, and not a dictionary entry. Real or fictitious, at a certain point all events had to be transformed into the threads of that spider’s web, hanging between the branches of a slender tree trunk and swaying gently in ever puff of wind” (Calasso, 2009, 217). Dessa maneira, a partir do momento que todas essas figuras se interpenetram, chegamos a uma figura arquetípica—em outras palavras, uma tópica—de poeta/poesia. Ora, como explicado no Capítulo 2, na Arcádia—*latu sensu*—Poesia é antes que uma atividade pessoal, subjetiva, uma atividade cívica, pública.

Tudo isso conduz às últimas tópicas, que são as dos sentimentos. Eles são um dos pontos centrais das imagens criadas e, como havia notado Alcir Pécora (2001), sujeito e cenário estabelecem uma estreita correspondência de afetos, como na sequência de rondós XVIII-XXI: a vinda da aurora dá “trégua ao tormento”, ao meio-dia “tudo a calma sente”, na tarde a flauta “chora enternecida” e a noite traz “silêncio, horror e espanto”. A primeira sugestão desta sequência poderia até ser de um arco narrativo coerente que

revelaria algum tipo de educação sentimental evoluindo de forma coerente, mas se atentarmos para o fato de que o horror trazido pela noite é o mesmo tormento que a aurora dispersa, o que reconhecemos é não uma evolução e sim a mesma natureza circular que perpassa todo o livro. Os sentimentos se inserem na dinâmica de eterno retorno que a própria natureza oferece. Como lembrado, algumas páginas atrás, a respeito da tensão tematizada no soneto “O sol é grande, caem co’ a calma as aves”, de Sá de Miranda, em *Glaura* não há uma distinção entre homem e natureza, mesmo porque ambos compartilham a mesma essência, que é a de serem “folhas de papel e letras codificadas”.

Há, entretanto, uma ausência importantíssima nos sentimentos representados no livro, que é a do ciúme, tão fundamental na literatura bucólica. Geralmente causado pela inconstância e leviandade da mulher, sua existência pressupõe uma figura feminina ativa, em tudo diferente da Glaura descrita ao longo dos rondós e madrigais. Ela, como visto atrás, é uma personagem sem densidade material, sem carne, também feita de “folhas de papel e letras codificadas”, mas justamente por isso admite esse desvio fundamental: não ser inconstante. Lembremos que na obra anterior de Palmireno havia espaço para a tópica da inconstância feminina que gera o ciúme: tanto a Dorotéia de *O Desertor* quanto a Ariadna de “Teseu a Ariadna” são figuras claras desse lugar comum. Em *Glaura*, entretanto, essa tópica não é mobilizada, mesmo porque a pastora, assim como o sujeito, tem seus sentimentos vinculados a uma realidade que a transcende, como já se anunciava no segundo rondó, “Luz do sol”:

Assim Glaura, que inflamada  
Perseguia Aves ligeiras,

Quer à sombra das Mangueiras  
Descansada suspirar.

Entre risos, entre Amores,  
Se lhe falta o dia, chora,  
E vem cedo a ver a Aurora  
Sobre as flores orvalhar. (Alvarenga, 2005, 132)

A flutuação afetiva de Glaura não é uma questão de leviandade intrínseca, como a de Ariadna, nem de influência de alguma divindade, como a de Doroteia, mas sim uma conexão direta com a própria dimensão cósmica desse mundo de símbolos—em outras palavras, é uma flutuação retoricamente regulada. Da mesma maneira, os sentimentos do eu lírico, conduzidos pelo exemplo dos poetas tutelares, Anacreonte e Orfeu.

#### 5.8 Um livro fundamentalmente político

A ideia de que a poesia setecentista luso-brasileira tem uma matriz fundamentalmente pública e, portanto, política, não é nova. A pista foi dada por Ivan Teixeira, justamente porque estava tentando ir além da grelha de leitura romântica, nacionalista-subjetivista-inovadora:

O encomio setecentista não deve ser visto como simples exercício de bajulação, mas como consequência da utilidade civil da poesia. Essa é a feição dominante da produção do primeiro Arcadismo luso-brasileiro, do qual Basílio é expressão. Mesmo nos poemas tidos como os mais líricos do período – como *Marília de Dirceu*, de Tomás Antônio Gonzaga, e *Glaura*, de Silva Alvarenga, por exemplo – predomina essa visão arquetípica da poesia de louvor: variam sobretudo quanto à escolha da matéria: em vez de exaltar as virtudes cívicas, exaltam as virtudes do amor e dos amantes. De fato, nenhum desses livros adota o gênero lírico com a acepção pós-romântica de expressão de verdades singulares do indivíduo, mas entendem-no como elogio de idéias associadas ao bem, ao justo e ao belo. (Teixeira, 1999, 260-61)

Uma coisa importante a compreender desta colocação, que no fundo se articula com toda a explanação que venho ensaiando nas últimas páginas, é de que não há necessariamente um significado político *por trás* dos enunciados, o que nos conduziria a complicadas, frágeis e, acima de tudo, duvidosas leituras alegóricas de imagens presentes nos livros, como já o fez Fábio Lucas a respeito do “cajueiro” em *Glaura*.

O problema—e o limite—desse tipo de leitura é que ela muitas vezes não reconhece a elaborada teia interna de referências que a obra cria. Como já foi mencionado anteriormente, um cajueiro como o do rondó III, que seria o símbolo de um poeta isolado e desenraizado em “terra dura e sem senhor” se contradiz pelo ressurgimento da árvore trinta rondós adiante, quando ele “amorosos frutos dá”. Isso não quer dizer que leituras alegóricas não sejam possíveis nem legítimas, mas elas precisam levar em conta as informações compartilhadas entre enunciante e público imaginado, como procurei arriscar no capítulo anterior a respeito de “O templo de Netuno” (vide Capítulo 4)—sem esse elemento compartilhado, o “significado in absentia”, a alegoria seria em verdade uma projeção do leitor sobre o texto, mais eficaz para demonstrar o que ele próprio, leitor, quer encontrar sobre seu próprio tempo no texto de um tempo passado.

O que Ivan Teixeira está propondo, ainda que ele próprio não tenha levado adiante—uma vez que seu trabalho se concentrava em Termino Sipílio, poeta que pouco cultivou gêneros líricos—é que a própria poesia do tempo, em sua definição enquanto atividade fundamentalmente social, tem um profundo sentido político, como explicado no Capítulo 2 (vide Poesia). Entretanto, para dar-se esse passo é necessário deslocar uma vez mais a inércia da nossa perspectiva romântica e iluminista.

Nosso costume é o de pensar a política mais em termos de partido e de líderes que em termos de disputas de poder local. Isso não é completamente disparatado, principalmente levando em consideração a própria obra de Alcindo Palmireno, que centrou quase toda a sua atenção nos grandes movimentos e personagens da cena pública portuguesa, fosse na metrópole, fosse na colônia. A questão que Ivan Teixeira insinua na verdade se desdobra em dois pontos dentro da minha própria linha de argumentação:

1) O espaço da Arcádia, como já visto, é um espaço onde convivem simbioticamente realidade empírica e realidade simbólica. É o lugar onde os árcades lusitanos e os dissidentes da Ribeira das Naus disputavam hegemonia que poderia dar-lhes acesso a centros materiais de poder. Não por acaso, é o mesmo espaço que serviu à glorificação do marquês de Pombal e no qual ele foi sistematicamente vituperado após sua queda, através de inúmeras sátiras poéticas como as reunidas por Ferreira de Brito em *Cantigas de escárnio e mal-dizer do marquês de Pombal* (1990)

2) Baseando-se na autoridade estabelecida por Sannazaro, este espaço pode também abrir-se para o teatro das relações humanas e, sob a égide do grande individualista, o sábio Anacreonte, tornar-se um lugar onde se constituem modelos de atuação moral, tanto individual e quanto coletiva. A própria substituição dos louros pela “nova folha da mangueira” no primeiro rondó de *Glaura* é já uma manifestação dessa possibilidade.

O fato é que a concepção setecentista de política também precisa ser contextualizada para podermos avançar nos sentidos do livro. Começemos, como usualmente, por Rafael de Bluteau. No *Vocabulário Latino e Portuguez*, a definição de Política é a que se segue:

POLÍTICA. He palavra composta de *Polis*, que em Grego val o mesmo que *Cidade*, & *Itiqui*, que responde ao que chamamos *Ethica*, ou Filosofia Moral, q. se emprega na moderação das paixões, & composição dos costumes. E assim na sua mais ampla significação, *Politica*, he a que às Cidades, Republicas, Reynos, & Imperios dá os preceytos do bom governo, assim para o bem dos q. mandaõ, como dos que obedecem. Esta he propriamente a sciencia dos Principes, que saõ os substitutos de Deos no governo do mundo. O fim principal da boa politica naõ he a prosperidade temporal dos Estados, mas a gloria de Deos, na administração da justiça & observancia das leys. (Bluteau, 1712, vol VI, 576)

Uma vez que o fim da política, segundo Bluteau, não é a “prosperidade temporal dos Estados” mas sim a “gloria de Deus”, a tarefa da poesia de celebrar os poderes estabelecidos, analisada ao longo de *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*, é apenas um dos lados dessa moeda, o “dos q. mandaõ”; chamemos atenção para o outro lado, que o “dos que obedecem”. Ser um bom súdito é uma tarefa tão importante do ponto de vista político quanto ser um bom monarca, e é esse justamente o aspecto apresentado no segundo ponto acima especificado. Ademais, como Bluteau também realçou, a tarefa da reflexão sobre política passa também pelo estabelecimento de bons modelos de controle das paixões para os cidadãos, já que ela tem na sua própria definição a ideia de Moral.

Ora, como vimos mais acima, a reflexão moral era um dos pontos candentes a respeito do decoro relativo à poesia bucólica. Antônio Dinis da Cruz e Silva nas suas “Dissertações sobre o estilo das éclogas” chocou de frente com a autoridade de Francisco de Pina e Melo, cuja *Bucólica* trazia o subtítulo nada neutro de *Ethica Pastoril*. A crítica de Cruz e Silva incide sobretudo na inconveniência de colocar “hum Pastor cercado de livros, repetindo sentenças de Seneca, e falando nos maiores empregos da Monarquia” (Cruz e Silva, 1807, 11), o que é nitidamente uma referência ao primeiro aspecto da possibilidade de poesia política, e um conveniente esquecimento do segundo aspecto. O

fato é que, ainda que os pastores de Pina e Melo discutam sim, a atitude dos Grandes, eles muito frequentemente admitem a incongruência apontada por Cruz e Silva. Na écloga 4, por exemplo, o pastor Bieito reconhece ao amigo Braz que “Tu me ouvirias fallar/ em coizas, que a hum vaqueiro/ não he licito tratar:”, mas também logo acrescenta uma ressalva:

Mas por ventura o escudeiro  
tem só poder de estudar?

A alma he a mesma na gente,  
E para a fazer pulida,  
A todos se lhe consente,  
Tanto a quem tem esta vida,  
Como ao que a tem diferente. (Mello, 1755, 36)

Pina e Mello reconhece a excepcionalidade da atitude do pastor Bieito, mas insiste no fato de que ela reside apenas no assunto tratado e que, acima de tudo, a reflexão é um direito de toda pessoa que possua alma racional. É exatamente o que os seus pastores fazem o tempo todo, refletindo sobre os costumes, a maneira de bem viver, a aceitação do fado e as mudanças típicas do mundo. Na *Bucólica*, então, aquela dimensão ampliada da ideia de “ética” definida por Bluteau perpassa toda a obra. Essa é a alternativa que serve de modelo à incorporação da política no ambiente bucólico. Lembremos, inclusive, que o subtítulo da *Bucólica* é “Ethica Pastoril”.

Essa é a mesma atitude adotada anos mais tarde pelos *Estatutos da Universidade de Coimbra* ao ditar as regras a respeito do curso de Direito. A tarefa do professor que se dedique a essa carreira é:

Deverá mais aperfeiçoar-se, quanto puder, na Sciencia da *Ethica*, por ser esta a primeira parte da Filosofia Moral, e Prática, da qual he tambem huma especie a *Jurisprudencia Natural*. Além das noções, que Ella dá da Natureza, e do estado

Moral do Homem, de que inteiramente depende a deducção dos seus Officios; quanto mais versado for o Filosofo na *Ethica*; tanto melhor conhecimento terá do bem, e do mal; das virtudes, e dos vícios; da verdadeira felicidade; dos meios de conseguilla; de emendar os máos affectos do animo; e de inclinallo a seguir sempre o bem: Tanto mais facil lhe será despir-se das más disposições da vontade, que embaraçam o feliz descobrimento das Leis Naturaes: Tanto mais claras idéas terá em compreender os Officios Humanos; assim no Estado Natural; como em todos os outros posteriores, e adventícios. (1772, vol. II, 332)

É com esses modelos de Ética intimamente relacionada ao Direito Natural e à Política que *Glaura* vai dialogar diretamente. Quando Alcindo Palmireno recusa seu próprio passado, substituindo o “sacro louro” da poesia áulica pela “nova rama” que foi introduzida no teatro da Arcádia através da expansão de seus limites até o Novo Mundo, o que o livro propõe politicamente não é uma nova temática de celebração—que restringiria sua ação a um único lado da política, o dos “Grandes”—mas sim a realização de uma prática de submissão e auto-controle. O próprio Ivan Teixeira teve dificuldade de reconhecer essas diferenças, ainda que tenha tido a capacidade de intuir o significado amplo de Política que foi mencionado acima:

Essa intensa relação entre os dois poetas não tira a independência de Silva Alvarenga, que se tornou célebre por um livro que praticamente nada tem a ver com as lições de Basílio, exceto pela ideia básica de incluir em tópicos antigas algumas sugestões americanas: *Glaura*, editado em 1799 na Oficina Nunesiana de Lisboa. (Teixeira, 1999, 482)

É preciso entender que “as lições de Basílio” foram mais do que simplesmente escrever para celebrar o poder, mas acima de tudo, como foi analisado no Capítulo 3, ocupar um espaço simbólico com uma nova autoridade a ser emulada, e isso, como vimos acompanhando, Alcindo Palmireno faz eficientemente em *Glaura*. Desde seu deslocamento poético em direção à América, o autor vem aclimatando imagens e figuras que passam a ter legitimidade dentro do espaço Arcade—essa a principal realização de “O

templo de Netuno”, “A gruta Americana”, “O bosque da Arcádia” e “Às Artes”. Uma verdadeira criação da América literária integrada ao Império português através da língua e da dinâmica simbólica que a acompanha, uma América que poderia facilmente adotar o nome pastoril de José Bonifácio de Andrada e Silva, mencionado no Capítulo 2 (ver Americano): América Elísia.

Quando Alcindo Palmireno retorna a esse espaço em seu último livro, ele traz em eco-eco que é uma das imagens recorrentes do volume—todos esses significados laboriosamente construídos ao longo de uma carreira de anos. Ou seja, ele reatualiza o cenário arcádico como o espaço de disputas, o espaço de subordinação da América aos poderes instituídos, de celebração da Rainha. Ao mesmo tempo em que há diversas sugestões de auto-encerramento trazidas pela construção hiper-ordenada através dos números, das rimas e das tópicas, esse espaço fechado se abre para as experiências passadas. Desta maneira, o microcosmos criado dá um sentido para a Ética exatamente quando se recusa a conectá-la de maneira superficial e simplista com a Política. Isso tudo, num movimento aparentemente contraditório, tem um significado político.

Em todos os poemas encomiásticos de Alcindo Palmireno foi possível reconhecer uma rígida hierarquia de valores que organiza o mundo e define o espaço em termos de autoridades. Na última obra não há hierarquia entre as personagens, mas há hierarquia na própria organização desse mundo: espaços, estações, sentimentos, todos se regulam de maneira clara e têm sua dinâmica revelada exatamente pelo Amor, a força que “emenda os máos affectos”, principalmente a desmesura colérica do próprio Alcindo Palmireno, que aprende a ternura do sábio Anacreonte.

A questão do controle das paixões é uma das mais eminentemente políticas, uma vez que ao disciplinar os afetos, disciplina os corpos e, em última instância, o corpo social, assim como o Passeio Público fez com os corpos dos habitantes do Rio de Janeiro. Lembre-se de como Luís André Nepomuceno (2001) avançou na leitura da sobreposição entre a imagem petrarquista da amada e a da Rainha Maria I a respeito da segunda versão de “A Tempestade”. Ainda que eu não concorde com sua leitura pelos motivos que já foram apontados (Capítulo 4), o reconhecimento das imbricações entre enunciação dos sentimentos e política é um avanço importante de seu esforço, ainda mais quando presidido pela “ninfã do Tejo”—segundo a Lusitânia Transformada— Glaura. Na verdade, não é casual que na virada do setecentos para o oitocentos surjam três livros de poemas inteiramente dedicados aos sentimentos, escritos exatamente por autores que ocupam o universo da Arcádia desde as suas bordas simbólicas: *Marília de Dirceu* (1792), *Glaura e Viola de Lereño* (ambos de 1799).

Vale a pena ressaltar, entretanto, uma diferença fundamental entre *Glaura* e *Marília de Dirceu* já ventilada anteriormente. Quando o livro de Dirceu utiliza a divisão em partes para sugerir uma movimentação subjetiva da personagem no tempo e no espaço—da felicidade do idílio pastoril em direção à melancolia do cárcere e à velhice—ele dirige a atenção para o indivíduo, dando azo em certa medida muitas das leituras biográficas e subjetivistas. Por sua vez, quando *Glaura* reinicia o percurso emocional de Alcindo Palmireno ao mudar da primeira para a segunda parte, ele direciona o espírito do leitor para a ordenação interna daquele universo onde tantas coisas acontecem de maneira

ordenada<sup>61</sup>. São as “Leis Naturaes” mencionadas nos *Estatutos da Universidade* que são postas em destaque, e essas leis se manifestam através dos movimentos de Amor, aquele Amor que o eu poético quer insistentemente aprender com o sábio Anacreonte.

No rondó XLI, “Os segredos de Amor”, existe uma quase que síntese da proposta do livro todo:

Vi Cupido, ó Glaura, um dia,  
Em que ardia o Sol no prado,  
E sentado entre arvoredos,  
Mil segredos me mostrou. (Alvarenga, 2005, 247)

No primeiro poema do volume Anacreonte era invocado para ensinar ao eu um sentimento que ele não conhecia, no último poema, o autor já é reconhecido como um modelo que domina os sentimentos porque “ensina a suspirar”, e aqui, o que reconhecemos é que esse aprendizado se efetua através do entendimento da Natureza franqueado por Cupido. É esse deus que faz o eu entender as flores, os ventos, entender a voz do pombo e como tudo que existe se submete a amor: “frio peixe, bruta fera/ Veloz ave”. A ordem universal, “os encantos da beleza/ Que a risonha natureza/ Sobre tudo derramou” se revela a partir do sentimento mas, como já sabemos, essa natureza não é o mundo exterior, uma vez que *Glaura* aponta muito mais para dentro que para fora.

Ora, esse não é somente o mesmo amor que, tanto segundo Faria e Sousa quanto segundo Luzán, faziam da tradição bucólica um gênero filosófico por excelência; é

---

<sup>61</sup> Na verdade, eu arriscaria que todas as grandes coleções líricas da tradição luso-brasileira que foram dadas ao prelo, e não circularam exclusivamente em manuscritos, poderiam ser lidas nessa chave: os *Poemas Lusitanos* (1598), de Antônio Ferreira; as *Flores do Lima* (1597), de Diogo Bernardes; as *Obras métricas* (1665), de Francisco Manuel de Melo; *A Bucólica* (1755) de Francisco de Melo e Pina; as *Obras* (1768), de Cláudio Manuel da Costa. Desta última, uma tentativa interessante de avançar na significação do conjunto do volume é a introdução escrita por Ivan Teixeira para a edição publicada pela Academia Brasileira de Letras em 2013.

também o “feliz descobrimento das Leis Naturaes” que segundo a filosofia dos Estatutos torna “mais facil ... despir-se das más disposições da vontade” que estão diretamente ligadas ao bom funcionamento da sociedade hierárquica e organizada no microcosmos arcádico. O poder da poesia, então, é dar forma e significado ao mundo através da disciplina que dá ao sentimento. Note-se que estamos, uma vez mais, numa direção completamente oposta em relação à da expressão individual e original de um sujeito. O amor aqui é uma força reguladora que ao final gera a poesia que, por sua vez, gera mais amor, o que, na economia geral que estamos acompanhando, significa gerar regras. “Os segredos do amor” é quase um eco dos versos iniciais de *De rerum naturae*, de Tito Lucrécio Caro, que descrevem Vênus—aquí, como uma imagem do ímpeto amoroso—como a força universal que cria toda a vida e a regula na sua diversidade.<sup>62</sup>

Voltar-se para o amor na sua última obra não é um ato, então, de individualismo e sim um ato, como todos os de Alcindo Palmireno até então, público, como o que foi enunciado no “Aviso do editor”: a “delicadeza demasiada” de um Amigo deve estar subordinada ao significado que a Obra poderia ter para a estimação do Público. O coletivo se sobrepõe ao individual e, ainda que as palavras se originem na consciência isolada, elas pertencem, em realidade, à esfera pública, à esfera política. Jacob Burkhardt, em *Cultura e civilização no Renascimento italiano* adiantou a tese de que no século XV florentino o Estado era entendido como obra de arte; no setecentos luso-brasileiro, a obra de arte é manifestação da ordem e, portanto, do Estado.

---

<sup>62</sup> Referência interessante de resgatar essa a Lucrécio, porque no “Discurso sobre o poema herói-cômico”, é a ele, não a Aristóteles que Alcindo Palmireno recorre para descrever a origem da linguagem e da imitação nos homens.

## À GUISA DE CONCLUSÃO: O ROSTO QUE EU IMAGINO

O percurso que trilhei neste trabalho tem a intenção de apresentar um método de leitura e interpretação de objetos culturais, tirar dessa leitura algumas compreensões a respeito das dinâmicas intelectuais que estão na raiz de problemas atuais e também intenta agora apontar para caminhos que podem ser seguidos adiante. Para isso, é conveniente lembrar em que condições chegamos aqui. No Capítulo 1 desenhei um quadro, ainda que não completamente abrangente, da apropriação crítica de que a poesia neoclássica de língua portuguesa foi objeto desde o século XIX até hoje, com especial atenção para a de Silva Alvarenga. O objetivo fundamental desse capítulo foi expor o nervo aberto da intencionalidade na separação de obras escritas no século XVIII de seu contexto em benefício da incorporação delas a um projeto de identidade subjetiva/nacional de origem romântica e que ainda resiste nas consciências de muitos leitores, inclusive dentro da Academia; essa análise procurou “desnaturalizar” a reação usual à poesia neoclássica luso-brasileira, entendida sempre como “menor”. Após identificar esse viés, o Capítulo 2 realizou um movimento necessário de recuo para olhar mais de perto o que as consciências do século XVIII luso-brasileiro poderiam compreender a respeito de certas ideias. Dentre as diversas maneiras de cumprir essa tarefa, optei por um pequeno vocabulário devido exatamente ao fato de que todo meu esforço de análise se volta para um artefato cultural muito específico, poemas. Uma vez que poemas são construídos fundamentalmente por palavras, a tarefa a ser cumprida nesse capítulo era a de voltar às palavras originais na carnadura de seus contextos, o que resultou num quadro em que

abstrato e material se inter-relacionam de maneira dinâmica—numa perspectiva que combina teoricamente tradição retórica e filosofia bakhtiniana—, modificando-se reciprocamente para formar uma entidade que se mostrou central para o desenvolvimento dos capítulos seguintes, a Arcádia.

É apenas a partir da compreensão da dinâmica operada entre a Arcádia e a realidade empírica que foi possível dar seguimento ao trabalho e finalmente dedicar atenção ao conjunto da obra poética de Alcindo Palmireno, o autor que se sobrepõe à personagem histórica Manuel Inácio da Silva Alvarenga, coincidindo com ele e ao mesmo tempo substituindo-o. Devido exatamente a essa relação dinâmica estabelecida entre personagem simbólica e personagem histórica, os capítulos 3 e 4 acompanham as intervenções de Alcindo Palmireno na Arcádia em dois momentos/espacos, primeiro quando essa intervenção se identifica com o espaço simbólico português e depois quando o espaço simbólico é “brasileiro”, naquilo que eles têm em comum com o projeto imperial português. O que se narra nesses dois capítulos é a construção gradativa de uma figura literária e a sua realização através de ações verbais em contextos diversos que se interpretam. Dados os limites que se estabeleceram no Capítulo 2, a manifestação metropolitana do poeta se insere num conceito ampliado de Nação como entidade supra regional, identificado simultaneamente com a língua portuguesa e com a Arcádia; no momento seguinte, a ideia de Pátria se estreita em um espaço simbólico incorporado ao todo maior da Nação. Devido à natureza encomiástica da maioria das obras de Alcindo Palmireno, o contexto histórico do Império—em certa medida identificado com um império mais simbólico e artístico que imediatamente econômico—é constantemente

resgatado nesses dois capítulos, porque a poesia se realiza na relação direta com a legitimação das autoridades instituídas e de projetos políticos, sobretudo o de Ilustração portuguesa, representado pela ação do marquês de Pombal, mas sempre através da legitimação poética. Ao longo desses dois capítulos o que se flagrou foi o alargamento do “palco” da Arcádia para incorporação de espaços periféricos ao império, dando assim legitimidade existencial/poética a eles e fazendo-os dignos participar simbolicamente do xadrez político.

O quinto capítulo se debruçou exclusivamente sobre aquele que foi o livro mais comentado e ao mesmo tempo mais sistematicamente negligenciado de Silva Alvarenga, *Glaura*. A negligência vem justamente do fato de uma interpretação padrão se ter imposto sobre a obra e efetivamente silenciado-a. O esforço no sentido de deixá-la falar outra vez dentro de seus próprios termos fez com que muitas vezes fosse necessário descer a minúcias, mas estou seguro de que vários aspectos do livro foram re-iluminados nesse movimento. A questão mais importante em todo esse esforço foi a de revelar a intrincada armação interna do livro e as implicações políticas que ele adquire quando é lido tomando em consideração tanto a sua dinâmica interna quanto a perspectiva que adquire em relação à obra anterior do seu autor. Não se trata de uma discussão aberta de elementos exteriores mas sim da construção interna de uma disciplina que se apresenta como modelar ao controle das paixões de sujeitos políticos.

O que eu quis evitar a qualquer custo foi uma leitura linear e teleológica da obra escrita por Alcindo Palmireno, semelhante àquela que foi descrita no Capítulo 1, a começar por meu esforço em destacar dele a figura biográfica de Silva Alvarenga. Isso

porque uma das perguntas mais sérias que resulta de todo este percurso no qual acompanhamos as manifestações de uma consciência—a de Alcindo Palmireno—se articulando com um espaço simbólico regulado por uma tradição, uma conversação pré-existente e exterior a essa consciência, e com várias circunstâncias específicas—disputas de poder, paroquialismos, ascensão e quedas de autoridades. Haveria um padrão geral que subjaz a esse movimento e que permita o reconhecimento de algum tipo de recorrência identificável com a rotina crítico-hermenêutica de segmentar a diacronia das manifestações culturais em “estilos” ou “movimentos”?

Uma vez que a maneira como procurei desenvolver as leituras deste trabalho privilegia a sincronia em detrimento da diacronia, por isso mesmo pode dar a impressão de que é uma aposta na irredutibilidade singular da produção cultural. Entretanto, mais do que uma aceitação integral da erraticidade ou aleatoriedade do fenômeno cultural, acima de tudo, a análise empreendida tenta reforçar a ideia de que ele não necessariamente corresponde a qualquer tipo de evolução previamente determinada, seja em direção ao “moderno”, ao “original” ou a qualquer tipo de “liberação”. Mais importante que ser a manifestação de qualquer “força maior”—dialética, sistema, ideologia—ela é antes de mais nada uma tomada de posição responsável diante da realidade dada, tanto no mundo empírico quanto na própria linguagem. O mundo católico mediterrâneo do qual o Império português fazia parte fez opções que apostavam numa dinâmica histórica diferente daquela que ao final se tornou hegemônica na Europa oitocentista. Isso porque se inseria num espaço codificado por certa tradição que já não apresentava o mesmo vigor nos países do norte da Europa. Não estou querendo dizer que houve qualquer tipo de

determinação, mas sim que houve uma resposta substancializada a partir de certa realidade que se revela através de certa linguagem. É justamente porque a “resposta”, o artefato cultural, o poema, não existe no vazio que ele não pode ser “avançado” ou “retrógrado”, mas sim uma interação com o “dado”. Por isso o referencial teórico que achei mais adequado para desenvolver este exercício foi o elaborado por Mikhail Bakhtin. Não o Bakhtin das grandes sínteses críticas a respeito de Dostoiévski ou Rabelais, que servem hoje em dia de receita para aplicação de dialogismos ou carnavalizações a contextos os mais diversos, mas sim o Bakhtin da filosofia da linguagem, porque os problemas sobre os quais estou me debruçando questionam fundamentalmente o “estar no mundo”:

A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude *responsiva ativa* (conquanto o grau dessa atividade seja muito variável); toda compreensão é prehe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se o locutor. A compreensão passiva das significações do discurso ouvido é apenas o elemento abstrato de um fato real que é o todo constituído pela *compreensão responsiva ativa* e que se materializa no ato real da resposta fônica subsequente. (Bakhtin, 1992, 290)

Na minha análise procurei dar o passo adiante e entender através de um caso particular como essa compreensão responsiva do “estar no mundo” de que Bakhtin fala ultrapassa o exclusivamente linguístico e se imiscui na materialidade da vida, tornando-se história.

Num nível modesto e restrito, essas questões que meu estudo procurou levantar indagam, sim, a respeito das relações das obras poéticas com a biografia do indivíduo. Não há dúvida de que existe uma legitimidade especificamente histórica em se conhecer os périplos de um indivíduo sobre a terra. Não há tão pouco dúvida de que existem

relações interessantes e importantes que se podem estabelecer entre acontecimentos históricos e eventos transformados em palavras através de poesia. Um exemplo dessas possíveis relações são os trabalhos de Gustavo Tuna, constantemente referenciado ao longo dos capítulos 3 e 4, e de Laura de Melo e Sousa, que escrutinaram de maneira sistemática arquivos para aproximar-se o quanto possível dos indivíduos históricos Manuel Inácio da Silva Alvarenga e Cláudio Manuel da Costa. Na perspectiva que tentei abrir, porém, há uma dúvida fundante sobre se esta deveria ser a relação central a ser buscada. A partir do momento em que reconhecemos a existência de um mundo literário, que existe em paralelo ao mundo empírico e com ele interage de maneira fértil, responsiva, dialógica, dar o passo adiante me parece imperioso: não seria a conexão entre duas realidades simbólicas, o autor e a tradição—e as interações com a realidade empírica resultantes delas—mais fértil que a relação entre apenas duas realidades empíricas? Mais: seria de alguma forma possível a relação entre duas realidades empíricas sem a mediação da simbólica? A resposta de Bakhtin é categórica: não—o mundo empírico somente existe em relação ao mundo simbólico (1981, A). O ponto que estou procurando levantar não advoga, em hipótese alguma, ignorar ou desconsiderar o mundo empírico, mas sim REconsiderá-lo dentro de uma outra dinâmica.

O acesso ao mundo material do século XVIII é inapelavelmente indireto, assim como argumentou João Adolfo Hansen a respeito do XVII (1989). Não temos condições de tocar a nenhum de seus aspectos a não ser através da mediação de elementos simbólicos—no caso que agora nos preocupa, verbais. Dessa maneira, mais do que acesso à realidade substantiva do setecentos luso-brasileiro, o máximo que conseguimos é acesso

a uma versão desse período—uma versão volátil e maleável, que se expande ou contrai, a depender da amplitude de elementos que usamos para construí-la. Como no caso da personagem Funes, no conto “Funes, el memorioso”, de Jorge Luís Borges, a percepção hipertrofiada da personagem central, aliada a uma memória eidética, simplesmente paralisa: “Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero” (Borges, 2017, 83); daí a necessidade do recorte para que a realidade simbólica seja minimamente suportável e passível de análise. Uma pergunta para a qual avancei uma resposta nas minhas opções interpretativas é sobre até onde deve ir esse recorte. Em franca discordância com Jorge Ruedas de la Serna (1995, XX), não aposto na substancialidade de algo “por trás da máscara” que deveria preocupar o crítico. A “máscara” é sua própria substância e precisa ser reconhecida como tal.

Essa opção em certa medida reconhece que a liberação da figura literária das amarras da biografia para privilegiar a resposta direta ao mundo simbólico funciona de maneira muito produtiva no Império português e na sua manifestação literária, a Arcádia. Essa entidade fantasmática que servia de acesso aos centros de poder, trasladada para o Novo Mundo, funciona como disciplinadora de corpos e corações, e assim exerce função política mesmo quando parece preocupar-se apenas com movimentos sentimentais privados. Entendida como uma opção consciente por um tipo de relação com a realidade mais que uma necessidade, esta parece ser uma escolha que se repete de maneira consistente na língua portuguesa, seja em Fradique Mendes, seja nos heterônimos de

Fernando Pessoa, e aponta para um padrão de atuação que ainda oferece muito a ser investigado.

Da mesma forma, o privilégio dado ao espaço construído na linguagem que procurei traçar neste trabalho parece ter tido uma importância decisiva na tomada de posição responsiva em relação aos problemas políticos. De maneira sistemática as questões políticas têm sido encaradas a partir de uma imagem “inventada” mais que a partir do enfrentamento direto da “realidade”. Isso se explica com facilidade quando se entende que a imagem inventada em verdade se cola e dá forma à própria compreensão do real. A título de exemplo, creio que a mudança da Família Real portuguesa para o Brasil é um caso ilustrativo.

Ao longo de todo o século XIX, nenhum monarca europeu além de Dom João VI colocou os pés na América. Esse gesto, geralmente interpretado pelos historiadores liberais e anti-monarquistas do oitocentos—e seguidos de perto pelos do novecentos—como a suprema covardia apresenta mais complexidades do que eles sempre estiveram dispostos a admitir. Primeiro porque, diante da avassaladora força napoleônica, o rei português—na época ainda regente—não foi o único a “fugir”. Fernando VII de Espanha, por exemplo, deslocou-se de Madri a Aranjuez na intenção de escapar ao déspota francês, mas foi interceptado antes. Em Portugal, entretanto, não ocorreu apenas uma “fuga do rei”, mas sim de toda a corte, o que não era um movimento simples de orquestrar. Claro que a descrição genialmente pitoresca e parcial de Oliveira Martins ajudou a criar a ideia de uma suprema e desesperada improvisação, mas isso ainda não é suficiente para explicar a *disposição* em mudar.

É aqui que acredito que a compreensão do regime simbólico em que viviam monarca e corte pode ser a chave para entender esse movimento. Enquanto Fernando VII se dirigia a Aranjuez—e não ao México, à Colômbia ou ao Peru—o movimento do príncipe-regente revela algo equivalente ao reconhecimento de um tabuleiro muito mais amplo para seu jogo. Apenas a aceitação de que a América era parte integrante do Império Português, não tão-somente fonte de bens matérias-primas, pode justificar a disposição em cruzar o Atlântico. Essa é uma consciência que já vinha se formando desde meios do século XVII, logo após a restauração, mas que teve um momento chave, como espero ter argumentado convincentemente nas páginas anteriores, através da poesia árcade. É só através da incorporação da consciência de que as fronteiras do império ultrapassam o plano da materialidade restrita que faz com que haja disposição em enfrentar o “Templo de Netuno”. Essa disposição foi cultivada através de saraus, da circulação de manuscritos, de livros impressos, de cerimônias, de “bajulação”. Ou seja, através da prática da poesia enquanto discurso integrado ao poder construiu-se uma arena simbólica para que em determinada altura o simbólico transbordasse e coincidissem com o material. Em termos bakhtinianos, é a responsabilidade que não ocorre em abstrato, mas através do “enunciado vivo” que se metamorfoseia constantemente.

Não creio ser disparatado estender o raciocínio para as dinâmicas políticas que se manifestam recorrentemente no mundo luso-brasileiro e chegam até a contemporaneidade. Pessoalmente, não vejo muita diferença entre essa dinâmica e a imposição que os vanguardistas paulistas da década de 1920 fizeram à inteligência brasileira de que não havia nenhuma possibilidade de modernidade alternativa à sua ideia

de metrópole fabril/cosmopolita/inventada que era São Paulo. As recentes discussões a respeito de como foi possível que uma realidade paralela criada em redes sociais como Facebook e WhatsApp partem quase sempre de uma perplexidade que seria imensamente abrandada se fosse possível atentar para uma significativa persistência da imbricação entre realidade empírica e realidade simbólica como a que foi possível ver em ação na Arcádia luso-brasileira. Da mesma forma, discussões como as relacionadas com *Fake News* e *Augmented Reality* também dialogam com esse tipo de responsividade.

Uma última questão é sobre por que não dirigir este esforço para uma situação contemporânea e sim a um momento tão distanciado no tempo? Por que dedicar tanto tempo a uma intervenção em uma realidade que não mais existe? A um esforço de resposta datado, malgrado, conservador, elitista e excludente? Creio que para além de compreender ou aceitar o significado que aqueles seres humanos atribuíam a si próprios e a suas ações, é importante o esforço de jogar luz sobre o próprio processo. Além do que, não se-nos olvide a consciência de que a realidade simbólica é tão real quanto a empírica e está constantemente atualizando e tornando presente aquilo que neste trabalho foi chamado Tradição. Mudados alguns sinais e referenciais, a dinâmica é muito semelhante à que se vive contemporaneamente, e a poesia neoclássica passa assim a fazer parte dessa contemporaneidade. É nesse ponto que acabamos por participar da dinâmica da Arcádia, atualizando o adágio cuja história Erwing Panofsky acompanhou em *Meaning in the Visual Arts*: “Et in Arcadia ego”.

\* \* \*

Um último desdobramento de todo esse raciocínio. Assim como acontece com Correia Garção, Antônio Dinis da Cruz e Silva, Basílio da Gama, Cláudio Manuel da Costa, Alvarenga Peixoto e Tomás Antônio Gonzaga, não existe retrato contemporâneo de Silva Alvarenga. As poucas descrições que nos chegaram são as feitas pelo seu passaporte, revelado por Nireu Cavalcanti (2004), citada no Capítulo 3—que menciona a tez escura, os cabelos encarapinhados aquelas cicatrizes nas mãos e nos pulsos—e a do cônego Januário da Cunha Barbosa: “era de côr parda e semblante carregado, de falla pausada, estatura alta, repleta e forte” (1841 A). Entretanto, não consigo evitar a vontade de dar-lhe o rosto de uma das aquarelas de Jean-Baptiste Debret que mais me fascina: *Un savant travaillant dans son cabinet* (Figura 1). Este estudo preparatório para o volume *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* (Paris 1834-39) não chegou a ser transformado em litografia, e só veio a ser conhecido na década de 1930, quando o bibliófilo e colecionador Raymundo Ottoni de Castro Maya comprou o acervo do pintor a seus herdeiros.

Interessante, então, notar o que o olhar altamente treinado de Debret tem capacidade de reconhecer: na aquarela, um homem magro, melancólico, com um princípio de calva, está sentado displicentemente numa rede dentro de uma sala repleta de objetos científicos, papéis, livros e instrumentos de escrita. A luz que entra pela janela atrás dele projeta sua sombra no chão, onde papéis estão caídos, e ilumina a camisola amarela e vermelha que ele veste. É uma figura de saber que necessariamente se isola do ambiente exterior. A natureza, que existe e parece ser o objeto de estudo do *Savant*, comparece à imagem em sua versão empalhada, reconstruída, assim como eram as imagens de “teatro” das celebrações encomiásticas e dos retratos de vícios feitos na sátira

de Alcindo Palmireno. Ainda assim, o globo que está atrás do da figura melancólica indica um conhecimento possível da universalidade, ainda que através da representação.

Se por um lado não há como negar o fato de que Debret foi um dos primeiros pintores efetivamente sensíveis à realidade material e social do Brasil (Alencastro, 2001), por outro, é preciso reconhecer que seu olhar não era inocente. Debret olhava para o mundo, mas fazia-o através dos olhos da convecção pictórica neoclássica (Naves, 1996). É possível reconhecer os modelos e tópicos visuais que ele aplica à construção de suas aquarelas e gravuras. A publicação dos seus cadernos de rascunhos revelou um método claro de cópia de modelo vivo seguida de aplicação de leis composicionais bastante evidentes quando da transposição dos rascunhos para uma versão que pudesse ser considerada mais completa. Esta é evidência apenas ocasional de um processo que está ainda mais enraizado, porque o fato é que um olhar treinado como era o seu se acostuma a olhar para o mundo e, dele, selecionar exatamente aquilo que encaixa melhor no “vocabulário visual” de que dispõem. Fazendo a analogia com a sensibilidade poética, é um procedimento semelhante ao do escritor que automaticamente formula sentenças dentro de certos padrões métricos. Manuel Bandeira, treinado na rigidez da escola parnasiana, conta no seu *Itinerário de Pasárgada* como foi difícil migrar do verso metrificado para o verso livre e como, muitas vezes, tinha que “desmontar” versos que lhe saíam espontaneamente escandidos. (Bandeira, 1954, 38).

Por isso me fascina a aquarela de Debret, e, ainda que não exista a possibilidade nem cronológica (Debret chegou ao Brasil em 1816, dois anos depois da morte do poeta) nem iconográfica (todos os poucos relatos que temos de sua aparência física insistem não

apenas na pele morena e cabelo crespo, como também no rosto redondo e compleição cheia) de ser um retrato de Silva Alvarenga, ele ainda assim é o melhor retrato do poeta porque capta a figura emblemática do “intelectual nos trópicos”: sobreposição da memória da *Melancolia* de Dürer, de uma inumerável sequência de retratos de São Jerônimo e ao mesmo tempo, captura da solidão intelectual daquele “Cajueiro desgraçado” que Fábio Lucas quis ver como alegoria do poeta tropical, mas que é na verdade realização da tópica, colaboração eloquente da cultura com a indiferença muda do mundo. Se o *Savant* não é Silva Alvarenga, ele certamente é Alcindo Palmireno.



Figura 1: Jean-Baptiste Debret. *Un savant travaillant dans son cabinet* 1827, aquarela; 16x21 cm (Alencar, 2003, 228)

## BIBLIOGRAFIA

### OBRAS DE SILVA ALVARENGA

#### PRIMEIRAS EDIÇÕES E MANUSCRITOS

*A Termindo Sipilio Arcade Romano por Alcindo Palmireno Arcade Ultramarino*  
*EPISTOLA: Na Officina de Pedro Ginioux Mercador de Livros. Anno M.DCCLXXII com*  
*licença da Real Meza Censoria. [print]*

*Epistola a Termindo Sipilio de Manuel Inacio da Silva Alvarenga.* Manuscrito RB 5b da  
Biblioteca José e Guita Mindlin do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, USP.

“*Mentirei ou direi a verdade*”. Ms. 258, Biblioteca Nacional de Portugal.

*Reflexoens Críticas sobre a Ode do bacharel Domingos Monteiro. Por Manuel Inácio da*  
*Silva Alvarenga, estudante na nova Universidade de Coimbra.* Ms; CIX 1-10, Biblioteca  
e Arquivo Distrital de Évora.

*No dia da inauguração da Estatua Equestre d’elrey N. Senhor D. Jose I.* Soneto. [digital  
copy]

*No dia da collocação da Estatua Equestre de El Rey nosso senhor. Ode de Manuel*  
*Ignacio da Silva Alvarenga, estudante na Universidade de Coimbra.* [digital copy]

*Ao sempre augusto e fidelissimo rey de Portugal Dom Jose I. Nosso senhor no dia da*  
*collocação da sua real Estatua Equestre. Epistola de Manoel Ignacio da Silva*  
*Alvarenga. Estudante na Universidade de Coimbra.* [digital copy]

*O Desertor. Poema heroi-comico por Manoel Ignacio da Silva Alvarenga, Na Arcadia*  
*Ultramarina, Alcindo Palmireno. Coimbra: Na Real Officina da Universidade, Anno*  
*MDCCLXXIV (1774).* [digital copy]– segunda edição sem local, casa impressora ou data.  
[digital copy]

*Heroida Theseo a Ariadna. Lisboa. Na Regia Officina Typographica. Anno*  
*MDCCLXXIV (1774). Com licença da Real Meza Censoria. [print]*

*A Gruta Americana por Alcindo Palmireno arcade ultramarino a Termino Sipilio arcade romano: Lisboa, Na Regia Officina Typographica Anno MDCCLXXIX. (1779) Com licença da Real Meza Censoria. [print]*

*O canto dos Pastores. Egloga oferecida a \*\*\* por Manoel Inacio da Silva Alvarenga, Arcade Ultramarino. Lisboa. Na Regia Officina Typographica. Anno 1780. Com licença da Real Meza Censoria. [digital copy]*

*ΑΠΟΘΕΩΣΙΣ [Apoteosis] Poetica ao Illustrissimo, e Excellentissimo senhor Luiz de Vasconcellos e Sousa, Vice-Rei, E Capitão General de Mar, e Terra do Brazil, &c. &c. Canção oferecida no dia 10 de Outubro de 1785 por Manoel Ignacio da Silva Alvarenga, Professor Regio de Rhetorica na Capital deo Rio de Janeiro. Lisboa na Regia Officina Typographica Anno MDCCLXXXV (1785). [print]*

*Às Artes Poema que na Sociedade Literaria do Rio de Janeiro, recitou no dia dos annos de Sua Magestade Fidelissima. Por Manoel Ignacio da Silva Alvarenga, Secretario da Sociedade. Lisboa, Na Typographia Morazziana. Anno 1788. Com licença da Real Meza da Comissão Geral sobre o Exame, e Censura dos livros. – segunda edição: Lisboa, Na Typographia Rollandiana. 1821. [digital copy]*

*Glaura: poemas eróticos, de Manoel Ignacio da Silva Alvarenga, Bacharel pela Universidade de Coimbra, e professor de Rhetorica no Rio de Janeiro. Na Arcadia, Alcindo Palmireno. Lisboa: na officina Nunesiana. Anno MDCCXCIX (1799) – segunda edição, 1801. [print]*

*Obras poéticas de Manoel Ignácio da Silva Alvarenga (Alcindo Palmireno), collegidas, annotadas e precedidas do juízo crítico dos escriptores nacionaes e estrangeiros e de uma noticia sobre o auctor e suas obras acompanhadas de documentos históricos, Rio de Janeiro, Livraria B. L. Garnier, 1864. [print]*

#### EDIÇÕES MODERNAS

*Glaura, Poemas eróticos. Prefácio de Afonso Arinos de Melo Franco, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943. [print]*

*Silva Alvarenga, Poesia. Organização de Antônio Houaiss, Rio de Janeiro: Agir, 1968. [print]*

*Silva Alvarenga. Antologia e crítica de Fritz Teixeira Salles. Brasília: Coordenada – Editora de Brasília, 1973. [print]*

*Glaura, poemas eróticos*. Introdução, cronologia e notas de Fábio Lucas, São Paulo: Companhia das Letras, 1996. [print]

*Para uma edição crítica da obra do árcade brasileiro Silva Alvarenga: Inventário sistemático dos seus textos e publicação de novas versões, dispersos e inéditos*. Por Francisco Topa. Porto: Edição do Autor, 1998. [print]

*Glaura, Poemas erótico*. Prefácio de Luiz Carlos Junqueira Maciel, Belo Horizonte: Crisálidada, 2003. [print]

*O Desertor, poema herói-cômico*. Edição preparada por Ronald Polito, Notas de Joaci Pereira Furtado e Ronald Polito, Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. [print]

*Obras poéticas*. Introdução, organização e fixação de texto, Fernando Morato, São Paulo: Martins Fontes, 2005. [print]

*O Desertor: poema herói-cômico*. Organização de Clara C. Sousa Santos e Ricardo M. Valle. São Paulo, Hedra, 2010. [print]

## OBRAS CITADAS

Alencar, Vera, Júlio Bandeira, Rafael C. Denis, and Steve Yolen. *Castro Maya, Colecionador De Debret*. São Paulo: Capivara, 2003. [print]

Alencastro, Luiz Felipe de. “A pena e o pincel” in *Rio de Janeiro, cidade mestiça: nascimento da imagem de uma nação*; ilustrações e comentários de Jean-Baptiste Debret; textos de Luiz Felipe de Alencastro, Serge Gruzinski e Tierno Monénembo; reunidos e apresentados por Patrik Straumann; tradução de Rosa Freire a’Aguiar. – São Paulo: Companhia das Letras, 2001. [print]

Almeida, Palmira Morais Rocha de. *Poetas brasileiros do período colonial*. 2 volumes. Lisboa: Colibri, 2008. [print]

Alorna, Marquesa de. *Obras poéticas*. Introdução, notas e comentários de Vanda Anastácio. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2015. [print]

\_\_\_\_\_. *Sonetos*. Introdução, organização e fixação de texto de Vanda Anastácio. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. [print]

Antunes, Manuel. *Como interpretar Pombal?: no bicentenário de sua morte*. Lisboa/Porto: Brotéria/ A. I. , 1983 [print]

Amora, José Soares. “O poeta Américo Elisio, "alter ego" de José Bonifácio, homem de ciência e homem público”, in Revista de História, vol. 27, n. 55. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1963. [digital copy]

*América: descoberta ou invenção: 4. Colóqui UERJ*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992. [digital copy]

Anacreonte. *Odes de Anacreonte/ traduzidas em portuguez: por A. [ntônio] T. [eixeira] M. [agalhães]*. Lisboa:/ Na impressão Regia. Anno 1819/ Com licença. [print]

*Anastácio da Cunha, o matemático e o poeta, Atas do colóquio internacional seguida de uma antologia de textos*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990. [print]

Araújo, Ana Cristina. “Discursos sobre o entendimento humano a a civilização da Filosofia das Luzes em Portugal”. *Biblos, Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*. Número 1, 3ª série. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015. [digital copy]

Aristóteles. A/ POETICA/ DE/ ARISTOTELES/traduzida/ do grego em portuguez/ LISBOA/ na regia officina typografica/ ano de M. DCC. LXXIX [1779]/ Com Licença da Real Meza Censoria [tradução Ricardo Raimundo Nogueira]. [digital copy]

*Autos da devassa – prisão dos letrados do Rio de Janeiro, 1794*. Niterói: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, 1994. [print]

Azevedo, Manuel Antônio Álvares de. “Literatura e civilização em Portugal” in *Obra completa*. Organização de Alexei Bueno; textos críticos e Jaci Monteiro... [et. al.]. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2000. [print]

Azevedo, [Manuel] Moreira de. *Homens do Passado: chronicas dos seculos XVIII e XIX*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875 [digital copy].

Bakhtin, Mikhail. “O discurso na vida e o discurso na arte” [tradução não assinada de Carlos Faraco e Cristtóvão Tezza] s. d. disponível em <https://www.scribd.com/document/96529004/M-Bakhtin-Discurso-Na-Vida-Discurso-Na-Arte>

\_\_\_\_\_ *Estética da criação verbal*. Tradução a partir do francês por Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira; revisão da tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1992. [print]

\_\_\_\_\_ *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud, Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981 (A). [print]

\_\_\_\_\_ *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Hucitec, 1981 (B). [print]

Balboa, Silvestre de. *Especo de paciência*. Edición de Raúl-Marrero-Fente. Madrid: Imprenta Cátedra, 2010. [print]

Bandeira, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Edições Jornal de Letras, 1954. [print]

Barbosa, Domingos Caldas. *A Doença*. Organização, apresentação e notas de Lícia Helena Costigan e Fernando Morato. São Paulo: Editora 34, 2018. [print]

\_\_\_\_\_ *Narração/ dos aplausos/ com que/ o Juiz do Povo /e/ casa dos Vinte-Quatro/ festeja a felicíssima/ inauguração/ da/ Estátua Equestre/ onde também se expõem as allegorias/ dos Carros, Figuras, e tudo o mais concernente/ ás ditas Festas*. Lisboa/ Na Regia Officina Typografica/ Anno MDCCLXXV. [digital copy]

Barbosa, Januário da Cunha. “Doutor Manuel Ignacio da Silva Alvarenga”, in *Revista Trimestral de Historia e Geografia ou Jornal do Instituto Historico e Geografico Brasileiro*. Tomo terceiro, Rio de Janeiro, na Typographia de D. L. dos Santos, 1841 (A). [digital copy]

\_\_\_\_\_ “Discurso” in *Revista Trimestral de Historia e Geographia ou Jornal do Instituto Historico e Gerographico Brasileiro*, tomo Terceiro. Rio de Janeiro: Typographia de D. L. do Santos, 1841. p. 9-17 (B). [digital copy]

\_\_\_\_\_ *Parnazo Brasileiro; ou collecção das melhores poesias dos poetas do Brasil, tanto ineditas , como já impressas*, Rio de Janeiro: Na Typografia Imperial e Nacional, 1829. [Exemplar microfilmado pertencente à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro]

Barthes, Rolan, “The death of the Author”, Trad. Stephen Heath. In Leitch, Victor, ed. *The Norton Anthology of Theory and Literary Criticism*. New York, London: W. W. Norton & Company. 2001. pp. 1466-1470. [print]

Bayle, Pierre. *Dictionnaire Historique et Critique, Nouvelle édition*. Paris: Desoer Librairie, 1820. [digital copy]

*Biblos, Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, 5 volumes, Lisboa/São Paulo: Verbo, 1995-2005. [print]

- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence, a Theory of Poetry*. Second Edition. New York/Oxford: Oxford University Press, 1997. [print]
- Bluteau, Raphael *Vocabulario/ Portuguez,/ e/ Latino (...)* Coimbra, no Collegio das Artes da Companhia de Jesu anno de 1712./ Com todas as licenças necessarias. [digital copy]
- Bocage, Manuel Maria Barbosa du. *Obras de Bocage*. Porto: Lello & Irmãos, Editores, 1968. [print]
- Boccaccio, Giovanni. *Concerning Famous Women*. Translated, with an Introduction and Notes, by Guido A. Guarino. New Brunswick: Rutgers University Press, 1963. [print]
- Bolognini, Carmen Zink. *História da Literatura: O discurso fundador*. Campinas: Mercado de Letras, 2003. [print]
- Borges, Jorge Luis. *Borges Esencial*. Barcelona: Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Alfaguara, 2017. [print]
- Borrvalho, Maria Luísa Malato. “Por que é que a história esqueceu a literatura do século XVIII?”. *Literatura e História: Actas do Colóquio Internacional*. Organização Marinho, Maria de Fátima e Topa, Francisco. Porto: Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos da Faculdade de Letras do Porto, 2004. [digital copy]
- Braga, Theophilo. *A Arcadia Lusitana*. Porto: Livraria Chardron, 1899. [digital copy]
- \_\_\_\_\_ *Filinto Elysio e os dissidentes da Arcádia*. Porto: Livraria Chardron, 1901. [print]
- Brait, Beth (Org). *Bakhtin e o círculo*. São Paulo: Contexto, 2009. [print]
- Brito, Ferreira de. *Cantigas de escárnio e mal-dizer do marquês de Pombal, crônica trovada da Viradeira*. Porto: Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto, 1990. [print]
- Bulfinch, Thomas. *Mythology of Greece and Rome with Eastern and Norse Legends (Original title: The Age of Legend)*. New York: Collier Books, 1962. [print]
- Calasso, Roberto. *Tiepolo Pink*. Translation from the Italian by Alaister McEwen. New York: Alfred. A. Knopf. 2009. [print]
- Camões, Luís de *Obra completa*. Organização, introdução, comentários e anotações do Prof. Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar Editora, 1963. [print]

\_\_\_\_\_ *Rimas Várias de Lvis de Camões, comentadas por Manuel de Faria e Sousa*. Reprodução facsimiliada da edição de 1689. Prefácio de Jorge de Sena. 2 vol. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972. [print]

Campos, Haroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1988. [digital copy]

Cândido, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6ª edição. São Belho Horizonte: Itatiaia, 1981. [print]

Carpeaux, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 8 volumes. Rio de Janeiro, Alhambra, 1978. [print]

Cavalcanti, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. [print]

Cesar, Guilhermino. *Historiadores e críticos do romantismo – I: a contribuição europeia, crítica e história literária*. Seleção e apresentação de Guilhermino César. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978. [print]

Chagas, Vania Pinheiro. *O Uruguai e a fundação da literatura brasileira*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997. [print]

Chang-Lopez, Raquel. “*Aquí, ninfas del sur, venid ligeras*”: *voces poéticas virreinales*. Selección, introducciones, bibliografía y notas de Raquel Chang-Lopez. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008. [print]

Chastel, André. *The genius of Leonardo da Vinci: Leonardo da Vinci on Art and the Artist*. Asssembled, edited and introduced by André Chastel. Translation by Ellen Calman. New York: Orion, 1961. [print]

Cidade, Hernani. *Lições de cultura e literatura portuguesa*. 2 volumes. Coimbra: Coimbra editora, 1975. [print]

Costa, Cláudio Manuel da. *O parnaso obsequioso e Obras poéticas*. in *A poesia dos inconfidentes: obras completas de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Organização Domício Proença Filho. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1996. [print]

\_\_\_\_\_ *Obras*. Organização Ivan Teixeira. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2013. [print]

Cruz e Silva, Antonio Dinis da. *O Hissope, poema herói-cómico*. Edição crítica de Ana María García Martín e Pedro Serra. Coimbra: Angelus Novus, 2006. [print]

\_\_\_\_\_. *Poesias de Antonio Diniz da Cruz e Silva. Na Arcadia de Lisboa Elpino Nonacriense. Lisboa, na Typographia Lacerdina* [1807-1817, 6 volumes]. [digital copy]

Cunha, José Anastácio da. *Notícias literárias de Portugal 1780*. Conforme o manuscrito do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro (Coleção Memórias), Vol. VIII, Códice 807. Texto francês do original. Tradução portuguesa, prefácio e notas de Joel Serrão. Lisboa: Seara Nova, 1971. [print]

Curtius, Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle ages*. Translatede by Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1973. Bollingen Series XXXVI. [print]

[D'Alembert, Jean]. "Essai sur la Societé des Gens de Lettres et des Grands, sur la Réputation, sur les Mécenés, et sur les Récompenses Littéraires" *Melanges de Littérature, d'Histoire, et de Philosophie*. Nouvelle Édition, Augmentée de plusieurs Notes sur la Traduction de quesques morceaux de Tacite. Tome Premier. A Amsterdam, Chez Zacharie Chatelain & Fils, Imprimeurs-Libraires, M. DCC. LXIII. [digital copy]

*Diario do que se passou em a cidade de Coimbra, desde · o dia 22 de Setembro de 1772, em que o Illustrissimo e Excelentissimo Senhor Marques de Pombal entrou, ate o dia 24 d'Outubro, em que partio da dita cidade*. Manuscrito existente no arquivo da universidade de coimbra prefaciado e publicado pelo director do mesmo arquivo, Prof. Dr. Antonio de Vasconcelos. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1917. [print]

Edmundo, Luís. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis 1763-1808*. Niterói: Imprensa Oficial, 2007. [print]

Elísio, Filinto. *Obras Completas de Filynto Elysio. Segunda edição, emendada, e accrescentada com muitas Obras inéditas, e com o retrato do Autor*. Paris: Na officina de A Bobee, 1817. [9 volumes] [digital copy]

\_\_\_\_\_. *Poesias*. Selecção, prefácio e notas do prof. José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa, 1941. [print]

*Estatutos/ da/ Universidade/ de Coimbra/ compilados debaixo da immediata/ e suprema inspecção/ de el Rei D; José I./ Nosso Senhor/ pela junta/ de providencia literaria/ Creada pelo mesmo Senhor/ para/ a restauração/ das Sciencias, e das Artes Liberaes/ Nestes reinos, e todos seus dominios/ ultimamente roborados/ por Sua Magestade/ na sua*

*lei ed 28 de agosto/ deste presente anno de 1772/ Lisboa:/ Na Regia Officina Typografica, 1772. [3 volumes] [print]*

Faraco, Carlos Alberto. *Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. Curitiba: Criar, 2003. [print]

Ferro, Maria Inês. *Queluz, the palace and the gardens*. London: Scala Books, 1997. [print]

FONSECA, Pedro José. *Tratado da versificação portugueza, dividido em duas partes*. [publicado anonimamente] Lisboa, na Regia Officina Typographica, anno 1777. [digital copy]

Foucault, Michel. “What is na Author”, trad. Donald F. Boucchar and Sherry Simon. In Leitch, Victor, ed. *The Norton Anthology of Theory and Literary Criticism*. New York, London: W. W. Norton & Company. 2001. pp.1622-1636. [print]

Foyos, Joaquim de. “Memorias Sobre a Poesia Bucolica dos Poetas Portuguezes” in *Memorias de Litteratura Portugueza publicadas pela Academia Realdas Sciencias de Lisboa. Lisboa, na officina da mesma academia, Anno M.DCC.XCII [1792] Com Licença da Real Meza da Comissãõ Geral sobre o Exame e Censura dos Livros*. [digital copy]

Freire, Francisco Joseph *Arte poetica, ou regras da verdadeira poesia em geral, e de todas as suas especies principaes tratadas com juizo critico*:Lisboa: Na officina de Francisco Luiz Ameno, Impressor da Congregação Cameraria da S. Igreja de Lisboa, 1748. [print]

Freneau, Phillip. *Poems of Freneau*. Edited with A Critical Introduction by Harry Hayden Clark. Hafner Library of Classics n. 19. New York: Hafner Publishing Co. 1968. [print]

Furtado, João Pinto. “Inconfidências e conjurações no Brasil; notas para um debate historiográfico em torno dos movimentos do último quartel do século XVIII”. In *O Brasil colonial*. Vol. 3. Organização de João Luís Ribeiro Fragoso; Maria de Fátima Gouveia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014. [print]

Garção, Correia. *Obras completas*. Texto fixado, prefácio e notas de António José Saraiva. Vol. I, poesia lírica e sátiras. Vol. II, Prosas e Teatro. Segunda edição. Lisboa: Sá da Costa, 1980. [print]

Garrett, Almeida. *Viagens na minha terra*. Biblioteca Digital, Clássicos da literatura portuguesa. s/l: Porto Editora, s/d. [digital copy]

Gibbons, Edward. *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*. Text edited by J. B. Bury, with notes by Mr. Gibbons, and the Introduction and the Index as prepared

by Professor Bury; also with a Letter to the Reader from Phillip Guedalla. New York: The Heritage Press, 1946. [print]

Gombrich, Ernst. *The Story of Art*, 16<sup>th</sup> edition. London/New York: Phaidon Press, 2003. [print]

Gomes, Francisco Dias. *Obras Poeticas de Francisco Dias Gomes: Mandadas publicar por ordem das Academia R. das Sciencias, a beneficio da viúva e órfãos do author*. Lisboa, na Typographia da Acad, R. das Sciencias, anno de 1799. [print]

Gonzaga, Tomás Antônio. *Cartas chilenas*. in *A poesia dos inconfidentes: obras completas de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Organização Domício Proença Filho. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1996. [print]

\_\_\_\_\_ *Marília de Dirceu* in *A poesia dos inconfidentes: obras completas de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto*. Organização Domício Proença Filho. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1996. [print]

Greene, Roland. *Five words: Critical Semantics in the Age of Shakespeare and Cervantes*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2013. [digital copy]

Guimarães, Manoel Luiz Salgado. “Nação e civilização nos trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de História Nacional”. In *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1988, p. 5-27 [digital copy]

Haddad, Jamil Almansur. *Odes Anacreônticas*. Coleção Rubáiát. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, editora, 1952. [print]

Hansen, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Campinas, Editora da UNICAMP, 2006. [print]

\_\_\_\_\_ *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letas, 1989. [print]

\_\_\_\_\_ “As líras de Gonzaga: entre a retórica e o valor de troca” in *Via Atlântica*. São Paulo: Universidade de São Paulo. N. 1, 1997. [digital copy]

\_\_\_\_\_ “Ilustração católica, pastoral árcade & civilização”, in *La formación de la cultura virreinal*. Organização de Kohut, Karl e Rose, Sonia V. volume III. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuet. 2006. [print]

*Historia de Portugal composta em inglez por uma sociedade de litteratos, trasladada em vulgar com as addicções da versão franceza e notas do traductos portuguez, Antonio de*

Morais Silva, *natural do Rio de Janeiro*. Lisboa: Real Academia das Sciencias, 1788. [print]

*História do Pensamento Filosófico Português*, Direção de Pedro Calafate. Vol. III, As Luzes. Lisboa: Caminho, 2001. [print]

Holanda, Sérgio Buarque de. *Capítulos de Literatura Colonial*. Organização e introdução de Antônio Cândido. São Paulo: Brasiliense, 1991. [print]

\_\_\_\_\_. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense/Publifolha, 2000. [print]

Horácio. *Arte/ Poetica/ de/ Q. Horacio Flacco,/ Traduzida, e illustrada em Portuguez/ por Candido Lusitano./ Segunda Edição,/ Correcta, e emendada/ Lisboa,/ Na Officina Rollandiana/ MDCCLXXVIII [1778]/ Com licença da Real Meza Censoria.* [print]

\_\_\_\_\_. *A Lyrica / de/ Q. Horacio Flacco,/ Poeta Romano,/ Traslada literariamente/ em verso portuguez/ por/ Elpino Duriense./Lisboa/ na Impressam Regia/ Anno 1807./ Com licença de Sua Alteza Real.* [digital copy]

\_\_\_\_\_. *Odes and Epodes*. Edited and translated by Niall Rudd. Cambridge/London: Harvard University Press, 2004. [print]

Hue, Sheila Moura. *Antologia de poesia portuguesa, século XVI: Camões entre seus contemporâneos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. [print]

Inama, Carla. *Metastasio e i poeti arcadi brasiliani*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, Boletim n. 231, Cad. L. L. Italiana n. 3, 1961. [print]

Kant, Immanuel. “Analítica do Belo” in *Textos selecionados*. Seleção de textos de Marilena de Sousa Chauí, traduções de Tânia Maria Bernkopf, Paulo Quintela, Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1984. [digital copy]

Kristeller, Paul Oskar. “Afterword, ‘Creativity’ and ‘Tradition’” in *Renaissance Thought and the Arts*. New Jersey: Princeton University Press, 1990. [print]

Kothe, Flávio R. *O cânone colonial*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997. [print]

Lajolo, Marisa, e Zilberman, Regina. *A leitura rarefeita: livro e literatura no Brasil*. São Paulo: Ática, 2002. [print]

Lausberg, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. (Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes) 4ª edição, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993. [print]

Lobo, Francisco Rodrigues. *Églogas*. Conforme a edição *princeps* [1695]. Introdução e notas de José Pereira Tavares. Lisboa: Imprensa Nacional, 1964. [print]

Lucas, Fábio. *Luzes e tervas : Minas Gerais no século XVIII*. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 1998. [print]

Luzán, Ignacio de. *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales espécies*. Primera edición completa de ambos textos dieciochescos (1737 y 1789). Edición, prólogo, y glosario de Russell P Sebold. Baecelona: Editorial Labor, 1977. [print]

Macedo, José Agostinho de. *A Meditação/ Author/ José Agostinho de Macedo./Lisboa:/ Na Impressão Regia. Anno 1818/ Com Licença*. [print]

Macedo, Joaquim Manuel de. *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Livraria Garnier, 1991. [print]

Magalhães, Manuel Gonçalves de. “Ensaio sobre a Historia da Literatura do Brasil” in *Niteroy, Revista Brasiliense; Ciências, Letras e Artes*. Dois volumes. Introdução de Plinio Doyle, apresentação crítica de Antônio Soares Amora. Edição fac-similar. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1978. [print]

Marnoto, Rita, *A Arcadia de Sannazaro e o bucolismo*. Prefácio de Aníbal Pinto de Castro. Coimbra: Faculdade de Letras, 1996. [digital copy]

\_\_\_\_\_. “Heranças bucólicas na Arcádia Lusitana”. *Estudos italianos em Portugal*. Nova série, n. 3. Lisboa: Instituto Italiano de Cultura de Lisboa, 2008. [digital copy]

Martins, Heitor. “A segunda edição de *O Desertor*: Silva Alvarenga e o *Malhão Velho*”, in *Do Barroco a Guimarães Rosa*. Belo Horizonte/Brasília: Itatiaia, I. N. L., Fundação Nacional Pro-Memória, 1983, pp. 67-73. [print]

\_\_\_\_\_. (org). *Neoclassicismo, uma viso temática*. Brasília: Academia Brasiliense de Letras, 1982. [print]

Martins, Wilson. *História da inteligência brasileira*. 6 volumes. São Paulo: Cultrix, 1976-78. [print]

Martius, Carl Friedrich Phillip Von. “Como se deve escrever da História do Brazil” in *Revista Trimestral de Historia e Geographia ou Jornal do Instituto Historico e*

*Gerographico Brasileiro*, tomo Terceiro. Rio de Janeiro: Typographia de D. L. do Santos, 1844. p. 381-403 [digital copy]

Maxwell, Kenneth. *Marquês de Pombal, paradoxo do Iluminismo*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. [print]

\_\_\_\_\_. *Naked Tropics: Essays on Empire and Other Rogues*. With a foreword by Forward Ajami. New York: Routledge, 2003. [print]

Mello, Francisco de Pina e. *Arte poetica*. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. Estudo introdutório, edição e notas de António Manuel Esteves Joaquim. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005. [print]

\_\_\_\_\_. *A bucólica/ de/ Francisco de Pina, /e de Mello,/ Repartida em des Eglogas de estylo rustico,/ em que fallão, e condemnaõ, com varias/ sentenças, e moralidades, os vícios/ comuns,/ Vaqueiros, Seareiros, Pescadores,/ Lavradores, Vinhateiros, e Hortoloens;/ a que se pode chamar/ ETHICA PASTORIL./ Quarta parte/ das Rimas do mesmo Author/ Coimbra:/ No Real Collegio das Artes da Companhia de JESU, Anno de/ M.DCCLV*. [digital copy]

Miranda, Francisco Sá de. *Obras completas*. Texto fixado, notas e prefácio pelo prof. M. Rodrigues Lapa. 2 volumes. Lisboa: Sá da Costa, 1973. [print]

Miranda, José Américo. *Parnaso Brasileiro de Januário da Cunha Barbosa, prefácios e índices*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1999. [print]

Monteiro, Nuno Gonçalo. *D. José, na sombra de Pombal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2006. [print]

Monteiro, Saturnino. *Batalhas e Combates da Marinha Portuguesa*. Volume VIII, 1669-1807. Lisboa: Sá da Costa, 1996. [print]

Moraes, Rubens Borba de *Bibliografia brasileira do Período Colonial*, São paulo, IEB/EDUSP, 1969. [print]

\_\_\_\_\_. *Livros e bibliotecas no Brasil colonial*. Rio de Janeiro, São Paulo: Livros Técnicos e Científicos, Editora da Universidade de São Paulo, 1979. [print]

Morato, Fernando. *O lamento de Teseu: leitura da heróide “Teseu a Ariadna” de Manuel Inácio da Silva Alvarenga*. Dissertação de mestrado apresentada no programa de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem em fevereiro de 2013. <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/269906>

Morato, Francisco Trigosos de Aragão. “Memoria sobre o estabelecimento da Arcadia de Lisboa, e sobre a sua influencia na restauração da nossa Litteratura” *Historia e memorias da Academia Real das Sciencias de Lisboa*. Tomo VI, Parte I. Lisboa, na Typografia da mesma Academi, 1819. [digital copy]

Naves, Rodrigo, *A forma difícil, ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996. [print]

Nepomuceno, Luís André. *A musa desnuda e o poeta tímido: o petrarquismo na Arcádia brasileira*. Patos de Minas/São Paulo: Unipam/Annablume, 2002. [print]

\_\_\_\_\_. “Silva Alvarenga e o Elogio da Rainha”. In *Todas as Letras*. São Paulo: Makenzie, n. 3, 2001, p. 53-61. [digital copy]

Neves, Pe. Moreira das. “Nossa Senhora da Conceição na restauração de Portugal”. In *Revista dos Centenários*, n. 19-20, Julho-Agosto 1940. Lisboa.: Comissão Executiva do Centenário. [digital copy]

Oliveira, Custódio José de *Tratado do sublime de Dionísio Longino*. Introdução e actualização do texto por Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984. [print]

Oriente, Fernão Ávares do. *Lusitânia transformada*. Introdução e actualização do texto de António Cirurgião. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1985. [print]

Ovid. *Tristia, Ex Pomto*. Translation by Arthur Leslie Wheeler. Cambridge/London: Harvard University Press, William Heinemann, 1965. [print]

“Palestra Curioza/ Tardes Alegres emque com versão quatro/ amigos de bom gosto a saber ~/ o Genialogico: o Poeta: o Letrado o Sabio”, cópia do manuscrito Spec. Rare. MS. Port. 1 da Thompson Library, The Ohio State University.

*Parnaso Lusitano/ ou/ Poesias Selectas/ dos/ Auctores Portugueses Antigos e Modernos,/ Illustrada com notas./ Precedido/ de uma Historia abreviada da Lingua/ e Poesia Portuguesa./ Paris,/ em Casa de J. P. Aillaud, Quai Voltaire, n° 11/ MDCCCXXVI.* [digital copy]

Pécora, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. [print]

\_\_\_\_\_. *Poesia Seiscentista – Fênix Renascida e Postilhão de Apolo*. Organização Alcir Pécora; Introdução João Adolfo Hansen. São Paulo: Hedra, 2002. [print]

Pereira, Maria Helena da Rocha. *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1988. [print]

\_\_\_\_\_ *Temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: Verbo, 1972. [print]

Piccio, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. [print]

*Poesias Particulares de Diversos Autores/ Anno de MDCCCXIII*. Manuscrito microfilmado da Biblioteca Nacional de Portugal, F4699.

Predebon, Aristóteles Angheben. *Edição do Manuscrito e Estudo das Metamorfoses de Ovídio Traduzidas por Francisco José Freire*. Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras. São Paulo, 2006. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-05102007-143359/pt-br.php>

Quadros, Jussara Menezes. *Estereotipias: Literatura e edição no Brasil na primeira metade do século XIX (1837-1864)*. Tese de mestrado defendida no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas em 19 de novembro de 1993. Disponível em <http://eds.a.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=1&sid=0cf377b8-6253-4611-beeb-a01e5f45f4de%40sessionmgr4006&bdata=Jmxhbmc9cHQtYnImc2l0ZT1lZHMtbGl2ZS/ZzY29wZT1zaXRl#AN=unicamp.000069783&db=cat04198a>

Quintiliano M [arcus] Fabio. *Instituições Oratorias de M. Fabio Quintiliano escolhidas dos seus XII livros, Traduzidas em linguagem, e illustradas com notas Criticas, Historicas, e Rhetoricas, para uso dos que aprendem (...)* por Jeronymo Soares Barboza. Tomos I e II. Em Coimbra, na Imprensa Real da Universidade. M.DCC.LXXXVIII/M.DCC.XXXX. [digital copy]

\_\_\_\_\_ *Instituições Oratórias*. Tradução de Jerônimo Soares Barbosa; introdução de José Pérez. 2 volumes. São Paulo: Edições Cultura, 1944. [print]

Rama, Angel. *A cidade das Letras*. Introdução: Mario Vargas Llosa, Prólogo de Hugo Achugar. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985. [print]

Ramalho, Américo Costa. “Um programa de exame de grego da Reforma Pombalina”, in *Revista de história das ideias*. Vol. 4. Tomo II. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 1882. [print]

Rennó, Adriana de Campos. *Caldas Barbosa e o pecado das orelhas: a poesia árcade, a modinha e o lundu* (Textos recolhidos e Antologia Poética). São Paulo: Arte & Ciência, 2005. [print]

\_\_\_\_\_. *Violando as regras: uma (re)leitura de Domingos Caldas Barbosa*. São Paulo: Arte & Ciência, 1999. [print]

Ribeiro, Bernardim. *História de menina e moça*. Edição de texto, introdução, nota biobibliográfica, glossário e notas de Marta Marecos Duarte. Biblioteca Fundamental da Literatura Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015. [print]

Ribeiro, Nelson Pôrto. *Espaço e iconografia na Arte de Mestre Valentim: Aspectos da cultura barroca na arquitetura da América portuguesa do século XVIII*. Saarbrücken: OmniScriptum GmbH & Co/Novas Edições Acadêmicas, 2016. [print]

Rodrigues, A. A. Gonçalves. *A tradução em Portugal vol. 1, 1495 – 1834*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1992. [print]

Rodrigues, Manuel dos Santos. “Entre Camões e Tasso: os Caminhos da Poesia Épica Portuguesa Setecentista,” in Castro, Inés Luisa de Ornellas e, e Anastácio, Vanda (organização). *Gêneros literários: continuidades e rupturas da antiguidade aos nossos dias*. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Lisboa, 2010. [print]

Romero, Sílvio. *Historia da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1888. [digital copy]

Rosa, Gian Luigi de. *Identita` culturale e protonazionalismo : il ruolo delle accademie nel Brasile del XVIII secolo*. Milano: Franco Angeli, 2011. [print]

Ruedas de la Serna, Jorge Antonio. *Arcádia: Tradição e Mudança*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 1995. [print]

Santos, Carlos Alberto Ávila. “Alegoria, iconografia e iconologia: diferentes usos e significados dos termos na história da arte”, in *Seminário de História da Arte*. Pelotas, 2014. <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/4903/3644>

Santos, Joaquim José Carvalhão. *Literatura e política: pombalismo e antipombalismo*. Coimbra: Livraria inerva, 1991. [print]

Saraiva, António José e Lopes Óscar. *História da literatura portuguesa*. 16ª edição, corrigida e actualizada. Porto: Porto Editora, 1992. [print]

Sawaya, Luiza. *Domingos Caldas Barbosa, herdeiro de Horácio. Poemas no Almanal da Musas: estudo crítico*. Prefácio de Vânia Pinheiro Chaves. Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2015. [print]

Schwarz, Roberto. *Um Mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2012 [print]

Schweitzer, Albert. *J. S. Bach*. English translation by Ernest Newman. 2 vol. New York: Dover, 1966 [print]

Sebastián, Javier Fernández (org.) *Diccionario político y social del mundo iberoamericano La era de las revoluciones, 1750-1850* Madrid: Fundación Carolina Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2009. [digital copy]

Sena, Jorge de. *Estudos de literatura brasileira*. Lisboa: Edições 70, 1988. [print]

Silva, José Bonifácio de Andrada e. *Poesias de Américo Elísio*. Obras de José Bonifácio de Andrada e Silva, vol. I. Prefácio de Sérgio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946. [print]

\_\_\_\_\_. *Projetos para o Brasil*. Organização Mirian Dolhnikoff. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. [print]

Silva, Maria Beatriz Nizza da. *A Cultura Luso-Brasileira da reforma da Universidade à independência do Brasil*. Lisboa: Estampa, 1999. [print]

\_\_\_\_\_. *Cultura letrada e cultura oral no Rio de Janeiro dos vice-reis*. São Paulo: Editora Unesp, 2013. [print]

Souza, Carlos Eduardo Dias. *Ensinando a ser Brasileiro: O Colégio Pedro II e a formação de cidadãos na Corte Imperial (1837-1861)*. Dissertação de mestrado apresentada na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2010. Disponível em <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=16707@1>

Souza, Roberto Acizelo de (org) *Historiografia da literatura brasileira: textos fundadores (1825-1888)*, 2 volumes. Rio de Janeiro: Caetés, 2014. [print]

Steiner, George. *Extra-territorial: Papers on Literature and the Language Revolution*. New York: Atheneum, 1971. [print]

Süssekind, Flora. *O Sapateiro Silva*. Estudos de Flora Süssekind e Rachel T. Valença. Joemas de Joaquim José da Silva. Rio de Janeiro: FCRB [Fundação Casa de Ruy Barbosa], Centro de Pesquisas, Setor de Filologia. 1983. [print]

Tavares, José. *As Metamorfoses de António Dinis da Cruz e Silva*. Coimbra: Coimbra Editora, Ltda, 1944. [print]

Teixeira, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 1999. [print]

Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin, the Dialogical Principle*. Translated by Wlad Godzich. Mineapolis: Minesota University Press, 1984. [print]

Tolentino, Nicolau. *Obras selectas*. Com prefácio, notas e glossário de Augusto C. Pires de Lima. Porto: Domingos Barreira, Editor, s. d. [print]

\_\_\_\_\_. *Sátiras*. Seleção, prefácio e notas de Rodrigues Lapa. 3ª edição. Lisboa: Seara Nova, 1969. [print]

Tuna, Gustavo Henrique. “A construção das diferenças: Silva Alvarenga (1749-1814) e os limites de sua condição de fiel vassalo de Sua Majestade”. *História* (São Paulo), v. 36 e25, 2017. [digital copy]

\_\_\_\_\_. *Silva Alvarenga, representante das Luzes na América portuguesa*. Tese de doutoramento defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em 2009. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-01122009-120848/pt-br.php>

Varnhagen, João Adolfo de. *Florilégio da poesia brasileira*. 3 volumes. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1987. [print]

Veríssimo, José “Arcádias e arcades brasileiros”, in *Estudos de literatura brasileira, 4ª série*. Introdução Letícia Malard. Belho Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1977. [print]

Virgil. *The Aeneid*. Translated by Robert Fagles, Introduction by Bernard Knox. New York: Penguin Books, 2008. [print]

Vitoria, Fray Baltasar de. *El Teatro de los Dioses de la Gentilidad. Avtor el Padre Fray Baltasar de Vitoria, Predicador de San Francisco de Salamanca, y natural de la misma Ciudad. Com Licencia*: Barcelona, em la Imprenta de Iuan Pablo Marti, por Francisco Barnola Impressor, Año 1702 [3 volumes] [digital copy]

Williams, Raymond. *Keywords: a vocabulary of culture and society*. New York, Oxford University Press, 1983. [print]