

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

Milena Pereira Silva

As notas históricas no Poema Épico *Vila Rica* de Cláudio Manuel da Costa

Vitória da Conquista
2017

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

Milena Pereira Silva

As notas históricas no Poema Épico *Vila Rica* de Cláudio Manuel da Costa

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área de Concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Linha de Pesquisa: Memória, Discursos e Narrativas.

Orientador: Prof. Dr. Marcello Moreira

Vitória da Conquista
2017

S28m Silva, Milena Pereira.

As notas históricas no Poema Épico *Vila Rica* de Cláudio Manuel da Costa.

Orientador: Prof. Dr. Marcello Moreira. Vitória da Conquista, 2017.

270f.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB

1.Poesia Épica - 2 História - 3 Memória 4 - Snotas de Rodapé- 5 Vila Rica I.
MOREIRA, Marcello. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia III. Título.

Título em inglês: The historical footnotes in Epic Poem *Vila Rica* by Cláudio Manuel da Costa

Palavras-chaves em inglês: epic poetry; footnotes; history; memory; Vila Rica.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Titulação: Doutorado em Memória: Linguagem e Sociedade.

Banca Examinadora: Prof. Dr. Marcello Moreira (Presidente); Prof. Dr. Flávio Antônio Fernandes Reis (Titular); Profa. Dra. Isnara Pereira Ivo (Titular); Prof. Dra. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho (Titular); Prof. Dra. Sheila Moura Hue (Titular).

Data da Defesa: 21 de fevereiro de 2017

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

FOLHA DE APROVAÇÃO**Milena Pereira Silva****As notas históricas no gênero épico**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Doutora em Memória: Linguagem e Sociedade.

Data da aprovação: 21 de fevereiro de 2017.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcello Moreira (Presidente)
Instituição: UESB

Ass.: 

Prof. Dr. Flavio Antônio Fernandes Reis,
Instituição: UESB

Ass.: 

Profª. Drª. Isnara Pereiro Ivô
Instituição: UESB

Ass.: 

Profª. Drª. Sheila Moura Hue
Instituição: UERJ

Ass.: 

Prof. Dr. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho
Instituição: UNIFESP

Ass.: 

Para o meu pequeno Raio de Sol,
Cuja presença atualiza os versos dedicados à sua
homônima:

*Era ela em seus anos tão mimosa,
Que à vista sua desmaiava a rosa,
Seus olhos claros, as pupilas belas,
Oh! quantas vezes cri que eram estrelas!
Não tinham nossos campos, nem o prado
Planta mais tenra, flor de mais agrado;
Enfim, porque de vós as cores tome,
De Aurora os vossos lhe dão hoje o nome.*

(Cláudio Manoel da Costa, *Vila Rica*, Canto II).

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos que possibilitou a dedicação exclusiva à realização deste trabalho.

À Coordenação, professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

Aos Professores Dr. Flávio Antônio Fernandes Reis, Dra. Isnara Pereira Ivo, Dra. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho e Dra. Sheila Moura Hue pela leitura atenta e pelas preciosas contribuições no Exame de Qualificação e Defesa Pública desta tese.

Aos colegas e amigos Jerry Guimarães, Daniella Miranda, Manoela Correia, Luzia Silva, Lêda Bastos, Renato Tapioca, Luciano Lima, Marinês Rocha, Raelton Munizo, Halysson Dias e demais discentes do Programa de Pós-Graduação em Memória. Aos alunos das diversas turmas de graduação dos cursos de Letras da UESB e da Iniciação Científica, William, Fernando e Dener, pela paciência com meus tropeços nas aulas dos estágios de docência.

Aos amigos de perto e de longe que em tantos momentos escutaram minhas angústias, compreenderam minhas ausências e auxiliaram de alguma forma durante os últimos anos: Paulo, Simoni, Isaac, Aurora, Lu Rosário, Graça, Kate, Ludy, José Carlos, Tyrone, Frank, Suzala, Jossi, Renata, Paloma, Thaís, Lorena, Siméia, Kamila, Carmina, Juliana, Amanda, Victória, Bruna, Jéssica, Vanessa, Paula, Marina Veit, Marina Santos, Uilliam Rangel, Marcos Vinícius Lima, Allan, Marcelo, Henrique.

Aos membros dos grupos “Arquivo Kronos” e “Bolsistas Capes”, parceiros virtuais nessa caminhada acadêmica, pelo compartilhamento de livros, companhia nos momentos de crise e descontração e auxílio com questões técnicas e burocráticas.

Aos meus familiares pelo suporte incondicional nos últimos quatro anos e por acreditarem junto comigo na importância da minha qualificação profissional.

E, sobretudo, ao Professor Dr. Marcello Moreira, com quem tenho trabalhado ininterruptamente nos últimos dez anos, e cuja orientação foi fundamental não só durante a realização deste trabalho, mas como inspiração e norte para minha vida profissional.

Citei muito, como sempre, e demais. É que eu queria fazer uma obra útil, mais do que elegante. A mesma razão me obrigava a dar todas as referências, ainda que para tanto tivesse de multiplicar as notas de rodapé. Ninguém é obrigado a lê-las – aliás, a princípio é melhor mesmo não se preocupar com elas. São feitas não para a leitura, mas para o estudo, não para os leitores, mas para os estudantes, quaisquer que sejam sua idade e sua profissão. Quanto ao fundamento, não quis fingir inventar o que a tradição me oferecia, quando eu não fazia mais que retomá-lo. Não que eu não tenha dito nada de meu neste livro, ao contrário! Mas só possuímos o que recebemos e transformamos, o que nos tornamos, graças a outros ou contra eles. Um tratado das virtudes não poderia, sem cair no ridículo, procurar a originalidade ou a novidade. De resto, há mais coragem e mais mérito em confrontar-se com os mestres, no terreno deles, do que em fugir de qualquer comparação por não sei que vontade de ineditismo. Há dois mil e quinhentos anos, para não dizer mais, os melhores espíritos refletem sobre as virtudes; quis apenas continuar seus esforços, a meu modo, com meus meios e apoiando-me neles tanto quanto necessário.

(André Comte-Sponville, *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes*. 2011, p. 11).

RESUMO

Esta tese apresenta os resultados da pesquisa de doutoramento que investigou as relações entre poesia, história e memória a partir de um *corpus* peculiar: um manuscrito setecentista, até então inédito, do poema épico *Vila Rica* de Cláudio Manuel da Costa. O manuscrito que compõe o *Códice Alcântara Machado* é um importante idiógrafo do poema, pois traz em sua folha de rosto a assinatura do poeta, que autoriza a cópia. O objeto principal deste estudo consiste nas inúmeras notas que margeiam os fólios do manuscrito e que explicam, exemplificam e particularizam termos e passagens do poema, situando-os historicamente. As hipóteses que nortearam a escrita deste trabalho postulam que as notas desempenham papel relevante na invenção poética e são compostas segundo preceitos encontrados nas artes históricas, especialmente aquela de autoria de Luciano de Samósata. Sua função está diretamente ligada ao alcance efetivo da finalidade do poema épico, como forma de garantir os propósitos poéticos do *docere et delectare* por meio da elucidação que evidencia e repropõe, através do conteúdo da nota, o argumento histórico sobre o qual se funda a ficção. Os objetivos da pesquisa consistiram em transcrever o manuscrito e as notas para que se pudesse levar a cabo a análise destas, circunscrever o uso deste recurso para a argumentação da poesia épica, demonstrando que as notas “traduzem” a elocução aguda da poesia, e comprovar que embora possam ser preteridas pelos leitores no ato da leitura, e mesmo não sendo recomendadas no rol dos preceitos poéticos autorizados pela tradição, visto que tendem a subordinar o universal poético ao particular histórico, as notas desempenham relevante papel na *dispositio* do poema, bem como auxiliam a poesia a cumprir a função memorativa intrínseca às obras que pertencem ao gênero épico.

Palavras-Chave: Poesia épica. História. Memória. Notas de rodapé. Vila Rica.

ABSTRACT

This thesis presents the results of a doctoral research about the relations among poetry, history and memory from a peculiar *corpus*: a manuscript of the Eighteenth Century, unpublished until now, of the epic poem *Vila Rica* by Cláudio Manuel da Costa. The manuscript that compounds the *Alcântara Machado Codex* is an important idiograph of the poem, because it has the signature of the poet at its cover sheet, which authorizes the copy. The main object of this study consists in the various marginal notes that appear in the folios of the manuscript, which explain, exemplify and particularize terms and fragments of the poem, contextualizing them historically. The hypothesis that guided the production of this work postulated that these notes perform an important role on poetical creation and are composed by precepts established on historical arts, especially on that written by Lucian of Samosata. The function of the notes is directly connected to effective scope of epic poem, as a way of guarantee the poetic purposes of *docere et delectare* by means of elucidation that evidences and propose once more, by the content of note, the historical argument upon which the fiction is grounded. The objectives comprehended the transcription of the manuscript and its notes to further analyze them, to circumscribe the use of this recourse for argumentation of epic poetry, demonstrating that notes “translate” the wit elocution of poetry, in proving that, although they could be neglected by readers, and even being not recommended in the hall of poetic precepts authorized by tradition, once they tend to subordinate the universal of the poetics to the particular of the history, the notes reclaim an important role in the poem *dispositio*, as well as support the poetry to accomplish the memorial function intrinsic to poems that belong to epic genre.

Keywords: Epic poetry. Footnotes. History. Memory. Vila Rica.

RESUMEN

Esta tese presenta los resultados de la pesquisa de doctoramiento que investigó las relaciones entre poesía, historia e memoria partiendo de un *corpus* peculiar: un manuscrito de los Setecientos, entonces inéditos, del poema épico *Vila Rica* de Cláudio Manuel da Costa. El manuscrito que compone el Códice Alcântara Machado es un importante idiografo del poema, pues trae en su hoja de rostro la signatura del poeta, que autoriza la copia. El objeto principal de este estudio consiste en las incontables notas marginales en los folios del manuscrito e que explican, ejemplifican e particularizan términos e fragmentos del poema, los situando históricamente. Las hipótesis que condujeron la escrita de esto postulan que las notas desempeñan papel relevante en la invención poética e son compuestas según preceptos encontrados en las artes históricas, especialmente aquella creada por Luciano de Samósata. Su función está directamente conectada al alcance efectivo de la finalidad del poema épico, como forma de garantir los propósitos poéticos del *docere et delectare* por medio de la aclaración que evidencia e propone otra vez, a través del contenido de la nota, el argumento histórico sobre el cual se asienta la ficción. Los objetivos de la pesquisa consistían en transcribir el manuscrito e las notas para que se pudiera llevar al cabo la su análisis, circunscribir el uso de este recurso para la argumentación de la poesía épica, demostrando que las notas “traducen” la elocución perspicaz de la poesía, e comprobar que, sin embargo puedan ser olvidadas por los lectores en el acto de lectura, y mismo no siendo recomendadas en el rol de los preceptos poéticos autorizados por la tradición, visto que tienden a subordinar el universal poético al particular histórico, las notas desempeñan relevante papel en la *dispositio* del poema, bien como auxilian la poesía a cumplir la función memorativa intrínseca a los poemas que pertenecen al género épico.

Palabras Clave: Poesía épica. Historia. Memoria. Notas de pié de página. Vila Rica.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
1.1 NOTA PRELIMINAR.....	27
2. DOCERE, DELECTARE, DICARE: ENCÔMIO E POLÍTICA NAS DEDICATÓRIAS SETECENTISTAS DA ARTE HISTÓRICA DE LUCIANO DE SAMÓSATA	35
2.1 “AO EXCELLENTÍSSIMO SENHOR”: A OFERTA DE OBRAS COMO MEIO DE OBTENÇÃO DE PROTEÇÃO E PATROCÍNIO	36
2.2 “A PESSOA DE VOSSA EXCELLENCIA GUARDE DEOS MUITOS ANOS”: O CARÁTER PETITÓRIO DAS DEDICATÓRIAS	60
3. HISTORIA MAGISTRA VITAE, RHETORICA MAGISTRA HISTORIAE	75
3.1 AS LIÇÕES DO SAMOSSATINO: COMO NÃO SE DEVE ESCREVER A HISTÓRIA.....	83
3.2 LUCIANO ROLA SEU TONEL: A PROPEDÊUTICA DO RISO.....	84
3.3 O MANUSCRITO DO POEMA ÉPICO <i>VILA RICA</i> E A “REVOLUÇÃO” DO PRELO.....	92
4. “ENFIM SERÁS CANTADA, VILA RICA”: AS NOTAS HISTÓRICAS E A FICÇÃO POÉTICA	106
4.1 “TEU NOME IMPRESSO NAS MEMÓRIAS FICA”: BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A FORTUNA CRÍTICA DO POEMA ÉPICO <i>VILA RICA</i>	107
4.2 A MÁQUINA IDEADA QUE FAZ O POEMA GIRAR PELO UNIVERSO: ANOTAÇÃO E ARGUMENTAÇÃO NO POEMA ÉPICO <i>VILA RICA</i>	119
4.2.1 Notas do “Fundamento histórico”	133
4.2.2 Notas do Poema.....	145
5. CONCLUSÃO	166
REFERÊNCIAS	169
ANEXOS	181
ANEXO A – Descrição do Códice Alcântara Machado.....	182
ANEXO B – Transcrição do Códice Alcântara Machado.....	185

1 INTRODUÇÃO

O escrito que ora apresentamos compreende os resultados obtidos por meio da pesquisa desenvolvida em nível de doutorado no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia entre 2013 e 2017. A realização desta pesquisa teve como objetivo investigar qual o estatuto das notas históricas que margeiam as poesias épicas luso-brasileiras escritas no século XVIII, especificamente aquelas que integram o poema *Vila Rica* de Cláudio Manoel da Costa, bem como apresentar a transcrição do manuscrito que compõe o *Códice Alcântara Machado*, até o presente momento inédito para o público. Para corroborar a pesquisa sobre as notas e suas funções, desenvolvemos uma investigação sobre a função das dedicatórias, outra estrutura que assim como as notas se localiza nos limiares do texto. Em nosso *corpus* a ausência desta estrutura no lugar que lhe é costumeiramente reservado na organização do livro, mesmo tendo sido copiada ao fim do volume, é significativa e buscamos compreendê-la na materialidade específica do códice. A fim de fundamentar o pressuposto principal da épica, qual seja, a necessidade de tomar da história o argumento sobre o qual se desenvolve a fábula poética, empreendeu-se um estudo acerca de um curioso opúsculo de Luciano de Samósata sobre a arte de escrever a história, o único oriundo da Antiguidade que versa sobre esta matéria, e que durante o século XVIII português foi alvo de três traduções, todas realizadas por membros de ordens religiosas.

O estudo do opúsculo de Luciano fundamenta uma das hipóteses centrais desta pesquisa, a de que o procedimento aventado pelo polígrafo para a escrita da história e reciclado no século XVIII pelas três traduções portuguesas é análogo ao procedimento utilizado por Cláudio Manoel da Costa para a composição do “Fundamento Histórico” e das notas ao poema *Vila Rica*. A primeira edição portuguesa da arte histórica de Luciano é por si só um objeto que incita a curiosidade dos leitores por apresentar, uma frente à outra, duas traduções fundadas em princípios diversos e realizadas por dois intérpretes diferentes. Para abordar este objeto peculiar, empreendemos um breve estudo sobre o que se compreendia por tradução no século XVIII em Portugal, de modo a estabelecer analogias com o procedimento de anotação que ocorre na épica de Cláudio Manuel da Costa. Nesse sentido, as notas de pé de página “traduzem” passagens do texto poético tornando patentes as fontes utilizadas pelo

autor quando tomou da história a matéria a ser cantada em sua obra e dispôs, a partir da memória, as coisas (*res*) adequadas à sua composição.

Postulamos nesta tese a hipótese de que tais notas constituem, para além de um discurso pontual de leitura facultativa, um recurso interno ao poema que fundamenta o próprio procedimento da sua composição, pois repropõe a matéria histórica utilizada como fonte da invenção poética. Com isso objetivamos ir além da visão amplamente difusa nos estudos literários que vincula a utilidade das notas unicamente à experiência da recepção, como meio de orientá-la, por seu destinatário ser exclusivamente o leitor. Buscamos repropor, com base no estudo que situa historicamente a invenção do poema, o uso das notas e o modo como a prática de anotação se coaduna com a ficção poética e com a perpetuação da memória dos feitos cantados, finalidade do gênero épico. A partir desta hipótese admitimos que ao rerepresentar a matéria histórica “nua”, como meio de particularizar os episódios cantados no poema, as notas constituem tanto um arrimo à memória das *res gestae* quanto um modo de garantir que esta poesia atinja a utilidade proposta pelo gênero na obra como um todo, e não somente por meio da elocução poética: ao trazer a instrução histórica dulcificada pela ornamentação e amplificação poética, o poeta atende ao preceito poético do *docere*; um modo de consolidar esta instrução efetua-se ao atrelar a letra da história à elocução poética por meio das notas, que fornecem à memória subsídios para propagação da verdade histórica. A outra finalidade poética do *delectare* realiza-se pelo ato de vestir a matéria histórica, que também está disposta no “Fundamento Histórico” e nas notas segundo o estilo árido característico das narrativas deste gênero, com os mais belos ornamentos de sentença e de palavra tornando-a aprazível ao espírito e dispondo o ânimo do leitor à admiração dos grandes feitos com mais facilidade; o deleite que advém do maravilhoso poético não deixa de ser útil devido ao auxílio das notas que fornecem à memória subsídios para o conhecimento da verdade histórica subjacente aos Cantos do poema.

Objetivou-se investigar o estatuto das notas no poema *Vila Rica*, enfatizando-se ao mesmo tempo como a épica, o argumento e as notas históricos que o compõem são instrumento de produção de uma memoração civil de grandes feitos por meio das letras humanas. Para tanto foi preciso empreender a transcrição do poema inscrito nos fólios do códice, a qual apresentamos ao final desta tese. Para que pudéssemos atestar nossas hipóteses, primeiramente foi necessário que lidássemos com a particularidade e as limitações impostas pela materialidade do corpus e que compreendéssemos a particularidade do trabalho com manuscritos. Devido ao *corpus* desta pesquisa ser constituído por um códice manuscrito que

não pudemos consultar em seu volume físico, trabalhamos todo o tempo com um objeto que encerra em si dois extremos da longuíssima duração do livro: de um lado um livro manuscrito em seus rudimentos – os elementos primordiais que o organizam, o traçado único de seus caracteres pelo agenciamento da mão do copista, os acidentes em sua escrita –, de outro a contemplação de tudo isso por meio de uma tela, proporcionada pela digitalização e numerização desta fonte graças à tecnologia (CHARTIER, 1994, p. 105), dispondo o objeto em um novo formato que circunscreve modos específicos de lê-lo que não são mais aqueles correlacionados ao volume físico que se manuseia.

O trabalho está dividido em três capítulos principais com suas respectivas subdivisões. Antes deles apresentamos uma “Nota preliminar”, que situa o leitor quanto ao que se compreendia por “nota” em Portugal durante o século XVIII, e demonstra que sob a permanência do léxico encontra-se a mudança do significado: aquilo que entendemos atualmente por “nota”, como um enunciado de tamanho variável, vinculado a um fragmento do texto por um sinal que interrompe e direciona o leitor a outro lugar dentro da sua estrutura, tal qual o define em termos gerais Genette (2009, p. 281), estava subsumido muito mais na acepção da palavra “glosa”. Apresentamos este estudo sucinto como prólogo à tese, como forma de precisar historicamente o sentido de um termo que irá se repetir ao longo de todo o nosso escrito.

Após esta breve nota introdutória, encetamos o trabalho apresentando no primeiro capítulo um estudo sobre as dedicatórias à arte histórica de Luciano de Samósata, a fim de demonstrar que na estrutura hierárquica do Antigo Regime estes textos liminares desempenham funções que vão muito além de simplesmente influenciar o leitor ou orientar a sua leitura. Por meio da análise das dedicatórias e da censura a elas escrita pelo Conde da Ericeira, buscamos demonstrar neste capítulo que estes textos, que muitas vezes assumem a função daquilo que Genette (2009, p. 145) denomina “instância prefacial” têm funções políticas muito bem delimitadas na economia das trocas simbólicas e materiais que ocorriam na corte portuguesa setecentista, como meio que possibilitava aos poetas e demais artífices obter proteção e patrocínio dos membros da nobreza em troca do oferecimento e reconhecimento público de suas obras.

No capítulo seguinte dá-se prosseguimento ao estudo da *Arte histórica* de Luciano, rastreando na dedicatória à tradução do Padre Custódio José de Oliveira o modo como então se compreendia a escrita da história. Discutimos também a relevância da tradução de uma obra que ensina o modo mais adequado de produzir o registro histórico no contexto da

reforma da educação promovida pelo Marquês de Pombal. Após compreender as nuances do gênero histórico, tecemos algumas considerações sobre a permanência do *topos* da *historia magistra vitae* no século XVIII e sobre a compreensão da história como empreendimento retórico. Após todo esse arcabouço teórico, explicamos os preceitos que Luciano ensina em seu tratado, comparando-os com aqueles recomendados nas artes poéticas de então. Como transição para o último capítulo, no qual analisamos o códice propriamente dito, tecemos algumas considerações sobre a publicação manuscrita setecentista.

Finalmente, no terceiro capítulo, com base nos fundamentos teóricos expostos anteriormente, apresentamos a análise das notas do poema, não sem antes abordar algumas questões concernentes à recepção do mesmo. Também tangenciamos as questões atinentes à transcrição do manuscrito, visando demonstrar porque não podemos tomar como “erros evidentes” as diversas correções, emendas e inserções feitas nele sem considerá-las acuradamente primeiro segundo a materialidade do códice. A fim de atestar as hipóteses colocadas no início do desenvolvimento deste trabalho, apresentamos também neste capítulo uma contrapartida às proposições formuladas por Muzzi (1996; 2008) sobre o papel das notas no poema épico *Vila Rica*. Após a conclusão do trabalho, anexamos à tese o estudo de Moreira (2012), que descobriu o manuscrito que compõe o *Códice Alcântara Machado*, e a transcrição do poema com suas respectivas notas.

No decorrer dos últimos anos, procuramos abordar uma das características mais fundamentais do gênero épico, que é sua estreita vinculação ao gênero histórico, na medida em que os tratadistas que se detiveram, nos séculos XVI e XVII, em compor preceptivas sobre o poema heroico, estavam de acordo quanto a ter de ser ele desenvolvido a partir de um argumento histórico, como, por exemplo, o da viagem do Gama à Índia e o das conquistas portuguesas no Oriente, matéria de *Os Lusíadas*. Embora a épica se baseie em um argumento histórico, as épicas mais antigas do século XVI não apresentavam, contudo, notas históricas, ou seja, estruturas paratextuais que, colocadas no rodapé da página impressa ou no formato de marginália, às margens da página, servissem para roborar o desenvolvimento, estrofe a estrofe, da *factio*, com a apresentação de remissões a dados informativos extratados de livros de história ou de outra documentação. Essa prática de composição de notas históricas nas margens das folhas do poema épico é prática letrada que se incrementou durante os séculos XVII e XVIII, tornando-se procedimento artístico corrente nesse período.

O número de estudos sobre as funções discursivas das notas históricas no gênero épico é exíguo, havendo apenas uma dissertação de mestrado, de autoria de Luciana Gama (2001),

desenvolvida no Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, sobre o uso argumentativo das fontes no *Caramuru* de Santa Rita Durão. Sabemos que o poema épico visa a produzir uma memória duradoura dos feitos obrados por varões ilustres em campo de batalha ou em feitos de guerra, sendo a coisa bélica sua matéria por excelência. Como forma de enaltecimento das virtudes da nobreza de armas, a épica apresenta um importante papel de garantidora dos valores estamentais do Estado monárquico, pois reifica por meio de seu discurso o *ethos* cavaleiresco e cristão voltado à expansão militar ultramarina e à propaganda cruzadística. Como seu argumento é histórico, as notas de cunho histórico que comparecem nos rodapés ou às marges das páginas são, obviamente, amplificações retóricas e minudenciação histórica do argumento central do poema e servem para incrementar estrofe a estrofe e canto a canto a *fides* do poema.

Há um problema sério que se coloca para a realização desta tese e que concerne à complexa relação entre poesia e história desde a *Poética* de Aristóteles. Se a poesia trata do universal, em oposição ao particular e contingente da história, como pode a poesia basear-se em um argumento histórico, pois como podem conciliar-se o universal da poesia com o contingente da história? A tese que aqui apresentamos visa a responder, entre outras questões, como o uso de argumento e notas históricas na épica atende a uma injunção preceptiva do gênero ao tempo em que, sendo o poema heroico poesia, trata do universal justamente por ser poesia. Não se pode pensar que, por ter um argumento histórico, a épica seria menos ficta do que outros gêneros poéticos. Mas, perguntamos, qual o impacto efetivo de notas históricas nas práticas de leitura de um poema heroico? Pensamos que a composição do poema heroico a partir de um argumento histórico, em sua “deriva” ela própria imersa na história, leva os poetas à prática de amplificar esse argumento por meio da aposição de notas e demais paratextos de tipo histórico ao poema: essa aposição, desde que emerge em um dado momento da história do gênero, só se dá porque se sentiu a necessidade de articular de forma mais estreita poesia e história, ou seja, a *fictio*, que é o poema, é constantemente “precisada” pelas muitas unidades paratextuais, propriamente históricas.

No decorrer da escrita desta tese empreendemos um estudo sistemático dos usos e funções das notas históricas que comparecem como notas de rodapé ou marginalia em poemas épicos publicados no Império português nos séculos XVII e XVIII. Neste estudo que se volta sobremaneira para a análise dessas notas como parte dos textos liminares denominados de modo geral como “paratextos” por Genette (1989, 2009) e que se encontram no entorno do texto delimitando-o, apresentando-o e orientando a experiência da sua recepção, importa

também investigar de que forma tais “peças preliminares expressavam as múltiplas relações implícitas pelo poder do príncipe, as exigências do patronato, as leis de mercado e as relações entre os autores e seus leitores” (CHARTIER, 2014, p. 11) e de que maneira autores e editores transcendiam as finalidades primeiras de tais produções textuais em prol dos mais diversos usos políticos e sociais. Em sentido mais amplo, é possível afirmar que paratextos são produções, verbais ou não, que cercam e prolongam o texto que acompanham, e por meio das quais esse texto se torna um livro. Participam do que Genette denominou relações transtextuais, por meio das quais um texto é colocado em relação, manifesta ou secreta, com outros textos (GENETTE, 1989, p. 9-10). A condição de estrutura limiar que intermedia a relação entre o texto e o discurso produzido sobre ele coloca o paratexto como “um dos espaços privilegiados da dimensão pragmática da obra, isto é, da sua ação sobre o leitor” (GENETTE, 1989, p. 12):

El segundo tipo [*de relação transtextual*] está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende (GENETTE, 1989, p. 11-12).

Genette (2009, p. 12) opera ainda uma decomposição do paratexto, dividindo-o em epitexto e peritexto, conforme a distância a que cada elemento se encontra do texto. O peritexto é composto pelos elementos que estão mais próximos do texto, ocupando seu entorno e mesmo seus interstícios, e que se encontram em uma relação imanente com ele constituindo a própria materialidade do livro (títulos e intertítulos, nome do autor, prefácios e posfácios, notas etc.); o epitexto, por sua vez, é composto pelos elementos que se localizam no exterior do livro, como os materiais midiáticos ou a comunicação privada sobre ele. Genette (2009, p. 14) também chama atenção para o fato de que todo contexto está relacionado à produção de um paratexto específico, e delimita a existência de paratextos factuais, ou seja, fatos cuja existência, quando conhecida do público, interfere na recepção da obra. Neste trabalho optamos pelo uso mais abrangente do termo, sem operar a distinção entre peritexto e epitexto, uma vez que, ao especificar o tipo de paratexto abordado, delimitamos simultaneamente seu lugar na obra, e, portanto, a proximidade que dela resguarda. Quando

tratamos das notas que ocupam o rodapé das páginas do poema *Vila Rica* no manuscrito que compõe o *códice Alcântara Machado*, por exemplo, sabemos se tratar de um peritexto, que, de modo geral, é uma das categorias do paratexto.

A história da produção de tais escrituras preambulares acompanha a história da constituição do livro como o conhecemos hoje, o que significa que a prática de composição de paratextos participa da longuíssima duração que remonta ao *codex*, ao contrário de certa opinião corrente de que tais estruturas se constituíram no âmbito do surgimento da imprensa. Chartier chama atenção para o risco de atribuir à invenção de Gutemberg o formato do livro como o conhecemos hoje:

Contudo, a transformação [*do livro manuscrito para o livro impresso*] não é tão absoluta como se diz: um livro manuscrito (sobretudo nos seus últimos séculos, XIV e XV) e um livro pós-Gutemberg baseiam-se nas mesmas estruturas fundamentais – as do *códex*. Tanto um como outro são objetos compostos de folhas dobradas um certo número de vezes, o que determina o formato do livro e a sucessão dos cadernos. Estes cadernos são montados, costurados uns aos outros e protegidos por uma encadernação. A distribuição do texto na superfície da página, os instrumentos que lhe permitem as identificações (paginação, numerações), os índices e os sumários: tudo isto existe desde a época do manuscrito. Isso é herdado por Gutenberg e, depois dele, pelo livro moderno (CHATIER, 2009, p. 7-8).

Não se pode esquecer que entre a cultura do manuscrito e a cultura do impresso houve profundas continuidades, o que derroga a ideia de ruptura radical provocada pela inovação tecnológica representada pela invenção da impressão por meio dos caracteres de tipos móveis e da prensa (CHARTIER, 2009, p. 9). Nos *scriptoria* medievais, concentrados principalmente em mosteiros e conventos, e posteriormente nas oficinas escribais, que reuniam os mestres calígrafos e demais profissionais qualificados que executavam as encomendas, manuscritos eram copiados para usos leigos ou religiosos, sendo reproduzidas principalmente obras de estudo e manuscritos litúrgicos (FEBVRE; MARTIN, 1992, p. 26). Nesses livros, elementos como títulos, epígrafes, letras capitulares e notas eram inseridos nos cadernos já revisados por um rubricador, enquanto as iluminuras e miniaturas que ornamentavam o livro eram feitas por um iluminador (SPINA, 1977, p. 31). Aqueles que desejavam códices de poesia atribuídos a um único autor encomendavam tais obras, ricamente adornadas, e poderiam oferecê-las a letrados nobres com vistas ao recebimento de favores, tença ou pensão, criando assim uma rede clientelar incipiente. Uma vez que muitos destes livros eram elaborados para serem apropriados como objetos suntuários, cujo consumo caracterizava uma prática aristocrática, e

sua oferta estava subordinada a relações de poder e distinção social, é possível afirmar que já naquele momento da história do livro tais paratextos não atendiam apenas a uma função decorativa, como afirma Genette, mas integravam uma pragmática que visava suscitar certas ações sobre o leitor, com vistas a orientar a recepção da obra. Nesse sentido, o estudo dos paratextos participa da historicidade dos modos de utilização, de compreensão e de apropriação dos textos (CAVALLO; CHARTIER, 1998, p. 7). A prática de anotação marginal e intralinear a esses textos se intensificou na Idade Média (GENETTE, 2009, p. 282), mas é possível conjecturar que desde o surgimento do *codex* o novo formato que instaurou novas práticas de leitura também possibilitou a anotação, a glosa e o comentário às margens do texto, em decorrência da praticidade que o formato introduz, como a possibilidade de folhear a obra e simultaneamente fazer anotações no decorrer da leitura.

Em seus primeiros anos a invenção de Gutenberg esteve voltada principalmente para a impressão de objetos que não eram livros, como folhetos, panfletos, petições, cartazes e anúncios públicos, formulários, bilhetes, recibos, certificados e demais impressos efêmeros e de serviço, colocando em circulação em espaços públicos materiais de leitura que até então eram desconhecidos e transformando práticas administrativas e comerciais (CHARTIER, 2014, p. 104). A publicação manuscrita permaneceu em vigor até o século XVIII pelos mais diversos motivos, fosse pelo menor custo das cópias e pela possibilidade de variar a forma escrita e fazer acréscimos e revisões ao texto, fosse como um modo de limitar a circulação do livro e burlar a censura (CHARTIER, 2014, p. 105). Estruturas paratextuais elementares, como índices, tabelas, paginação, encontravam-se presentes nos códices desde sua invenção no século II (CHARTIER, 2014, p. 122) e se desenvolvem sobremaneira no decorrer da Alta Idade Média como um sistema de técnicas auxiliares de leitura que permitia identificar rapidamente a passagem procurada, promovendo uma experiência mais dinâmica de leitura (CAVALLO; CHARTIER, 1998, p. 22-23).

Segundo Chartier (2014, p. 113-114), a tradição dominante da era do manuscrito consistia na miscelânea de textos de diversos gêneros, datas e autores diferentes, reunidos num único volume. A cópia de textos para composição de livros de mão e a publicação manuscrita foi prática muito difundida na América Portuguesa, como asseveram Hansen e Moreira (2013, p. 137 e ss.). O primeiro prelo só chegaria à colônia no início do século XIX, e nesse ambiente a manuscritura fora de suma importância para a cultura e para a circulação da produção letrada. A partir da recolha de folhas volantes e cópia de outros manuscritos e impressos vindos do Reino, aqueles homens, letrados ou não – vide o exemplo de Luís

Gonzaga das Virgens, “homem pardo, pobre, simples soldado de linha” que produzira e possuía um grande número de pasquins sediciosos (HANSEN; MOREIRA, 2013, p. 148 e ss.) –, que desejavam possuir códices miscelâneos compostos por textos de seus interesses (poesias, orações, receitas de medicamentos, fragmentos de tratados de armas, etc.) ou coleções que respeitavam certa unidade temática, quando não os copiavam eles mesmos, mandavam que particulares ou profissionais contratados unicamente para tal fim os reproduzissem.

Este parece ser o caso do manuscrito do poema épico *Vila Rica*, que compõe o *Códice Alcântara Machado*, cuja transcrição apresentamos ao final desta tese. O manuscrito em questão é datado do ano de 1773, o mesmo em que foi concluído o poema, “o que o torna não apenas um exemplar coetâneo do autógrafo de Cláudio Manuel da Costa, mas um testemunho da mais alta importância para a tradição textual do *Vila Rica*” (MOREIRA, 2012, mimeo¹). Supõe-se que o manuscrito tenha sido mandado copiar pelo próprio poeta, encomendado a um homem que vivia de escrever, como eram chamados os copistas profissionais na América portuguesa. Na página de rosto encontra-se inscrito, ao que tudo indica pela própria mão do poeta, seu nome na Arcádia Ultramarina, Glauceste, logo após a intitulação, o que torna a cópia um idiógrafo do poema. Findo o trabalho de cópia no ano de 1773, o poeta rubricou-o com seu nome da Arcádia Ultramarina para autorizá-lo. No decorrer do manuscrito há diversas correções e anotações feitas a lápis, que indicam que o mesmo foi cotejado com outro ou outros membros coetâneos ou posteriores da tradição, o que significa que o manuscrito é um testemunho que atesta o primeiro estágio de redação do poema. O manuscrito que ora apresentamos foi cotejado com o texto estabelecido por Eliana Scotti Muzzi para a edição publicada pela Editora Nova Aguilar (1996), a qual afirma que tomou como texto base o manuscrito de Lisboa por sua anterioridade atestada pela referência explícita no canto V do poema a dois religiosos que teriam fomentado o ódio aos paulistas (MUZZI, 2008, p. 675), referência omitida nos demais manuscritos e edições do poema, e pela presença de 84 versos que constam apenas naquele manuscrito. No *Códice Alcântara Machado* não se encontram os 84 versos, mas há a nomeação dos frades no canto V e na nota referente ao excerto e são encontrados alguns versos que não estão presentes na edição de Muzzi. Com base nisso, é preciso questionar os critérios utilizados pela autora para determinar a anterioridade do manuscrito de Lisboa e a omissão dos nomes dos frades nas

¹ Cf. Anexo A: MOREIRA, Marcello. Descrição do Códice Alcântara Machado, pertencente ao livreiro antiquário Luís Garaldi, idiógrafo do *Vila Rica* de Cláudio Manuel da Costa. São Paulo: mimeo, 2012.

edições posteriores: sendo a referência a figuras históricas cujos feitos são conhecidos um componente da *fictio* do poema, em que medida a manutenção dos nomes implicaria responsabilidade civil, como afirma a autora (MUZZI, 2008, p. 676)?

Empreender uma pesquisa acadêmica em que o objeto a ser analisado constitua-se de textos poéticos que se encontram cronologicamente muito distantes do pesquisador que se dispõe a estudá-los na atualidade, não raro resulta em tarefa penosa que requer visão acurada para reconhecer nos diversos elementos, textuais ou não, que nos fornece a obra, as pistas para compreender de que maneira esta era lida e compreendida entre aqueles leitores que primeiramente fizeram parte da sua recepção. Neste intervalo entre a produção das obras e a leitura que delas empreendemos hoje, as lacunas interpretativas, que naturalmente existem em decorrência da passagem do tempo que produz novas significações para as palavras, acabam por dilatar-se devido às mudanças nos critérios valorativos desta poesia, da sua relevância em determinado âmbito social, dos usos e costumes que circunscrevem sua produção.

Especificamente ao trabalhar com poemas épicos luso-brasileiros, devemos ter em mente a noção de que tais obras, mesmo que se localizem no tempo mais próximas de nós, leitores-pesquisadores coetâneos, que a épica grega e latina, não deixam de ser objetos estranhos, cujo manuseio deve ser atento e cuidadoso. Considerando isto, nos propomos desenvolver uma pesquisa que busca recuperar alguns critérios de legibilidade que possibilitam uma aproximação daquela leitura feita pelo primeiro público receptor da obra. Para tanto, apresentamos alguns questionamentos acerca das peculiaridades do gênero épico, sua relação indissociável com a memória, e uma reflexão acerca dos procedimentos metodológicos que devem ser adotados para que uma leitura histórica eficaz dos poemas seja empreendida. Intentou-se estabelecer as bases sobre as quais é possível operar com os textos setecentistas que compõem o *corpus*, buscando ponderar a *perspectiva-nós*, “figuração de outros homens, a respeito dos quais dizemos ‘eles’” e a *perspectiva-eles*, “como eles viam a si mesmos, quando diziam ‘nós’” (ELIAS, 2001. p. 80). A distância da leitura que fazemos hoje da *perspectiva-nós* nos coloca em desvantagem em relação aos primeiros leitores das obras, que possivelmente eram capazes de compreender de maneira no mínimo mais eficaz as imagens construídas na poesia. Por conta disso, a reflexão acerca de como atingir, mesmo que contingencialmente, este nível de compreensão e evitar interpretações extemporâneas faz-se necessária.

Além disso, o labor de debruçar-se sobre textos muito antigos, como ocorre com todo objeto de pesquisa, demanda cuidado e deliberada atenção, não apenas devido ao

distanciamento temporal entre o “agora” de quem se propõe a investigá-los, e o “agora”, cristalizado no tempo, que constitui o momento da sua invenção, como também por conta da completa estranheza às interpretações produzidas no âmbito das condições de possibilidade daqueles leitores que constituíam o primeiro horizonte de expectativa das obras à época em que foram publicadas. A definição de critérios de legibilidade específicos para operar com este material auxilia no estabelecimento de interpretações necessariamente parciais, ainda que menos lacunares, desses textos, quando o objetivo do pesquisador é empreender uma leitura mais próxima àquela que se fazia quando da sua escritura, procurando evitar colocações extemporâneas e anacrônicas acerca dos mesmos. Este risco torna-se mais iminente quando tratamos de poemas épicos luso-brasileiros² produzidos no decorrer do século XVIII e regrados por preceitos retóricos-poéticos e teológico-políticos estranhos ao leitor coetâneo e que hoje não mais orientam e determinam a produção poética. Como afirma Hansen:

Para ler a epopeia historicamente, deve-se saber que, até a segunda metade do século XVIII, os códigos da poesia foram retóricos, imitativos, prescritivos, diferentes dos critérios expressivos e descritivos da estética, da crítica e da história literária então inventadas pela revolução romântica, que subjetivou todas as artes como expressão da consciência infeliz dividida e multiplicada pelo dinheiro (HANSEN, 2008. p. 19).

É nessa perspectiva que deve ser compreendida a afirmação de que a epopeia é um gênero morto. A sentença de morte do gênero épico foi decretada já na segunda metade do século XVIII, quando a universalização do princípio de livre-concorrência burguesa impôs a mais-valia a todos os setores da sociedade, tornando o dinheiro o equivalente universal de todos os valores (HANSEN, 2008. p. 17). Assim, neste novo mundo, descortinado pelas mudanças da estrutura social e do cenário político provocadas pelo fim do Antigo Regime e pela ascensão dos ideais “iluministas”, não há mais espaço para que sejam cantados os grandes feitos de reis e varões assinalados nem para demonstrações de heroísmo ou nobreza:

² Valemo-nos tanto das denominações ‘poema épico’ quanto ‘epopeia’ seguindo a orientação de Francisco Joseph Freire em sua *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia* (1749). Em seu tratado o autor utiliza ambos os termos de maneira indistinta para significar “a imitação de huma acção heroica, perfeita, e de justa grandeza, feita em verso heroico por modo mixto, de maneira, que cause huma singular admiração, e prazer, e ao mesmo tempo excite os animos a amar as virtudes, e as grandes empresas” (FREIRE, 1749, p. 165). Lembramos também com Freire que ‘Épica’ advém etimologicamente do grego *epos*, “narração”, “discurso” ou “palavra”. Logo, não basta apenas que o poema tenha sido produzido em verso heroico para que seja considerado épico, é preciso que imite, de modo misto, uma *ação heroica*, “propria daquelles homens, que pelas suas singulares virtudes alcançarão o nome de heroes”, *perfeita e de justa grandeza*, “porque se for imperfeita, não será maravilhosa, como deve ser, e se não tiver justa grandeza, será difficil a reduzirse para haver de ser percebida, e tambem poderá ficar monstruosa” (FREIRE, 1749. p. 165 e ss.).

os ideais celebrados pela épica perdem completamente seu valor e sua existência deixa de fazer sentido nessa nova organização social.

Importa dizer aqui, como recorda Gama (2001, p. 1-2), que a ideia de que o século XVIII é iluminista é esquemática, ou seja, considerar que os ideais ilustrados reverberavam e eram igualmente válidos para toda a Europa naquele íterim é operar trans-historicamente a partir de uma generalização que serve apenas para atender a princípios totalizantes e reducionistas de classificação, visando a determinar sob a etiqueta de “iluminista” todo um século no decorrer do qual ocorreram apropriações e assimilações as mais diversas daqueles ideais. A própria compreensão de que houve um “Iluminismo”, como um movimento de direção única, deve ser questionada, como explica Teixeira:

Todavia, não existiu apenas uma ilustração, mas diversos matizes de um impulso comum rumo à superação do estado de coisas do século XVII. Talvez se pudesse identificar esse impulso, que produz uma tênue unidade entre os diversos movimentos ilustrados da Europa, com a ideia de progresso, de eficiência da estrutura administrativa, de observação científica da natureza e de valorização do saber aplicado à busca da felicidade terrena e do bem-estar social. Essas são, enfim, algumas das noções que se consolidaram como próprias de um possível conceito de Ilustração, entendida sempre como um discurso *a posteriori*, formulado nos últimos dois séculos. Evidentemente, o discurso que se formou sobre a Ilustração será sempre um metadiscorso, porque ela própria, diferentemente de qualquer evento concreto, não teve existência senão como um conjunto de falas: a filosofia, a ciência, a política, a economia, as artes. Em outros termos, a Ilustração existe apenas como um modo supostamente específico de pensar e agir: como um possível conjunto de atitudes, e não como uma sequência de fatos, uma guerra, um terremoto ou o surgimento de uma nação (TEIXEIRA, 1999. p. 25).

Se o gênero épico está morto, resta-nos operar com seus restos, exumá-los a fim de compreendê-los em suas especificidades e para tanto procuramos abordar neste trabalho uma das suas características mais fundamentais, qual seja, sua estreita vinculação ao gênero histórico, na medida em que os tratadistas que se detiveram, nos séculos XVI e XVII, em compor preceptivas sobre o poema heroico, estavam de acordo quanto a ter de ser ele desenvolvido a partir de um argumento histórico. Todavia, dos três exemplos máximos de epeia na Antiguidade que se tornaram modelo para a tradição de composição das épicas posteriores – *Ilíada*, *Odisseia* e *Eneida* –, apenas a última utiliza como matéria as fontes escritas da história romana, enquanto as duas primeiras precedem à sistematização escrita da memória dos gregos pela historiografia, circulando oralmente através da repetição dos *aedos* antes de serem fixadas pela escrita (HANSEN, 2008. p. 25).

Como observa Aristóteles na *Poética*, “A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações” (ARISTÓTELES, 1994, p. 103). O que as torna diferentes são os meios, os objetos ou os modos através dos quais imitam. O autor define os preceitos para a composição de epopeias ao conceituar simultaneamente a tragédia, aproximando estes dois gêneros por serem ambos imitações de homens que praticam ações elevadas:

A epopeia e a tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso; mas difere a epopeia da tragédia, pelo seu metro único e a forma narrativa. E também na extensão, porque a tragédia procura, o mais que é possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo, porém a epopeia não tem limite de tempo - e nisso diferem, ainda que a tragédia, ao princípio, igualmente fosse ilimitada no tempo como os poemas épicos. Quanto às partes constitutivas, algumas são as mesmas na tragédia e na epopeia, outras são só próprias da tragédia. Por isso, quem quer que seja capaz de julgar da qualidade e dos defeitos da tragédia tão bom juiz será da epopeia. Porque todas as partes da poesia épica se encontram na tragédia, mas nem todas as da poesia trágica intervêm na epopeia (ARISTÓTELES, 1994, p. 109-110).

Diferem pelos meios por usar a epopeia exclusivamente o verso heroico, mais amplo e grave e mais apropriado para a imitação de ações ilustres, enquanto a tragédia se vale de vários metros; diferem pelos modos porque embora ambas imitem homens superiores, enquanto na epopeia efetua-se a imitação pelos modos narrativo e dramático simultaneamente, na tragédia a imitação é efetuada somente através do modo dramático (HANSEN, 2008. p. 26-27). Segundo Muhana (2004. p. 101), “Em qualquer dos gêneros poéticos, a imitação, para Aristóteles, refere-se às ações dos homens”, e especificamente na epopeia e na tragédia, de homens que efetuam ações elevadas. Importa dizer que ao efetuar a imitação para compor sua obra, o poeta, através dos modos narrativo e dramático, imitará aquelas ações elevadas podendo fazer uso de sucessos reais (ARISTÓTELES, 1994, p. 116), como os que figuram nas obras do historiador grego Heródoto. Daí segue-se que, utilizando ou não argumento histórico para a composição da fábula, o poeta deverá manter o compromisso com a verossimilhança, e a consequência dessa imitação não se confunde com o produto da história, posto que o que o poeta narra pode ser mais verossímil que aquilo que de fato é objeto da narração da história:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem

por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular. Por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes às suas personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu (ARISTÓTELES, 1994, p. 115).

Posterior a Aristóteles, a definição do gênero épico estabelecida por Horácio em sua *Arte Poética* determina que nas epopeias deve-se “descrever os feitos dos reis, dos chefes, as tristes guerras” (HORÁCIO, 1984. p.65), definindo-se assim o prazer decorrente da admiração das *res gestae* que efetuam o *kleos* ou a fama como a principal finalidade deste gênero, como ensina Hansen (2008. p. 27). Sendo assim, uma conceituação da épica exemplar, que abrange as obras que constituem nosso *corpus*, pode ser explanada nos seguintes termos:

De Aristóteles até o século XVIII, o gênero é doutrinado como discurso longo, quase sempre em verso heroico, o hexâmetro datílico grego e latino, ou na oitava rima italiana de verso decassílabo com as seis primeiras rimas alternadas e as duas últimas emparelhadas (ABABABCC) das línguas vulgares, imitando por modo misto, narrativo e dramático, a ação una, inteira e perfeita, de tipo superior, ilustre ou heroico, metido em guerra histórica ou mítica, real ou fictícia, para a admiração, o prazer e o ensino de virtudes cívico-morais (HANSEN, 2008. p. 27).

Os poemas épicos luso-brasileiros setecentistas apresentam, em notação localizada à margem ou ao pé da página, dados informativos de natureza histórica, que devem ser lidos após a leitura do verso a que a notação faz remissão, já que o número ou sinal indicativo da nota usualmente vem ao final da seção textual a que a notação diz respeito; desse modo, entrelaçam-se *fictio* e eventos históricos notados na página, o que acaba por desdobrar o argumento em uma série de estruturas de amplificação que o minudenciam. Na Estância I do *Delicioso Jardim da Rhetorica* (1750. p. 2), aprendemos que argumento pode ser definido como “um invento provável para fazer certeza” e está incluso na invenção, a primeira das cinco partes em que se divide a retórica, e que é definida como “huma excogitação de cousas verdadeiras ou verosimeis que fação a cousa provavel” (sic). Já a definição encontrada no *Discurso sobre o poema heroico*, de Manuel Pires de Almeida (2006, p. 3), diz que o argumento está presente na fábula ou imitação, a alma da epopeia, e é “a história sobre que funda o poema; esta, ou há de ser verdadeira, ou fábula, ou ficção nova verossímil”. Adiante acrescenta Almeida que “para ficar poesia a fábula fundada em verdade, é necessário que a

ficção seja muito mais que a história”, retomando a problematização da relação entre épica e história, e reafirmando aristotelicamente que a necessidade de fundamentar a fábula na verdade histórica não faz com que a poesia se torne particular, posto que mesmo partindo do contingencial da narrativa histórica a épica deve buscar a verossimilhança na elaboração da *fictio*, narrando as ações possíveis em consonância com o *ethos* dos personagens, ou como diz Aristóteles:

E ainda que lhe aconteça fazer uso de sucessos reais, nem por isso deixa de ser poeta, pois nada impede que alguma das coisas que realmente acontecem sejam por natureza verossímeis e possíveis e, por isso mesmo, venha o poeta a ser o autor delas (ARISTÓTELES, 1994, p. 116).

É comum a poemas épicos luso-brasileiros setecentistas como o *Caramuru* de Santa Rita Durão e o *Uruguay* de Basílio da Gama, a presença de notas históricas que correlacionam os episódios narrados com dados presentes em crônicas históricas, dicionários, atlas, vidas de ilustres, entre outras fontes, bem como a elucidação acerca das fontes escriturais referentes aos episódios bíblicos citados no decorrer dos poemas. Como nos recorda Gama (2001. p. 12), a pesquisa que leva em conta estas estruturas paratextuais não deve considerá-las apenas como acessórios ou simples dados bibliográficos adjungidos ao final do texto: para o estudo das principais epopeias luso-brasileiras do século XVIII, as fontes constituem-se como recurso retórico de composição, cujo emprego argumentativo serve à invenção do poema.

Na partição da retórica antiga, a invenção se refere à “descoberta de coisas verdadeiras ou verossímeis que tornem a causa provável”, como orienta o autor da *Retórica a Herênio* (2005. p. 55), e se para escrever epopeia o poeta deve imitar “opiniões consideradas verdadeiras nos campos semânticos das atividades discursivas e não discursivas do todo social objetivo definido como ‘corpo místico’ de estamentos subordinados ao rei num pacto de sujeição” (HANSEN, 2008. p. 19), logo, a história escrita torna-se a principal fonte doadora de *fides* para o discurso poético. Sobre a *fides*, Faria nos diz o seguinte:

Na *Retórica a Herênio*, livro de autoria incerta que data do século I a.C., a tarefa do orador é definida como “poder discorrer sobre aquelas coisas que o costume e as leis instituíram para o uso civil mantendo o assentimento dos ouvintes até onde for possível”. Temos, então, que a base da argumentação deve ser aquilo sobre o que já existe um consenso, ou uma *fides* já estabelecida, por exemplo, as leis e os costumes, já que a ênfase está no discurso judiciário. Como a argumentação retórica parte de premissas convencionalmente aceitas para chegar a conclusões prováveis, a tarefa do orador é, pois, transportar o crédito do que é tido por certo para aquilo que é duvidoso (FARIA, 2000. p. 156).

Ao compor sua obra, o poeta imitava opiniões tidas como verdadeiras, bem como eventos históricos, como é o caso do *Caramuru*, por exemplo, em que já nas *Reflexões Prévias e Argumento* a matéria cantada é descrita pelo autor:

A ação do Poema he o descobrimento da Bahia, feito quasi no meio do século XVI. por Diogo Alvares Correa, nobre Vianez, comprehendendo em varios episódios a Historia do Brazil, os Ritos, Tradições, Milicias dos seus Indigenas, como tambem a Natural, e a Política das Colonias (DURÃO, 1781. p. 4).

Dessa forma, sendo o argumento do poema de natureza histórica, este tem sua *fides* acrescida em decorrência do respaldo fornecido pela narrativa histórica e pelas notas explicativas no decorrer da obra. Santa Rita Durão engendra sua ficção narrando os sucessos de Diogo Álvares de acordo com o que consta nos livros de história, mas figurando ações verossímeis para seu herói e para os demais personagens com o objetivo final de deleitar seu público leitor ao mesmo tempo em que o instrui acerca das virtudes da fé católica e da expansão territorial do Império Ultramarino Português.

Como se sabe, desde a preceptiva composta por Torquato Tasso sobre o poema heroico (1587), a épica deve basear-se em um argumento de natureza histórica, pois sua matéria é a coisa bélica, e, por conseguinte, os feitos de guerra obrados por homens varonis em campos de batalha, em defesa da pátria e das gentes. Como gênero que enaltece feitos de armas, a épica é pertencente ao subgênero laudatório da retórica epidítica antiga, e tem como objeto de encômio a nobreza de armas. Um de seus usos civis, perfeitamente discriminado nos tratados poéticos que regem sua composição, é o que concerne à produção de uma memória duradoura dos *res gestae*, pois a épica visa a denegar a validade do aforismo *tempus omnia vincit* (o tempo vence todas as coisas). O canto poético, de inspiração divina ou musaica, seria, portanto, uma forma de remédio contra a voracidade do tempo e o poema uma forma de comemoração, ou seja, de tornar novamente presente, por leitura ou récita em voz alta, as matéria dignas de serem lembradas pelos sujeitos do Estado monárquico. As notas históricas presentes na épica servem para incrementar a *fides* do poema, na medida em que amplificam o argumento histórico poeticamente desenvolvido.

No decorrer da pesquisa, visamos à recuperação de critérios de legibilidade de gêneros poéticos dessuetos, mas que tiveram uma importância fundamental para as sociedades em que foram produzidos e em que seus usos civis eram múltiplos, conquanto hoje em dia desconhecidos da maioria. Não se pode compreender o passado sem uma detida perquirição das formas simbólicas que o representam, e cabe à história social da literatura e da arte

resgatar o horizonte de expectativa que norteava a recepção dessas obras literárias e artísticas para que se não as leia anacronicamente. A interpretação de obras literárias imersas nas brumas do tempo também possibilita a possíveis e potenciais leitores o acesso a elas, pois dificilmente são compreensíveis sem o auxílio dos estudos desenvolvidos por um pesquisador nelas especializado. Como a história da literatura lida com gêneros que apresentam continuidades e descontinuidades históricas, o estudo de formas literárias passadas é de fundamental importância para a compreensão do funcionamento do campo literário hodierno, em que muitas delas ainda são produtivas, sem que, no entanto, se inquiria o porquê dessa produtividade. Prover os cidadãos com material que lhes faculte o acesso a obras de arte, literárias, musicais etc., oriundas de séculos pretéritos, é uma forma de patrocínio da cultura, e, ao mesmo tempo, da cidadania, o que justifica a relevância desta pesquisa.

1.1 NOTA PRELIMINAR

No Volume V do *Vocabulário Portuguez, & Latino* do Padre Raphael Bluteau (1716, p. 750 e ss.), o rol dos vocábulos encetados pelo radical comum *Not* principia pela palavra *Nota*. Antes de expor as diversas acepções que a palavra podia admitir no idioma português entre o final do século XVII e início do século XVIII, o lexicógrafo explica, com base na etimologia e em exemplos autorizados pelo costume, os usos que a palavra *não* comportava no léxico de então:

NOTA. He palavra Latina, que significa sinal. *Notae amoris, notae salutis*. Neste sentido não usamos em Portuguez da Palavra *Nota*, mas dizemos *Sinal, prova, demonstração, &c.* Também no Latim *Nota*, significa *Abbreviatura*, como consta destas palavras de Suetonio no fim do 3. cap. Da vida de Tito, Flavio Vespasiano, *E pluribus comperi, notis quoque excipere solitum cum amanuensibus suis per ludum, jocumque certantem imitati Chirographa, quaecumque vidisset*. Também não dizemos em Portuguez *Nota* neste sentido; posto q com alguma semelhança dizemos *Notas da Musica, & Notas do Tabellião*; porque as notas da Musica são caracteres que denotão o que se quer dizer; & notas do Tabellião, são papeis escritos com abreviaturas, que (como já dissemos) se chamão *Notae*, donde lhe chamarão os Romanos *Notarius*. Finalmente *Nota* em Latim significa *Nodoa*, ou *Cicatriz*, como se vê em varios lugares de Suetonio, entre outros no cap. 8. da vida de Cesar Augusto, onde diz, *Etiam, quibus corporis notis, vel cicatricibus*; & no cap 80. Da vida do dito Emperador, *Corpore traditur maculoso, dispersis per pectus; atque alvum genitivis notis*. Também na lingua Portugueza não usamos da nota nesse sentido, bem sim por macula da reputação, ou defeito que se tem notado, como veremos mais abaixo (BLUTEAU, 1716, p. 750-751).

No século XVIII português, quem diz *nota* não diz *sinal*, *abreviatura*, muito menos *nódoa* ou *cicatriz*, embora estes sentidos fossem autorizados pelo costume e pelos usos antigos. Pelo levantamento de Bluteau aprendemos também que no português setecentista a palavra *nota* pertence a campos semânticos como o musical e o jurídico. Após excluir os significados do termo que não eram usuais para o idioma naquela época, o dicionarista procede com o arrolamento das definições pertencentes àqueles dois campos que referira anteriormente:

Notas do Tabellião. He o que o Tabellião escreveo com letra miúda no portocollo, antes de fazer a escritura publica. Derãolhe este nome, porque antigamente os Tabelliaens escrevião com breves, ou abreviaturas, que em Latim se chamão *Notae*. Daqui procedeo a curiosidade, com que Valerio Probo, Gramatico, & contemporaneo de Nero, trabalhou na explicação das notas dos antigos. No tempo de Carlos Calvo, Magnon Arcebispo Senonense fez hum Tratado dos Breves do Direito. Pedro Diacono fez outro mais amplo, reynando o Emperador Conrado primeiro. *Tabularii*, ou *Tabellionis notae, arum. Fem. Plur.* (Nota do Tabellião se se perde, se pode provar o notado dela. Liv. 3. das Ordenaç. Tit. 60. § 49). Notas brancas, & pretas dos papeis de Solta. São uns caracteres, que se poem sobre as syllabas. Debaixo de certas claves, denotão nas regras inferiores os intervalos dos tempos, & a ordem, & distinção dos tons por ascenso, & descenso. Segundo Theodoro Balsamon, Cartulario da Igreja de Constantinopla, Notarios se chamavão os que ensinavão aos moços Coristas as notas da Musica, & assim falando este Author nos Santos Marciano, & Martyrio, que o Menologio Grego chama *Notarios*, diz que não fazião escrituras publicas, mas ensinavão aos moços a cantar, & assim no Martyrologio Romano, está, que hum deles era Leitor, & outro Cantor (BLUTEAU, 1716, p. 751).

Na definição pertencente ao campo jurídico, chama a atenção o fato de que as *notas* eram feitas em “letra miúda”, e nas rubricas musicais eram caracteres apostos sobre as sílabas e sob certas claves como indicativo dos intervalos e modulações de tons. Em ambas as acepções depreende-se que as notas ocupavam o espaço interlinear ou marginal do documento ou partitura, e se discerniam por sua diferença de tamanho e estilo³ em relação aos demais

³ Etimologicamente a palavra *estilo* (do latim *stilus, i*) remonta ao instrumento de ferro de ponta aguçada que era utilizado para escrever em tábuas enceradas (HOUAISS, 2001). A impressão deixada pelo *stylus* na cera úmida nos faz evocar a metáfora do bloco de cera lida no diálogo *Teeteto* de Platão e consequentemente a problemática da memória e do esquecimento, colocada em termos da presença de um ausente: a imagem, *eidōlon*, que permanece como marca impressa pelas sensações ausentes, torna-se lembrança, ao passo que esquecemos ou não sabemos aquilo que não foi efetivamente impresso, ou seja, que não deixou sua marca, ou foi apagado, como a tábua de cera raspada para que se possa fazer uma nova inscrição (RICOEUR, 2007, p. 28 e ss). A partir do radical latino o idioma francês preservou a palavra *stylo* pra designar “caneta” ou outro instrumento que utilize tinta para escrever. Ainda no campo da escrita, o sentido da palavra ficou associado à peculiaridade do traçado determinada pelo agenciamento da mão como marca de personalidade daquele que escreve e se estendeu para a tipologia, determinando pelo desenho das fontes as diferentes famílias de *tipos*. Quando da vigência da instituição retórica, “estilo” relacionava-se aos modos de elocução característicos do bem dizer, “linguagem estereotipada de lugares-comuns retórico-poéticos anônimos e coletivizados como elementos do todo social

caracteres registrados na página. Após precisar estes dois sentidos, Bluteau elenca ainda um terceiro, que se relaciona diretamente àquele de *nódoa* ou *cicatriz* referido anteriormente, mas agora num contexto moral:

Nota. Defeito, falta, acção de que alguém he notado, & censurado. Toda a nota desdoura a pessoa, em que se observa. *Labes, is, Fem. Macula, ae. Fem* Nota que desdoura muito. *Turpitudinis nota. Cic. Probum, i. Neut. Dedecus, oris. Neut.* Nota pequena, *Labecula, ae. Fem. Cic.* Bons Cidadãos, que vivem sem nota alguma. *Boni Cives, nulla ignominia notati, ou quibus nulla dedecoris nota inusta est.* De nenhuma cousa tanto se recea, como da nota de desleal. *Nihil magis, quam famam timet perfidiae, Quint. Curt. Vid.* Notado. *Vid.* Notar. O defeito no particular, he nota, no Principe he infâmia. *Brachilog. De Principes, 106.* (Quem tem a nota de ingrato, tem todas as vilezas. *Ibid. 255*). Não se lhe via cousa, que descobrisse culpa, nem ainda pequena nota na graça, que no bautismo recebera. *Histor. De S. Domingos, part. I. tol 3. Col 2.) (BLUTEAU, 1716, p. 751-752).*

Nesta última acepção a palavra *Nota* assinala a censura a que estão sujeitos aqueles que malogram no exercício da virtude, censura que se agrava quando dirigida a um membro da nobreza e por isso se torna infâmia. A *nota* neste sentido é algo do conhecimento de todos, portanto *notório*, correndo à boca por meio de murmuração. Por ser exemplar, é também *notável*, que quer dizer tanto o que é digno de memória quanto aquilo que não se deixa passar despercebido: aqueles que são *notados* por seus vícios carregam esta mácula que os precede evidenciando a falta cometida ou a ação que motivou a reprimenda. Observe-se que Bluteau distingue os sentidos que a palavra *nota* pode assumir em diferentes contextos, circunscrevendo seu uso com outros termos mais precisos.

A última acepção do termo é sucinta, significando apenas “Anotação” (BLUTEAU, 1716, p. 752), e indicando que se confira o sentido desta palavra no volume correspondente do *Vocabulário*, o qual transcrevemos a seguir:

objetivo repartidos em gêneros e subestilos” (HANSEN, 2004, p. 32). Como lemos na definição da palavra estabelecida por Bluteau no Volume III do seu *Vocabulario...*, no qual também evoca a etimologia do termo (1713, p. 319-320): “ESTILO: Modo de escrever, compor, ou fallar qualquer lingoa. Antes da invenção do papel escrevião os antigos em laminas de chumbo, em taboas engessadas, ou cobertas de cera, com hu ponteiro, ou pena de ferro, a que chamavão *Stylus*, donde procedeo, que a frase, & o modo de compor, tambem foi chamado Estilo. *Vid.* Paneirol. De charta, Tit. 13. Dividem os Rhetoricos os estilos de bem dizem em três espécies, que são *Gracil, Grande, & Medio*, que podemos chamar *humilde, grave, & meão*”. Utilizamos aqui a palavra “estilo” para indicar os modos particulares de traçar à mão as letras conforme sua figura e elegância, com ordem e proporção segundo o decoro que lhes é característico, recomendação que encontramos em tratados como a *Recopila consubtilissima: intitulada orthographia pratica* (1548) de Juan de Yciar. Embora o autor afirme não haver em seu idioma vocábulos com que se explique ou nomeie o começo, meio e fim do traçado das letras e demais procedimentos que o amanuense deve seguir para manear a pena e descrever os caracteres com sua devida dignidade, elenca uma série de modos de composição e traçado dos caracteres que seguem regras de proporção específicas relacionadas à natureza do escrito, pois decorosamente uma letra chanceleresca, por exemplo, em tudo difere de uma letra mercantil.

ANNOAÇAM. Couda poſta por eſcrito, para a lembrança, ou obſervação ſobre a doutrina do author de hum livro *Adnotatio*, ou *annotatio, onis. Fem. Quintil. Obſervatio, onis. Fem. Sueton. Adnotamentum*, ou *Annotamentum. Neut. Aul. Gell. Animadverſio, & notatio, onis. Fem.* (Cujo parecer ſegue em ſuas Annotaçoens. Mon. Luſit. Tom. I. fol. 137. col. I). (BLUTEAU, 1712, p. 392).

Neſſe ſentido o termo tem o mesmo ſignificado de *escólio*, que em outro volume do *Vocabulário* Bluteau define como “breves annotaçoens ſobre algum texto, ou ſobre as palavras de algu Author” (BLUTEAU, 1713, p. 218). Para reſpaldar ſua definição Bluteau reclama, entre outros, a autoridade de Quintiliano, que, por ſua vez, reivindica a *auctoritas* de Cícero. No Livro I, Capítulo VI, da *Inſtitutio Oratoria* (QUINTILIANO, 1996, p. 113 e ſs.) Quintiliano afirma que aqueles que deſejam diſcurſar e eſcrever devem obſervar certas regras que fundamentam a linguagem, que ſe baseia em razão, antiguidade, autoridade e uſo. No que tange à razão, o reſpaldo principal encontra-ſe na analogia, ou proporção, e na etimologia. Por meio da analogia ſão eſtabelecidos padrões de comparação entre palavras ſimilares viſando determinar ſeu gênero ou declinação; já a etimologia indaga acerca da origem das palavras, e foi chamada de “anotação” por Cícero nos *Tópicos* VIII, devido à proximidade que o termo guarda com o *ſymbolon* Ariſtotélico, que Cícero traduz pelo latim *nota* (QUINTILIANO, 1996, p. 123-125). Tanto em Cícero quanto em Quintiliano a *annotatio* ſe refere aos modos de decompoſição de uma palavra em unidades mínimas para que ſe poſſa efetuar a ſua interpretação e rastrear ſua origem.

Embora não ſe proponha deſcrever a história das estruturas que denomina paratextuais, Genette (2009, p. 281-282) remonta a origem da nota às anotações marginais e interlineares, em tamanho menor que os caracteres do texto propriamente dito, que eivavam as páginas dos textos eſcritos no Medievo. Tais anotações mantiveram o nome de “gloſa” até 1636 (quando surge a palavra “nota”) e ocuparam as margens laterais dos fólios, os eſpaços interlineares e mesmo uma coluna central entre duas colunas do texto principal, até finalmente no ſéculo XVIII ſerem transferidas para o pé da página, tal qual as utilizamos hoje, apesar de muitas outras formatações ſerem admitidas. Em linhas gerais, Genette (2009, p. 281) define nota como “um enunciado de tamanho variável (basta uma palavra) relativo a um ſegmento mais ou menos determinado de um texto, e diſpoſto ſeja em frente ſeja como referência a eſte ſegmento”.

Apesar de no ſéculo XVIII o termo “Gloſa” ter ſido paulatinamente ſubſtituído por “nota”, como explica Genette, neste período o uſo do primeiro vocábulo ainda era corrente em Portugal, como podemos depreender das acepções da palavra encontradas no *Vocabulario*

de Bluteau (1713). Para além de significar a prática de explicar uma palavra cujo significado é obscuro ou de comentar passagens do texto, glosa também se refere no século XVIII a uma espécie poética na qual um verso do poema, ou mote, é comentado ou amplificado, também em verso, seguindo a mesma matéria do poema, sendo o verso glosado colocado ao final de uma estrofe (BLUTEAU, 1713, p. 84), ou, como explica Carvalho (2007, p. 244): “As glosas constam de um texto que funciona como mote, o qual pode ser de vários tipos. O mote, sabe-se, é desenvolvido verso a verso na sequência das novas estrofes dele derivadas”. As definições de “glosa” que se referem à prática de notação de textos encontradas em Bluteau são as seguintes:

GLOSSA, ou Gloza, ou Groza. Os dous últimos são mais usados. He tomado do Grego *Glossa*, quando significa, Explicação de palavras *escuras*. No cap. I. do I. livro diz Quintiliano, *Interpretationem lingue secretioris, quas Graeci Glossas vocant*. De sorte que *Glossa* no seu sentido mais proprio he *Interpretação clara, & genuína do Texto, ou palavras do Autor*. Em latim lhe poderás chamar com *Periphrasis. Verborum scriptoris interpretatio, onis. Fem.* Autor de huma *Glossa. Verborum alicujus scriptoris interpres, etis. Masc.* Niculao de Lira he Autor da *Glossa ordinária da Biblia*, compreendida em seus volumes. A *glossa do Direito* são os *commentarios*, que *Accursio* poz na margem. Esta palavra *Glossa* foi depois significando toda a casta de *Interpretação*; & assim intitula *Ignerio Glossas* os seus *Escholios* sobre o *Direito Civil*. *Glossa* he a *lingoa do Texto*. Neste sentido também se deriva do Grego *Glossa* ou *Glotta*, que val o mesmo, que *Lingoa*. Segundo esta etymologia, dis o *Mestre Venegas*, que assim como *Glossa*, he *lingoa de Texto*, ocasional, & acidentalmente a grande copia de *Glossas* tem sido emudecimento de *Lingoas*, & confusão de *engenhos*. Donde vemos por experiencia que quando se usava o *Proverbio*, que diz, *Liber Librum aperit*, id est, que hum livro he *Glossa* de outro, sabião muito mais os homens, que agora, que com a confiança nas *Glossas*, *commentos*, *anotaçoens*, *Escholios*, *observaçõens*, *castigaçoens*, *Miscellaneas*, *centúrias*, *collectaneas*, *Lucubraçoens*, tem deixado entorpecer os *engenhos*, & emudecer as *lingoas*; & o *Peor* he, que com a multiplicação das *Glossas* estão afogados os textos de *leys*, & *Medicina*, com que se perdem as *faculdades dos Pleteantes*, se alargão, & alagão as *consciencias* com os *aqueductos*, & *diluvios de glosas*, *A Glossa interlineal* explicou o modo, &c. *Vieira*, Tom. I 729. (BLUTEAU, 1713, p. 83-84).

A definição de Bluteau atesta que existia uma prática explicativa que se encontrava nos fundamentos da episteme de ciências como o Direito e na exegese dos textos bíblicos. A crítica de Bluteau, ao questionar o grande número de glosas, anotações e outros escritos do mesmo gênero, diz respeito ao crescente valor que se dava à glosa em detrimento da obra que era comentada. A glosa neste sentido criticado pelo dicionarista consistia em uma obra que comentava outra em cada uma de suas passagens com o intuito de explaná-la ou mesmo

aventar um novo conhecimento a partir dela, como era o caso dos inúmeros comentários na forma de tratados integrais que surgiram da redescoberta do texto fragmentário da *Poética* de Aristóteles a partir do século XVI, e que preenchiam as lacunas deixadas pela incompletude do texto clássico.

A glosa é nota, no sentido fragmentário e pontual de comentário marginal que elucida e acompanha uma palavra ou um excerto de um texto, quando Bluteau se refere à “Explicação de palavras *escuras*” e ao sentido próprio tomado de Quintiliano de “Interpretação clara, e genuína do Texto, ou palavras do Author” ou “Periphrasis”, como se chama em latim. Esta associação entre nota e perífrase tomada de Quintiliano justifica-se por ter esta figura um caráter cumulativo que explica com cópia de palavras um único termo, como assevera Teixeira (1999, p. 312), ao comentar, com base na anotação de Jerônimo Soares Barbosa sobre a passagem de Quintiliano, os dois fins da perífrase: “evitar o desprazer de certos termos próprios (uso por necessidade) ou procurar o deleite (uso por utilidade)”. A perífrase é utilizada, sobretudo, na poesia, e na oratória em menor número, como meio de ornamentar o discurso auxiliando o leitor na compreensão do sentido de um termo. Nesse sentido o comentário de Barbosa evocado por Teixeira é elucidativo:

As Periphrases servem ao ornato. I. Pintando os objetos com distinção, e clareza. Porque, quando se pronuncia o nome de huma cousa, este abraça todas as suas qualidades, mas confusamente. A coisa percebe-se imperfeitamente, e como ao longe; as suas miudezas escapão à vista. A perífrase pelo contrario, caracterizando-a, a aproxima, e faz as suas feições mais distintas, e sensíveis. 2. Dando mais energia ao pensamento. Pois desenvolve certas idéas, e acessórios particulares do Sugeito, e Predicado da proposição, sobre os quaes se funda a verdade, e força dela. 3. Offerecendo debaixo de huma imagem, e fórma, ou graciosa, ou nobre certas cousas triviais, e commuas, que o discurso ordinário exprimiria com mais simplicidade sim, mas de hum modo sêcco, e vulgar. Deste modo costumão os Poetas enobrecer por meio de periphrases as idéas triviais, da noute, do dia, do Iris, das estaçoens do anno, das idades do homem, e outras semelhantes (BARBOSA, 1836, nota (b), p. 171).

A nota tem em comum com a perífrase a capacidade de apreender aquilo que explica distinguindo-o, particularizando-o, e, em certa medida, pintando-o com clareza. No que tange à nota especificamente no domínio do poema épico, esta tem a função de particularizar o vocábulo ou verso a que se refere, circunscrevendo seu sentido em determinado contexto histórico. As notas que se ligam aos nomes de personagens históricos, por exemplo, situam-nos em determinado tempo evocando os feitos pelos quais se tornaram notáveis; segundo os preceitos do gênero épico, apesar de o poeta cantar os feitos de um indivíduo particular, não os narra exatamente tal como ocorreram, mas pinta-os amplificando suas virtudes e ações com

enargeia imitando verossimilmente os *pathos* que teria sofrido e inventando as palavras que teria dito, segundo a necessidade, naquela ocasião. A nota, assim, repropõem a matéria histórica que fundamenta a narração épica, de modo que no decorrer da leitura tal passagem ou termo seja iluminado pela explicação.

Frente aos diversos emissores, o destinatário da nota, todavia, é um só a princípio: o leitor do texto, que por sua vez pode preterir da leitura dela. A nota é, portanto, um estatuto de leitura facultativa. Genette (2009, p. 286) opera uma distinção entre notas relativas a textos discursivos e aquelas dos textos ficcionais. Segundo o autor, as notas de textos científicos, históricos, ensaios, etc., objetivam explicar ou definir termos usados no texto, indicando seu sentido específico ou figurado, mas outros objetivos também se ocultam sob o pequeno sinal indicativo que leva o leitor às margens da folha. A função essencial das notas autorais a textos discursivos é principalmente de complemento, às vezes de digressão e raramente de comentário (GENETTE, 2009, p. 288). Apesar de provocar uma fratura na sequência narrativa do texto, a nota apresenta a vantagem de inserir nuances e efeitos no discurso, que podem amenizar a aspereza e a monotonia de um texto teórico. As notas autorais a textos discursivos assemelham-se a uma bifurcação temporária que resulta no retorno à via principal do texto, e, por estar em relação de continuidade com o texto, pertencem quase que intrinsecamente a ele, promovendo seu prolongamento, ramificação e modulação mais que o simples comentário (GENETTE, 2009, p. 289). De modo similar as notas autorais denominadas posteriores apresentam continuidade com o prefácio, também autoral, que lhes é coetâneo. Por ser tardia, acrescentada ao texto principal por ocasião de uma nova edição, por exemplo, esse tipo de nota pode corrigir e acrescentar passos do texto não observados anteriormente, responder às críticas que foram destinadas a ele, demonstrar uma visão autocrítica ou uma mudança de opinião sobre alguma passagem do texto, sem que seja necessário ou possível alterá-lo, e, finalmente, visar à posteridade colocando o texto em perspectiva autobiográfica para edições futuras.

Genette atenta para o fato de notas serem, de modo geral, estranhas a textos de obras de ficção. Esta característica já fora assinalada por Torquato Tasso em seu tratado sobre o poema heroico, como afirma Hansen (2008, p. 44), obra na qual o autor censura o uso das notas neste gênero porque este recurso faz da fábula tão clara que acaba por tornar-se óbvia, subordinando a verossimilhança do universal cabível ao gênero ao particular do real histórico. Sabe-se que a clareza é virtude poética, buscada por meio do recurso à *enargeia*, artifício retórico que faz com que o leitor ou ouvinte veja a cena como se a mesma ocorresse diante

dos seus olhos por meio da descrição verbal ornamentada poeticamente. Todavia, a absoluta clareza dos conceitos subtrai o maravilhoso poético da narração, aproximando-a da linguagem pedestre reservada aos eventos comuns e não aos grandes sucessos dignos de memória.

Se admitirmos que uma das funções centrais da nota, enquanto paratexto, consiste em orientar a experiência da leitura, podemos afirmar que seu caráter facultativo frustra a plena realização deste objetivo. Se a nota é compreendida como protocolo de leitura que circunscreve o fragmento de texto a que se encontra indexada, é possível afirmar que ao escolher abrir mão da sua leitura o leitor se distancia das expectativas do autor e assume a responsabilidade de efetuar uma leitura em certa medida diversa da dele. Abordando a nota histórica, Grafton (1998, p. 69) atesta que este recurso interrompe a narrativa, mas o mesmo vale para o texto poético ou de ficção em prosa: em uma passagem muito sugestiva o autor cita a anedota contada por Noel Coward, que por sua vez afirma que “precisar ler uma nota de rodapé assemelha-se a ter de descer as escadas em meio a uma relação amorosa para atender à porta”. Mas, assim como o amante frustrado, o leitor pode optar por ignorar o chamado e seguir a fluência do prazeroso ato que então praticava. Sob esta escolha se oculta o ônus de desviar-se do texto e frustrar-se com uma referência sucinta, uma digressão infrutífera ou óbvia o bastante para um determinado leitor que tenha conhecimento da informação divulgada na nota, ou o bônus de deparar-se com uma informação agradável ou relevante, que esclareça alguma passagem obscura do texto. O que está fora de questão é que o breve sinal que indica a nota encerra uma provocação à curiosidade do leitor, que o impele a interromper a fluência do movimento narrativo do que lê e desviar a vista para o pé da página. A ele cabe decidir se aceita ou não o desafio.

2 DOCERE, DELECTARE, DICARE: ENCÔMIO E POLÍTICA NAS DEDICATÓRIAS SETECENTISTAS DA ARTE HISTÓRICA DE LUCIANO DE SAMÓSATA

Nas páginas iniciais do tratado *De historia, para entenderla y escribirla* (1611) de Luis Cabrera de Cordova, logo após a folha de rosto e as licenças obrigatórias que circunscrevem a impressão e circulação do livro (*Tassa*, Erratas, Censura do Ordinário, Privilégio Real), lê-se uma dedicatória endereçada a D. Francisco de Sandoval, Duque e Marquês de Denia, na qual o autor afirma que, ao contrário daqueles que dedicaram ao fidalgo histórias específicas de feitos passados, ele oferece a fonte para a boa composição de tais obras, de onde se originam os pequenos arroios que são aquelas histórias que refere. Seu escrito difere dos demais por postular as regras para escrever bem a antiguidade e nobreza da casa de Sandoval, os feitos de seus progenitores e os do próprio Duque, e com isso melhorar a fortuna e a glória do seu tronco familiar, engrandecidas na pessoa do nobre. O mérito da obra que dedica não se dá apenas pela superioridade da matéria que trata, considerada peregrina e douta, pelo proveito dela advindo ou por sua importância para a inteligência e composição das histórias divina e humana, como apontam os secretários reais Tomas Gracián Dantiseo e Jorge de Tobar nas censuras preliminares à obra, mas pelo estabelecimento de regras para a escrita da história, prática que então começava a ganhar fôlego na península Ibérica⁴. Estas primeiras palavras do autor ecoam aquelas que lemos em *Como se deve escrever a história* de Luciano de Samósata, único tratado sobre historiografia que nos legou a Antiguidade. Por ora trataremos das dedicatórias que circunscrevem as traduções portuguesas do opúsculo de Luciano.

⁴ A partir do final do século XVI e ao longo do século XVII a prática historiográfica parece ter florescido na Europa com a publicação de tratados sobre a escrita da história e de métodos para melhor estudá-la. Em 1620 publica-se na França os *Discours des vertus et des vices de l'Histoire et de la maniere de la bien écrite*, de Le Roy (1620). Também na França temos a publicação de *Deux discours. Le Premier, Du peu de certitude qu'il y a dans l'Histoire. Le second, De la connoissance de soy-mesme* de La Mothe Le Vayer (1668), *De l'histoire* de Pierre Le Moyne (1670) e *De L'usage de L'Histoire* de Claude Barbin e Estienne Michallet (1671). Em Itália tem-se a publicação de *Dell'Arte Historica* de Agostino Mascardi (1636), e do comentário de Paolo Pirani a esta obra nos seus *Dodici Capi pertinenti a ll'Arte Historica* (1646). Na Espanha, antes da tradução da obra de Le Moyne (1676) por Francisco Garcia temos a publicação de *De Historia, para entenderla y escribirla* de Luis Cabrera de Cordova (1611), de *Genio de la Historia* (1651), do Padre Frei Geronimo de São Jose, e de outras obras que não se propõem ser tratados sobre a escrita de história, mas nas quais é possível rastrear as considerações historiográficas da época em que foram escritas nas estruturas preambulares presentes nestes livros, pois muitas vezes por meio delas tornam-se patentes os modos como seus autores compreendiam a finalidade do registro histórico, como afirma Günther (2013, p. 109-110): “Os tratados sobre ‘arte histórica’ e os preâmbulos das obras de História transmitem desde a Antiguidade determinadas fórmulas para delinear a essência e a tarefa da escrita da História de uma maneira geral, mas, ao mesmo tempo, tão concisa quanto possível”.

2.1 “AO EXCELLENTISSIMO SENHOR”: A OFERTA DE OBRAS COMO MEIO DE OBTENÇÃO DE PROTEÇÃO E PATROCÍNIO

A despeito da infâmia a que esteve sujeito desde o século X em decorrência da sua postura irreverente, as obras atribuídas a Luciano de Samósata gozaram de prestígio nos círculos letrados desde o Renascimento⁵, algumas delas tendo sido traduzidas por Thomas More e Erasmo no âmbito da revisitação dos textos escritos em grego clássico a partir dos Quatrocentos. Mas nem sua versatilidade como polígrafo exercitado em diversos gêneros,

⁵ Apesar de reconhecer que há um crescente ceticismo frente à periodização esquemática da história em porções distinguíveis denominadas épocas ou “megaperíodos”, Panofsky afirma que a delimitação de “períodos históricos diferenciáveis” é imprescindível para o trabalho do historiador (2001, p. 1). Para o autor é possível operar com esta noção de modo produtivo quando tais períodos não forem erigidos como princípios explicativos para tudo que ocorreu no intervalo que compreende o recorte estabelecido pelo historiador, nem hipostasiados em entidades quase metafísicas (PANOFSKY, 2006, p. 31 e ss.). Uma maneira de evitar a tendência de se querer extrapolar paralelismos e analogias entre os mais distintos fenômenos culturais e tendências sociais, políticas, religiosas etc., em prol da delimitação do período, e minorar o risco de se estabelecer uma sucessão artificialmente positiva e evolutiva destes recortes temporais, seria delimitar cuidadosamente a caracterização de cada período segundo seu tempo e lugar e redefini-la continuamente à medida que progredam os conhecimentos dos pesquisadores (PANOFSKY, 2006, p.34). É sob esta perspectiva que Panofsky fala de um *Renascimento*, que “iniciado na Itália na primeira metade do século XIV, estendeu suas tendências classicistas às artes visuais durante o XV, e a partir de então deixou marcada sua influência sobre todas as atividades culturais do resto da Europa” (2006, p. 83), e em *renascimentos* medievais transitórios (2006, p. 173). Ao problematizar a questão em torno do uso do termo em seu livro “A Civilização do Renascimento”, Jean Delumeau propõe uma acepção que se distancia daquela cunhada pelos humanistas italianos: em sua obra “Renascimento” significa “a promoção do Ocidente na época em que a civilização da Europa se distanciou, de forma decisiva, das civilizações paralelas” (DELUMEAU, 2011, p. 10). Delumeau compreende o termo no que chama “quadro de uma história total”, ou seja, no *continuum* temporal da história, sem estabelecer cortes artificiais, o que, para ele, elide a questão em torno do problema da periodização. A compreensão de que a Antiguidade nunca tinha sido totalmente esquecida, sobrevivendo, ainda que deformada, durante a “Idade Média” (DELUMEAU, 2011, p. 76; PANOFSKY, 2006, p. 38 e 173), reforça a noção de *continuum* e derroga a ideia de uma transição abrupta entre períodos e mesmo a própria noção de uma delimitação precisa das fronteiras de cada época. Sob uma perspectiva semelhante, são expressivas as palavras de Huizinga ao discutir “O advento da nova forma” humanista nas folhas derradeiras do seu *O outono da Idade Média*, apesar das ressalvas à assunção do megaperíodo como princípio explicativo: “A relação entre o florescente humanismo e o espírito medieval que estava desaparecendo é bem menos simples do que tendemos a imaginar. Para nós, que enxergamos os dois complexos culturais nitidamente separados, parece que a recepção da juventude eterna da Antiguidade e a renúncia do aparato totalmente gasto da expressão do pensamento medieval devem ter sido uma revelação. Como se os espíritos mortalmente cansados da alegoria e do estilo *flamboyant* tivessem de repente compreendido: não, não isso, mas aquilo! Como se a harmonia dourada da Antiguidade clássica tivesse subitamente explodido diante de seus olhos como uma libertação, como se eles tivessem abraçado a Antiguidade com a alegria de quem encontrou a salvação” (HUIZINGA, 2010, p. 553). Ao longo desta tese compreendemos o conjunto de apropriações unificadas sob as etiquetas “Renascimento” e “Idade Média”, por exemplo, como periodizações didáticas utilizadas aqui e pelos autores citados também de maneira didática como convenções cronológicas, mas sabendo que tal unificação é problemática, totalizadora, trans-historicizante e anacrônica, e apenas uma entre tantas maneiras de operar historicamente, mesmo que Vasari tenha falado em ‘*Rinascità*’ nos Quinhentos italianos e Petrarca já no século XIV tenha reconhecido a existência de um período obscuro que vai desde o momento em que o Cristianismo se difundiu em Roma até seu presente, em contraposição à época anterior de esplendor e luz da Roma monárquica, republicana e imperial (PANOFSKY, 2006, p. 42), um *medium tempus*, assimilando o primeiro período às *historiae antiquae* e o segundo às *historiae novae*. Com isso Petrarca subverte a concepção de história corrente e instaura uma teoria original da história, pois nega o desenvolvimento contínuo e progressivo da história desde as trevas pagãs até a luz de Cristo em que seus contemporâneos acreditavam, e cinde esse contínuo temporal impelindo o mundo europeu a abandonar o eterno presente em que vivia: a partir de então é possível pensar a existência de um passado acabado que só pode ser balizado num presente que lhe é distinto e que se propõe a exumá-lo (PANOFSKY, 2006, p. 40).

nem suas qualidades elocutivas livraram suas obras da fogueira do Santo Ofício em que ardiam os livros ofensivos à fé católica: considerado por seus comentadores como leviano, ateu, blasfemador e iconoclasta, suas obras, no todo ou em parte, foram incluídas no *Index* dos livros proibidos pelo Concílio de Trento (BRANDÃO, 2009, p. 14-19). Mas isso não bastou para expurgar seu nome das bibliotecas europeias. Segundo Delumeau (2011, p. 83), o interesse renascentista pelo idioma grego foi favorecido pela ocupação do território italiano por viajantes e refugiados bizantinos, antes mesmo da tomada de Constantinopla. Houve uma ampla procura por manuscritos gregos no final do século XV, o que estimulou a realização de novas traduções, mais rigorosas do que as versões indiretas legadas pela Idade Média, como a redescoberta de Platão e as sucessivas apropriações cristãs de Aristóteles. Segundo Alsina Clota (1981, p. 56-57), a influência da obra de Luciano passou a ser decisiva a partir do renascimento humanista: a *editio princeps* da sua *Opera* saiu do prelo em 1496, contendo os diálogos *dos Deuses, dos Mortos, das Cortesãs e Saturnália*, seguida da primeira edição Aldina em 1503 e de diversas traduções nas línguas ocidentais. Delumeau (2011, p. 84) situa a tradução para o latim dos *Diálogos* de Luciano por Thomas More em 1506 entre os marcos do êxito helenista do século XVI, juntamente com a tradução latina de Erasmo do *Novo Testamento* em grego, de 1516, que diferia da *Vulgata*, os *Commentarii Linguae Graecae* de Budé em 1529 e a tradução francesa das *Vidas de Plutarco* de 1559 por Amyot.

Embora Luciano não tenha sido o mais popular ou influente autor nas primeiras décadas do século XVI, as traduções de seus diálogos por Thomas More e Erasmo não só obtiveram grande popularidade quanto influenciaram os escritos desses autores: segundo Thompson (1939, p. 856-857), as traduções de Thomas More foram impressas mais frequentemente durante a vida do humanista do que qualquer outra de suas obras mais famosas, e constituíram uma etapa preparatória para a composição do *Elogio da Loucura*, dos *Colóquios* e de *Utopia*; Bataillon (1950, p. 85) afirma que Erasmo tornou-se célebre não só nos Países Baixos, mas na França, Inglaterra e Itália por conta da elegância de suas traduções de Luciano e Eurípedes; Alsina Clota (1981, p. 58), por sua vez, assevera que na gênese do pensamento de Erasmo, junto a aspectos muito característicos do autor, há um ingrediente significativo que se deve à leitura do sofista de Samósata e que transparece especialmente em obras de caráter satírico, como o *Dialogus Iulius Exclusus de Caeli* e o *Ciceronianus*.

Mesmo que obras como *A morte de Peregrino* e *Filópatris* tenham sido banidas pela Inquisição Portuguesa em 1561 e pela Inquisição Espanhola em 1583, e que *Lúcio ou o asno*⁶ tenha integrado o *Index* português em 1581 (BRANDÃO, 2009, p. 16-17), Luciano continuou a ser lido no mundo ibérico. Certo consenso em torno das suas virtudes linguísticas levou

⁶ No início do século XX, apesar da longa tradição que culminou no estabelecimento de um conjunto de manuscritos apógrafos com características formais afins como *corpus lucianum*, não havia consenso acerca da exata atribuição dos diversos manuscritos que compunham este repertório, tampouco uma edição crítica satisfatória das obras atribuídas a Luciano havia sido levada a cabo, apesar dos notáveis esforços para dar à luz uma edição que abarcasse os avanços mais significativos da crítica textual: em 1913, quando a Loeb Classical Library publica o Volume I das obras de Luciano, a edição de Nilén ainda estava em progresso, sendo interrompida em 1923, quando da publicação do segundo tomo (ALSINA CLOTA, 1981, p. 68). Naquele momento sabia-se que dos fragmentos legados à posteridade sob o nome de Luciano, muitos havia cuja autoria era, então, incerta. Entre eles *Filópatris* é tido como certamente espúrio, e *Lúcio ou o asno* tem autenticidade questionável (*Introduction*, LUCIAN I, 1913, p. IX). Até 1967, ano em que foi publicado o último volume da obra de Luciano pela Loeb, não houve avanço sobre o estado da questão: são relegadas a este volume as obras tidas como apócrifas, mesmo quando encontradas em manuscritos importantes, como o Vaticanus 90, ou em manuscritos inferiores, o que ocorre com *Lúcio ou o asno* e *Filópatris*, respectivamente (*Preface*, LUCIAN VIII, 1967, p. IX-X). As razões para que tais opúsculos ainda fossem considerados de autoria imprecisa orbitam a questão “estilística” dos usos linguísticos autorais: tanto na tradução inglesa da Loeb quanto naquela para o espanhol publicada pela Biblioteca Clásica Gredos nas décadas de 1970 e 1980, empreendida a partir da edição de McLeod para *Oxford Classical Texts*, os editores afirmam em seus prelúdios que *Lúcio ou o asno* não se insere na linhagem luciânica por não ser uma obra “única” como as demais atribuídas ao autor, o que fomenta o problema filológico, ainda em aberto, do parentesco desta obra com as *Metamorphoses* de Apuleio e com a obra perdida de mesmo nome atribuída a Lúcio de Patras por Fócio. Ademais, os editores consideram o estado da língua grega utilizado nesta obra como indigno de Luciano por sua simplicidade, mesmo que se conjecture que o samosatense pudesse estar imitando o grego vulgar como variação elocutiva decorosa ao gênero praticado, resultando em uma tradução fácil, sem a mordacidade e agudeza que lhes seriam características (LUCIAN VIII, 1967, p. 47-51; LUCIANO II, 1988, p. 320-321). Os mesmos critérios advogam contra a atribuição de *Filópatris* a Luciano: uso de uma sintaxe “pobre” do idioma grego, contaminado por uma variedade de dialetos, e uma amálgama confusa de prosa e verso (LUCIAN VIII, 1967, p. 413-414; LUCIANO IV, 1992, p. 344-345). Para Brandão (2009, p. 17, nota 18) *Filópatris* é, com certeza, apócrifo. Não integra o elenco dos objetivos deste trabalho produzir uma história da recepção de Luciano, muito menos estabelecer novos critérios filológicos para a fixação das obras dubitáveis em sua “forma canônica definitiva”, como postulava Spina (1977, p. 76) em sua *Introdução à Edótica*, mesmo porque não há consenso sobre os critérios definitivos de estabelecimento de uma edição documentária como postulam Hansen e Moreira (2013, p. 45 e ss.). Chama-nos atenção que, mesmo frente à discrepância do restante do *corpus*, tais obras foram transmitidas como de autoria de Luciano, e foram censuradas juntamente com outras obras cuja atribuição não suscita muita ou nenhuma divergência (como o *Diálogo das prostitutas*), por causa do traço comum da mordacidade. O problema da atribuição levanta a questão da trans-historicização de categorias históricas variáveis como “autoria”, “originalidade” e “imitação”, caras para o desenvolvimento de nossa pesquisa. Quando Luciano escreve seus opúsculos ainda está em vigência a doutrina da *mimesis*. Obras que emularam seus escritos, ou emulações de Luciano de obras paradigmáticas, foram igualmente importantes para a constituição da sua *auctoritas*. O estabelecimento do *corpus lucianum* supõe uma unicidade e uma generalidade formal que os manuscritos, antes dispersos, não tinham. São as apropriações e as constantes transformações que afirmam retrospectivamente a autoria da obra que instauram um princípio autoral de discursividade e constituem a *auctoritas* de Luciano. A preocupação com a atribuição exata dos textos acaba se constituindo como um problema “moderno” suscitado pela trans-historicização do princípio da autoria e desconsideração da noção de imitação/emulação como categoria produtiva/criativa quando da invenção das obras que integram o *corpus*. Ser a obra pouco ou muito mordaz – logo, a “mordacidade” como “categoria estilística” – não basta para defini-la como de autoria de Luciano (HANSEN, 1992, p. 22-23). Os critérios para agrupar as obras também devem ser levados em consideração: aqueles que copiaram a obra de Luciano certamente utilizaram critérios muito distintos para estabelecer a *dispositio* dos opúsculos em cada conjunto de manuscritos, daqueles que os pesquisadores que desejam levar a cabo a edição crítica se valerem. Para os críticos e editores a apensão de uma obra de “qualidade” inferior denega a *auctoritas* de Luciano – o que invariavelmente nos conduz para a questão do *usus dicendi* que compreende os conceitos de *lectio difficilior* e do *usus scribendi* (Cf. MOREIRA, 2011, p. 73-92; 556-557).

obras como *O diálogo dos mortos* a serem incluídas nos currículos escolares da Europa e nos colégios da Companhia de Jesus, após um processo de adaptação do texto visando a depurá-lo das passagens consideradas impróprias para os alunos (BRANDÃO, 2001, p. 12-13).

Finalmente em 1733 veio a lume pela *Officina da Musica* em Lisboa o primeiro texto de Luciano de Samósata publicado em língua portuguesa (BRANDÃO, 2009, p. 19), a *Arte Historica de Luciano Samossateno*, dedicada a Dom Francisco Xavier de Menezes, quarto Conde da Ericeira, e traduzida do grego em duas versões pelos freis Jacinto de São Miguel, cronista da Congregação de São Jerônimo, e Manoel de Santo Antônio, monge desta ordem. Publicadas em um mesmo volume por um terceiro religioso, o Padre José Henriques de Figueiredo, presbítero do hábito de São Pedro e Capelão da Rainha, as traduções são impressas uma em face da outra, a primeira versão (de frei Jacinto) ocupando o verso, e a segunda versão (de frei Manoel) ocupando o reto da página. Brandão (2009, p. 18-25) observa que a esta disposição das traduções subjaz uma disputa sobre “como se deve traduzir”, pois este tipo de organização privilegia a contraposição das versões pelos leitores, de modo que possam cotejá-las durante a leitura. Mas é nas dedicatórias que precedem as traduções e na Censura delas, que escreve o Conde da Ericeira, que se instaura a controvérsia entre os tradutores e seus modos de verter a obra.

Os prefácios lançam luz não somente sobre questões linguísticas, como qual seria o modo mais adequado de realizar uma tradução e os problemas implicados neste processo, mas também sobre questões sociais e políticas, como aquelas tocantes à hierarquia e preeminência de determinados membros da nobreza, que regem as relações de proteção e patrocínio entre membros da corte e profissionais comissionados, e os benefícios advindos da transposição de obras estrangeiras para a cultura e o idioma pátrio. Antes de proceder com a análise propriamente dita da *Arte Histórica* de Luciano e com o comentário acerca do conteúdo das dedicatórias, é preciso abordar as especificidades deste gênero, considerando sua historicidade e sua função como texto liminar retoricamente regrado que integra a materialidade discursiva do Antigo Regime ao mesmo tempo em que participa da própria materialidade do objeto “livro”, circunscrevendo sua circulação.

Sabemos que a dedicatória é espécie da retórica epidítica, partícipe do subgênero encomiástico, e, como tal, ocupa-se do louvor de um nobre com vistas a angariar proteção e patrocínio para o autor e a obra que se lhe oferece. Por ser espécie retoricamente regrada, constitui seu destinatário com deferência visando alcançar sua adesão ao discurso. Segundo Genette (2009, p. 109-110), suas origens remontam à Antiguidade Romana na prática de

homenagear a um benfeitor ou protetor, adquirido ou esperado, e permanece como prática obrigatória até o fim do século XVIII. Em sociedades que não conhecem o mercado dos bens culturais, nem a regulamentação da propriedade privada como “direitos autorais”, “originalidade” ou o moderno conceito de “autoria”, como autonomia crítica, e de “público”, como opinião pública liberal, como ensina Hansen (2008, p. 20-21), ou em que o advento da imprensa suscita a ação escusa de alguns impressores, “sempre prontos a falsificar seus livros contábeis e ocultar a verdadeira tiragem de edições que lhe são confiadas, permitindo, assim, vender cópias mais rapidamente e com um preço melhor do que o autor poderia fazê-lo”, prática que redundava em um lugar-comum do Século de Ouro que denuncia a cupidez e desonestidade desses profissionais, como explica Chartier (2014, p. 108), o oferecimento de obras em dedicatórias encerra um costume poética e retoricamente regrado que obedece a normas de conduta e relações sociais, e constitui uma fonte de renda para o escritor subordinado ao regime de mecenato pela encomenda daquela obra ou pela ocupação de cargo na corte exclusivamente dedicado à produção letrada. A dependência estabelecida pela participação de escritores, eruditos e artistas em uma clientela e a vinculação restrita aos círculos da corte não raro constituem a única maneira de conquistar uma independência que as universidades ou as comunidades profissionais não permitiam (CHARTIER, 2003, p. 68-69).

O oferecimento de obras a benfeitores pode assumir a forma de um texto em prosa, de um ou vários poemas nuncupatórios de extensão variável, como o Soneto “Ao Illustrissimo e Excellentissimo Senhor Conde de Oeyras”, com o qual Basílio da Gama oferece seu poema épico *Uruguay* (1769) ao Marquês de Pombal; ou combinar estes dois gêneros como na dedicatória de Alessandro Lionardi ao Papa Giulio III nos *Dialogi di messer Alessandro Lionardi, Della Invention Poetica* (1554), que é composta por uma epístola dedicatória seguida por um poema ao mesmo Papa, no qual o preceptista desenvolve em verso o mesmo argumento utilizado na dedicatória em prosa; pode comportar ainda formas que associam metáforas visuais e metáforas verbais, com a aposição de emblemas, brasões ou das armas da casa do protetor na portada ou nas iluminuras que ornamentam o livro, ou pode combinar todos estes elementos criando um complexo engenhoso que deverá ser interpretado pelo dedicatário e demais leitores da obra.

Segundo Castillo (1974, p. 434), Estácio e Marcial dão início à tradição da epístola dedicatória, carta-introdução à sua obra poética que pode ser definida da seguinte forma: “epístola-proêmio, introducción a una obra literaria de más envergadura, tipo que se desarrolla ampliamente en el mundo medieval, en el que la dedicatoria epistolar es ya una costumbre

estabelecida" (CASTILLO, 1974, p. 437). Constitui-se no âmbito do gênero epistolar como a correspondência supostamente privada que acompanha a obra produzida *in otium cum dignitate*⁷ (CICERON, 2002, p. 85 e ss.), por exemplo, e ofertada a um familiar ou amigo que partilha dos mesmos interesses do emitente, estando o destinatário em posição de julgar a execução da obra que se lhe oferece, seja em resposta a um suposto pedido deste feito em missiva anterior, solicitando que trate de determinada matéria sobre a qual tenha curiosidade ou sobre a qual os interlocutores divergem, seja por desejo do remetente de facultar ao seu destinatário escrito que verse sobre matéria nova e importante ou que aborde uma matéria repisada sob uma nova perspectiva, pois “a posse do saber obriga a comunicá-lo a outrem”, tópica exordial oriunda da Antiguidade (CURTIUS, 2013, p. 128).

As epístolas dedicatórias emulam a afetação da modéstia visando angariar a adesão dos leitores e a benevolência do destinatário: “Frequentemente a fórmula de modéstia está ligada à afirmação de que o autor só ousa escrever em obediência ao pedido, desejo ou ordem de um amigo, de um patrono ou de pessoa altamente colocada” (CURTIUS, 2013, p. 126). Ainda segundo Curtius (2013, p. 128) a dedicatória é um *topos* muito apreciado no exórdio, remontando a prática também aos poetas romanos, que segundo o autor costumavam denominar a dedicatória “consagração” (*dicare, dedicare, consecrare, vovere*), e entre os autores cristãos a acepção do termo permanece desde São Jerônimo como consagração do livro a Deus⁸. Este mesmo sentido encontra-se disseminado em dicionários seiscentistas,

⁷ O conceito ciceroniano é mais amplo do que a tradução genérica “ócio com dignidade” sugere. Segundo Bragova (2016, p. 45-49) a formulação tem tanto implicações políticas quanto sociais: enquanto aforismo que se liga à vida política, o sentido da expressão está relacionado ao estado de paz que deve ser mantido entre os *optimates*, os melhores cidadãos, para que a República floresça. Já no *De Oratore* o significado da máxima vincula-se ao retiro letrado praticado por aqueles que, por força dos anos e dos serviços prestados, já cumpriram suas obrigações sociais e cívicas para com a República. Nesse sentido, o *otium cum dignitate* é praticado somente por aqueles cidadãos que em sua vida pública foram muito ditosos e com isso asseguraram fama, abastança e a garantia de poder se dedicar à fruição letrada em seu tempo livre (CICERON, 2002, p. 85-86). As obras produzidas nessas circunstâncias podiam ser remetidas para outros letrados, acompanhadas de cartas dedicatórias, para que eles, por sua vez, as apreciassem durante o exercício do ócio letrado, buscando nelas deleite e conhecimento. Osório (1995, p. 722-723) aponta a reciclagem da tópica nas práticas dedicatórias das obras que circulavam efetivamente entre leitores da primeira metade do século XVI. Os membros desses círculos letrados, relacionados entre si por laços de amizade e parentesco, partilhavam leituras, escritas e livros, produzindo, por sua vez, juízos críticos acerca das obras dos seus sectários.

⁸ Nos *Discursos de Varia Historia* de Diego de Yepes (1592), que reúnem exemplos das vidas de santos e personagens bíblicos retirados das Escrituras para serem usados como bússola moral visando persuadir os fiéis ao exercício da fé e de obras de misericórdia, há um texto preliminar de oferecimento da obra à Virgem Maria, em súplica ao seu favor e intercessão, seguido de uma *Epístola dedicatória* dirigida a Garcia de Loaysa Giron, “Arcediano de Guadalaiara, Canonigo de Toledo, limosnero mayor de su Magestad, y maestro de su Alteza del Principe nuestro señor, y del Consejo de la suprema y general Inquisicion”. Estes textos liminares estavam circunscritos pelas determinações do Concílio de Trento e do Tribunal do Santo Ofício da Inquisição. Logo, a consagração do texto à Virgem não é somente o índice de uma prática religiosa ou profissão de fé, mas um meio de assegurar que a obra esteja livre das fogueiras do Santo Ofício. A salvação é pleiteada tanto no âmbito

como aponta Chartier (2003, p. 56), segundo o qual no final do século XVII os termos que designam a consagração de uma igreja e a oferenda de um livro são os mesmos, o que fica patente na definição do *Dictionnaire Universél* de Furetière (1690), que precisava os termos da seguinte forma: “Dedicatória: Consagração de uma Igreja [...]. É também a Epígrafe preliminar de um livro endereçado àquele a quem é dedicado para implorar sua proteção”; e também: “Dedicar: Consagrar uma igreja [...]. Significa também oferecer um livro a alguém para honrá-lo e enaltecê-lo, e, frequentemente, para esperar inutilmente alguma recompensa” (FURETIÈRE, 1690 apud CHARTIER, 2003, p. 56). Também no século XVIII em Portugal os vocábulos derivados de *dedicar* têm as mesmas acepções rastreadas por Chartier na França seiscentista, como é possível verificar no *Vocabulario Portuguez e Latino* de Bluteau (1713), em que se lê que *Dedicação*, *Dedicar* e *Dedicatória* significam respectivamente:

DEDICAÇAM: A acção de dedicar, *Dedicatio, onis. Cic.* Dedicação, ou consagração de huma Igreja. Sem embargo de que os nomes de *Dedicação*, & *Consagração* parecem diversos na significação, ambos ao intento da Igreja significação (*sic*) o mesmo, por que (como diz o Pontifical Romano. sect. 3. cap. 3) *Dedicatio est ipsamet consecratio facta ab Episcopo*. He pois Dedicação o dia, em que a Igreja foi consagrada pelo Bispo. Este dia he Duplex de primeira Classe, & tem oitava, & he mais solemne, que a sesta do Patrão, ou Titular. O dia antecedente à dedicação escreve o Bispo em hum pergaminho o anno, & dia, em que consagra a Igreja: seu próprio nome, & dignidade, o do santo, em cuja honra a dedica, as relíquias dos Martyres, que nella põem, hum anno de indulgencias que concede, aos q assistirem aquelle acto, & dos que em seu anniversario a visitarem, quarenta dias. A sesta, que em certo dia do anno se celebra da dedicação de huma Igreja. *Templi dedicatio*, ou *consecrati anniversarius dies*. Occorendo em, o mesmo dia a *Dedicação* da própria Igreja & a dedicação da Igreja Cathedral, há de prevalecer o officio da Igreja própria. Gonçalo Vaz, declaração das Rubricas, pag. 58.

DEDICAR alguma cousa a Deos. *Deo abquid dicare*, ou *dedicare*, ou *consecrare*. (*o, avi, avum*) *Cic.* Dedicar hum livro a alguem. Contentase (*sic*) Cicero com dizer *Librum ad aliquem scribere*. Quintiliano diz *Opus aliquod alicum dicare*. Stacio na prefacção do livro 4 das suas, *Sylvas*, & Plinio na prefacção da sua historia natural dizê *Librũ alicui dedicare*. Tambem se pode dizer *librum alicui nuncupare*. Achase (*sic*) na terceyra regra da mesma prefacção de Plinio, em hũ antigo manuscrito, & o que me persuade, que neste lugar *Nuncupare* he melhor q *Narrare*, que não diz com *libros*, como nem tão pouco *Sacrare*, he que na pagina, que se segue, se acha *Nuncupatio*, para significar a acção de dedicar hum livro. *Inscribere librum alicui*, não o tenho achado nos Antigos.

DEDICATORIA. Epistola edicatoria. *Epistola, qua opus aliquod alicui dicitur*, ou *nuncupatur* (BLUTEAU, 1713, p. 32. Grifos do autor).

celestial, com a consagração da obra à Santa, quanto no âmbito terrestre, com a dedicação da mesma ao arqui-diácono de Guadalajara, feita em tom humilde em exaltação às virtudes cristianizadas da sabedoria e misericórdia e clamando à piedade do conselheiro inquisitorial para que “Dios sea servido, los lectores edificados, y los pobres remediados” (YEPES, 1592, sem numeração).

O escritor visa atingir os efeitos pretendidos com a dedicatória por meio do uso de recursos retóricos. Como almeja principalmente a *captatio benevolentiae*, que geralmente se busca no exórdio do discurso, refere como lugares-comuns supostas deficiências suas, como a falta de firmeza ou preparo para cumprir a tarefa a que se propõe, a fraqueza do seu engenho e a insuficiência da sua linguagem, visando dispor o ânimo dos leitores ou ouvintes, tornando-os dóceis, atentos e benevolentes à matéria sobre a qual versa a obra ou ao pedido de proteção e patrocínio que faz seu autor. Cabe ao leitor produzir a totalidade daquilo que o autor da dedicatória diz ser parcial, o suposto vazio produzido por sua *infirmetas*, ao tecer o elogio do objeto do seu discurso. Segundo Teixeira (1999, p. 70), em Portugal o grande modelo para a composição de dedicatórias são os *Panegíricos* de João de Barros, publicados em 1533 e aqui citados segundo uma reimpressão de 1791 promovida por Joaquim Francisco Monteiro de Campos Coelho e Soiza:

Não sem causa (muito alto, e muito poderoso Rey, e Senhor) costumavão nos tempos antigos, louvar os excellentes homens em sua prezença, porque dando louvor justo, e manifesto ao grande merecimento das pessoas; assim os presentes, como os que viessem depois, tomassem exemplo, e fizessem taes obras, com que merecessem o mesmo louvor, e para os nomes dos taes ser mais celebrados sohião nas môres festas, e ajuntamentos do povo publicar os taes louvores, que por esta razão chamarão Panegyrico, que quer dizer ajuntamento. Com este fundamento ás mezas dos Principes, e grandes Senhores se cantavão antigamente em metro os feitos notáveis dos grandes homens, donde primeiro nasceo a poezia heroica (...); mas se o principal fundamento dos que compõem Chronicas, e escrevem as cousas passadas, he fallar verdade, sem duvida a invenção do Panegyrico he de môr authoridade, que outra maneira de historias; por quanto o Panegyrico faz sempre fé do que vê, e o representa aos olhos; a história pela môr parte trata do que ouve, e isto encomenda à memoria (*sic*) (BARROS, 1553 *apud* SOIZA, 1791, p. 1-2).

É importante notar que João de Barros compreende o conceito de “publicação” como a leitura do encômio em ocasião festiva oficial, não só perante o elogiado como diante de testemunhas que atestassem a boa execução do louvor, glorificando seu merecimento e assim tomando como exemplo as ações nele cantadas para a emulação de outras ações semelhantes e dignas de mesmo aplauso. Tal concepção encerra na composição do elogio as cinco partes da retórica (*Inventio, Dispositio, Elocutio, Memoria, Pronuntiatio*), pois pressupõe a prolação do discurso e, nesse sentido, a memória não se resume ao elenco de lugares comuns referidos pela evocação dos pensamentos (*res*) e palavras (*verba*) adequadas à matéria que existem no subconsciente ou na semiconsciência do orador, processo que ocorre na *inventio*, primeira

fase da elaboração dos discursos (LAUSBERG, 2004, p. 91), mas compreende também os processos mnemônicos aprendidos como técnicas para a memorização e posterior pronúncia dos discursos no momento da *pronuntiatio*. As técnicas da memória artificial perderam importância com o advento da imprensa, com a facilidade de acesso ao papel que popularizou a tomada de notas (YATES, 2007, p. 20), mas a *Ars memorativa* ainda se fazia presente quando se colocava a necessidade de pronunciar discursos em ocasiões como aquela citada por João de Barros em seu Panegírico a Dom João III.

A dimensão visual da retórica, que revestia gestos, movimentos corporais e expressões faciais de uma força persuasiva complementar ao discurso, participava de um repertório codificado de gestos e expressões comumente utilizados, que forneciam expressão visual ao discurso e podiam, assim como as palavras utilizadas na elocução, excitar os ânimos da audiência (ECK, 2007, p. 3). A circulação por escrito desses textos laudatórios colocou tanto as práticas mnemônicas quanto a pantomina acessória à pronúncia dos discursos em segundo plano. No *Delicioso Jardim da Rhetorica* (1750, p. 27), na Flor VII, em que se trata da memória e pronúncia, ainda encontramos certa relevância do gesto e expressão facial no momento da prolação: “Memória he percepção fixa da Oração, Pronúncia, he temperança da voz, do semblante, e do gesto com gentileza”. Destaca-se também a comparação que João de Barros estabelece entre as origens da poesia épica, o panegírico e a história: tanto o poema heroico quanto o panegírico têm em comum o louvor dos feitos notáveis dos grandes homens, sendo o primeiro composto em metro. Todavia, frente à história, o panegírico se afiguraria como possuidor de uma maior autoridade, posto que dá fé do que vê, ao passo que a história trata do que ouve, estando sujeita às imprecisões da memória. Obviamente João de Barros promove retoricamente “um elogio do elogio”, valorizando a matéria que aborda e por isso dá a ela precedência sobre a história.

No decorrer do seu discurso laudatório João de Barros apresenta alguns preceitos autorizados pelo costume para a composição de panegíricos, tais como: deve ser breve, pois do contrário seria crônica; devido à brevidade, não deverá ser exaustivo na descrição dos sucessos citados, embora o arrolamento de muitos outros sirva como prova do acúmulo das virtudes do nobre; deve referir os maiores entre os antigos nas virtudes que toma como exemplo e que são superados pelo objeto do seu louvor; deve afirmar que o rei é o maior em virtude entre seus contemporâneos e que em tudo deve ser imitado por seus súditos; deve louvar a boa presença e pessoa do príncipe, seu temperamento, seu juízo na conservação dos seus Estados, sua justiça e o comedimento dos seus apetites, entre outras virtudes. Ao passo

em que constrói o louvor de Dom João III, admoesta brandamente acerca do modo como deve ele se portar, pois do contrário seria digno de vitupério e não de louvor, como aqueles soberanos que por não observarem o decoro à sua posição mereceram o título de tiranos mais que de príncipes. De modo similar observamos nas dedicatórias a permanência dos mesmos lugares comuns laudatórios. Como lemos na preceptiva de Bartolomeu Alcáçar (1750), a ordenação da epístola dedicatória segue a divisão dos discursos retoricamente regrados:

Dedicatoria he, com que consagramos, ou mandamos a alguém a nossa obra literaria, ou de outro qualquer gênero. O Exordio tomarseha de alguma cousa deleitável, formosa, preclara, ilustre, ou de lugar comum, que faça degrao ao argumento da nossa obra. A Proposição exporá as causas de escrever a mesma obra, o methodo, utilidade, necessidade, e isso mesmo porá diante ao patrono, que elegemos. A Confirmação mostrará quanto nós lhe devámos: onde se mencionará nosso amor, piedade, obsequio para com elle, ou o desejo de lhe ser grato; e pregoará os merecimentos, e louvores dele mesmo. A Conclusão lhe recommendará a obra para ser defendida, e livre dos maldizentes: com cujo patrocínio prometeremos, que nós havemos de compor, ou mandarlhe mais, mayores, mais bem trabalhadas, e dignas do seu esplendor. (ALCAÇAR, 1750, p. 59).

Para compor satisfatoriamente seu discurso, o autor utiliza lugares-comuns da elocução retórica, como a *occultatio* ou preterição, na qual se escusa com a audiência, afirmando que não dirá, fará ou que não tem conhecimento sobre aquilo que efetivamente já está a dizer ou fazer (RETÓRICA A HERÊNIO, 2005, p. 253); a *licentia* ou licença, quando mesmo perante aquele a que se deve respeitar ou temer, o autor faz uso do seu direito de dizer algo, pois parece justo repreender ou censurar alguma falta sua ou ação, mitigando sua mordacidade por meio do elogio (RETÓRICA A HERÊNIO, 2005, p.273-275); a *deminutio* ou diminuição, que ocorre quando o poeta diz de si ou do seu objeto de louvor algo de notável, que é minorado ou atenuado no discurso para não parecer uma ostentação arrogante (RETÓRICA A HERÊNIO, 2005, p.277), para citar apenas alguns exemplos⁹. O oferecimento

⁹ Tratados como o do padre jesuíta Bartolomeu Alcáçar são caudatários das preceptivas retóricas da segunda sofística que circulavam amplamente nos séculos XVI e XVII e cujos preceitos eram apropriados e atualizados pelos retores quinhentistas e seiscentistas originando novos tratados, como assevera Moreira (2007, p. 106). Essas preceptivas repetem os lugares comuns autorizados pelo costume e adequados para cada gênero de discurso, como os que encontramos na “Retórica a Herênio”. No Livro IV deste tratado, que é dedicado à elocução, encontramos outros meios de elevar a dignidade do discurso por meio da variação equilibrada dos ornamentos de palavras e de sentenças. Quanto à *licentia*, cabe observar que seu uso é circunscrito, por exemplo, por contextos como o exposto por Hansen (2006b, p. 146) acerca dos Espelhos de Príncipes escritos em Portugal entre os séculos XIV e XVIII: o atrevimento em dar conselhos a quem governa e encontra-se hierarquicamente em posição superior encena a repetição do costume anônimo de autoridades bíblicas, filosóficas, jurídicas e históricas, e, portanto, o discurso não tem autonomia individual. Se tanto maior é o pecado quanto maior é quem o faz (NORONHA, 1969, XXVI *apud* HANSEN 2006c, p. 146), a reprimenda encerrada pela *licentia* censura o vício e prescreve modelarmente o “dever ser” dos homens em geral e do príncipe em particular.

da obra a um nobre, que por sua posição hierárquica encontra-se mais próximo ao rei, sua posterior aceitação, que não só culmina na concessão da benesse pretendida, como legitima a obra que alcança o favor, e a ausência de embargos dos dispositivos de controle aumentam as chances de que tal escrito receba, além da proteção do dedicatário, o privilégio real.

A *Arte Histórica* de Luciano em sua tradução portuguesa setecentista é duplamente oferecida ao conde da Ericeira: a primeira dedicatória, escrita pelo padre José Henriques de Figueiredo, que publica a obra, assume a função do que hoje poderia ser considerado um “prólogo do editor” e versa sobre a raridade da matéria e as condições em que se deu a publicação das traduções. A segunda, por frei Jacinto de São Miguel, incorpora as funções de dedicatória, advertência e preâmbulo. É importante considerar quais eram as finalidades e funções da aposição de duas dedicatórias direcionadas a um mesmo membro da nobreza nesta obra. As dedicatórias foram escritas segundo os preceitos retóricos que regiam sua composição, respeitando o caráter laudatório típico do gênero, visando colocar obra e autor sob a égide de um patrono influente e angariar dele favores e patrocínio para obras futuras. É possível postular que as epístolas dedicatórias, juntamente com as traduções, foram efetivamente enviadas para o Conde da Ericeira para que desse seu parecer antes da publicação da obra, o que pode ser atestado pela disposição destes paratextos na edição, estruturados de modo que o parecer figure como uma resposta às dedicatórias que aparecem previamente, seguindo uma *dispositio* característica aos livros setecentistas.

Na primeira dedicatória o editor, Padre José Henriques de Figueiredo, aponta duas motivações que o levaram a publicar a obra: para dá-la ao prelo, mesmo sem a licença dos tradutores, fiou-se na amizade de muitos anos com Frei Jacinto de São Miguel, que lhe confiou as traduções; para dá-la ao público, motivou-o a raridade da matéria ao observar que “leys para compor Historia são tão raras no nosso idioma, como as versoens de Grego em Portuguez” (LUCIANO, 1733, sem numeração). Justifica a publicação das traduções porque as coisas raras costumam ser bem recebidas e estimadas, e por isso a obra não seria desagradável aos leitores, se não por sua utilidade, pela raridade da matéria.

Também é pertinente observar que Frei José não fere a virtude da amizade, que então era definida aristotelicamente, ao publicar as traduções que Frei Jacinto lhe confia, pois o comunicar algo que lhe foi transmitido em segredo em prol da verdade ou de um bem maior também é uma tópica vigente na dedicatória. Na *Ética a Nicômaco* Aristóteles postula que “os amigos estimulam as pessoas na plenitude de suas forças à prática de ações nobilitantes” (ARISTÓTELES, 1985, p. 153); assim, ao dar as traduções ao prelo mesmo sem a autorização

de seu sócio com quem mantém os vínculos “da profissão do estado e do estudo” (LUCIANO, 1733, sem numeração), Frei José desvela a ação relevante do seu correligionário por visar a um bem maior, pois ajuíza que a matéria sobre a qual versa a obra é relevante para o público e para o bem comum do Estado, e ao torná-la manifesta através da publicação franqueia o saber aos demais membros da corte agindo com vistas à manutenção da concórdia. O religioso evoca a aprovação e emendas do Conde da Ericeira em seu comentário para louvar a erudição do nobre, que ilumina a barbaridade mais tosca de alguns leitores, e que também inspirou o engenho de Frei Jacinto a executar a tradução. Diz o editor:

Depois tendo-me este meu amigo declarado familiarmente quanto nos seus estudos devia às lições de Vossa Excellencia, ou já participadas na cõversaõ, ou já nos livros, q a generosidade benefica de Vossa Excellencia lhe communida, me pareceu, que era tornar o seu a seu dono, dedicar a Vossa Excellencia este livro. Porque sendo Vossa Excellencia tão amante das belas letras, e mais das mais exquisitas, e não tendo perdido o amor da nossa lingua com as muitas que sabe, não lhe desagradará, que ella comece a haver aquelles cabedais, com que as linguas mais cultas da Europa não pouco se enriquecem, e adornão (LUCIANO, 1733, sem numeração).

A ideia de que oferecer o livro ao Conde, cujo exemplo de erudição influenciou o tradutor na execução de sua obra, é “tornar o seu ao seu dono”, é emulação de uma figura clássica da retórica dedicatória. Segundo Chartier (2003, p. 70 e ss.), na dedicatória de *Horace* de Corneille ao Cardeal Richelieu o autor afirma que as regras da prática teatral são extraídas das ideias e dos julgamentos do ministro quando comparece aos espetáculos e por meio da leitura da sua fisionomia registram-se como preceitos infalíveis aquilo que o agrada, e aquilo que o desagrada passa a ser execrável. Assim, a tragédia que Richelieu recebe é resultado do seu próprio ensinamento e pertence mais a ele que ao próprio autor, que apenas é um enunciador daquilo que se encontra instituído na ordem social hierarquicamente estabelecida. Do mesmo modo, a tradução da *Arte Histórica* só ocorre em decorrência das lições que o próprio Conde ensina, porque inspirou com suas obras o amor das letras pátrias e estrangeiras, com cuja tradução a língua nacional é enriquecida. A formalização de Chartier acerca desse tipo de manifestação é esclarecedora:

Seja um exagero irônico, uma adesão sincera às leis do gênero ou uma ilustração da teoria aristotélica dos efeitos somáticos que deve produzir a tragédia, essa retórica que faz do rei ou de alguém importante o “autor” da obra que lhe é dedicada é uma maneira de inscrever a relação de clientelismo no interior de uma afirmação de absoluta soberania do príncipe, que possui não apenas o que dá, mas também o que recebe (CHARTIER, 2003, p. 71).

A afirmação da posse do soberano sobre as obras produzidas sob sua égide deve ser compreendida no âmbito das sociedades absolutistas do Antigo Regime, em que a representação corporativa da sociedade, na qual o rei era a “cabeça” do corpo político do Estado e se encontra em unidade de integração com os demais membros, estava em vigência. A manutenção e desenvolvimento das letras é objetivo patente entre os muitos assuntos concernentes ao Bem comum do reino, doutrinado como “a harmonia que nasce não só da imposição das leis, mas também do controle que os membros particulares desse corpo devem impor-se a si mesmos, reprimindo apetites, para obterem e manterem a amizade e a concórdia do todo como unidade pública de paz” (HANSEN, 2003, p. 70). O estabelecimento de bibliotecas reais, por exemplo, tinha uma relevante finalidade para o bem “público”, como aponta Chartier (2003, p. 52-54): uma biblioteca de príncipe não é necessariamente uma biblioteca principesca. A biblioteca real é composta de uma coleção reunida pelo e para o soberano, mas não forçosamente voltada para seu uso pessoal. As obras escolhidas para a biblioteca real não estão ligadas às práticas de leitura pessoais do monarca, embora em contrapartida seja mantida uma biblioteca pessoal, dispersa entre suas diversas residências, com os livros que lhe dão contentamento. Sendo assim, Chartier (2003, p. 53) afirma que a biblioteca real é uma realidade dupla: em sua forma mais solidamente instituída é consagrada não à satisfação do monarca, mas à utilidade pública, ação que dilata a glória e o reconhecimento do príncipe como cultor das letras.

Nessas bibliotecas estão reunidas as obras dignas de serem vistas porque “pretendem ser conservatórios que protegem do desaparecimento todos os livros que o mereçam” (CHARTIER, 2003, p. 52), além de serem destinadas ao uso dos homens de letras e sábios para que se valessem dos manuscritos e impressos dessas coleções a serviço do saber, da história da monarquia, da política ou da propaganda do Estado. Essas obras eram circunscritas por uma série de peças preliminares que, como afirma Chartier (2014, p. 11), “expressavam as múltiplas relações implícitas pelo poder do príncipe, as exigências do patronato, as leis do mercado e as relações entre os autores e seus leitores”. Devemos nos lembrar de que em uma sociedade em que rígidas normas de conduta orientam o comportamento dos seus membros e a corte é palco da encenação de códigos cortesões guiados pelo controle e afetação prudente de emoções refletidas no comedimento decoroso de palavras e gestos e nos ideias de civilidade (ELIAS, 1994, p. 82 e ss.), o oferecimento de obras por meio do regime de dedicatórias encerra tanto uma troca de ordem material quanto uma permuta simbólica. Não é nosso objetivo enveredar pelo viés sociológico, mas a compreensão da noção de *distinção* como

postulada por Bourdieu (2013) e das ideias acerca da circulação dos bens simbólicos (1989; 2007) é válida pra analisar os proventos oriundos da prática de composição de dedicatórias nos séculos XVII e XVIII.

Ao discutir a noção de *estrutura* aplicada aos estudos sociológicos, Bourdieu (2007, p. 14) afirma que a distinção é produzida nas relações simbólicas entre os membros pertencentes a classes sociais e a grupos de *status* distintos, o que se traduz na expressão de diferenças de situação e posição, diferenças estas oriundas não somente da clivagem provocada pelo aspecto econômico, mas, sobretudo, pelo aspecto simbólico:

Por sua vez, os grupos de *status* se definem menos por um ter do que por um ser, irreduzível a seu ter, menos pela posse pura e simples de bens do que por uma certa maneira de usar estes bens, pois a busca da distinção pode introduzir uma forma inimitável de raridade, a raridade da arte de bem consumir capaz de tornar raro o bem de consumo mais trivial (...). Vale dizer, as diferenças propriamente econômicas são duplicadas pelas distinções simbólicas na maneira de usufruir estes bens, ou melhor, através do consumo, e mais, através do consumo simbólico (ou ostentatório) que transmuta os bens em signos, *as diferenças de fato em distinções significantes*, ou, para falar como os linguistas, em “valores”, privilegiando a *maneira*, a forma da ação ou do objeto em detrimento de sua função. Em consequência, os traços distintivos mais prestigiosos são aqueles que simbolizam mais claramente a posição diferencial dos agentes na estrutura social – por exemplo, a roupa, a linguagem ou a pronúncia, e sobretudo “as maneiras”, o bom gosto e a cultura – pois aparecem como propriedades essenciais da pessoa, como um ser irreduzível ao ter, enfim como uma *natureza*, mas que é paradoxalmente uma natureza cultivada, uma cultura tornada natureza, uma graça e um dom. O que está em jogo no jogo da divulgação e da distinção é, como se percebe, a excelência humana, aquilo que toda sociedade reconhece no homem cultivado (BOURDIEU, 2007, p. 15-16. Grifos do autor).

O cultivo das letras é virtude indispensável para a constituição do *ethos* nobiliárquico e caracteriza-se como um traço distintivo porque reconhecido pelos indivíduos como partícipe de uma maneira particular de viver de um determinado grupo, pois, como afirma Bourdieu (2013, p. 107), “o estilo de vida só cumpre sua função de distinção para aqueles sujeitos tendentes a reconhecê-lo”. O oferecimento da dedicatória implicava o reconhecimento da *potestas* do dedicatário neste mercado de bens simbólicos como uma distinção natural, ao mesmo tempo em que provocava a valorização desta *potestas*. Na bolsa de valores mundanos, cujas altas e baixas são registradas somente por aqueles que possuem olhos bem treinados para perceber as ínfimas nuances de ações que promovem a valorização e desvalorização de determinada prática (BOURDIEU, 2013, p. 109-110), a oferta de livros a membros da nobreza é investimento passível de reverter ao autor não só lucros financeiros e favores

materiais, mas principalmente dividendos de ordem simbólica, pagos em prestígio que pode se multiplicar pela fama e reconhecimento de suas qualidades letradas, o que por sua vez pode aumentar ainda mais seu patrimônio tanto material quanto imaterial. A aceitação da dedicatória pelo nobre também acrescenta valor ao seu capital simbólico, entendido por Bourdieu (1989, p.134-135) como a forma percebida e reconhecida como legítima das diferentes espécies de capital e que é manifesta como prestígio, reputação e fama, garantindo-lhe lucro sob a forma de distinção. A dedicatória só lhe é dirigida porque ele é reconhecido como membro de determinada classe social e de determinado grupo de *status*, dentro dos quais a importância do consumo e cultivo das belas letras parece óbvia e participa do conjunto das condições de pertencimento ao grupo, acerca das quais há um acordo tácito entre seus componentes; fora destes grupos o valor atribuído à propagação das letras assenta-se sobre uma *doxa* atinente aos atributos do homem versado em letras e armas. A clivagem entre os membros destes grupos se estabelece como natural e acaba por ser reconhecida não como coerção do poder, mas como ordem social estabelecida no pacto de sujeição que mantém a coesão do corpo místico do Estado.

Como o monarca era considerado um “distribuidor supremo de graças e proteções” (CHARTIER, 2003, p. 64) e seu ofício principal era fazer justiça (HANSEN, 2006c, p. 136), deveria repartir justamente entre seus súditos as benesses que cabiam a cada um, bem como as sanções equivalentes. Para compreender a complexidade das relações estabelecidas por essa dinâmica de oferecimento das obras, é preciso compreender de que forma se dava a organização política das monarquias absolutistas nas quais tais produções circularam. Ao tratar da representação corporativa da sociedade no Antigo Regime, Hespanha (1982, p. 205 e ss.) aborda a noção de ‘corpo’ político subordinado a uma ordem universal que orientava todas as criaturas para o fim último (o Criador). Cada um dos membros sociais que compõem este corpo desempenha autonomamente uma função e ocupa uma posição específica numa hierarquia, como expõe Hespanha:

O pensamento social da escolástica medieval é dominado pela ideia da existência de uma ordem universal, abrangendo os homens e as coisas, que orientava todas as criaturas para um objetivo último que o pensamento cristão identificava como o próprio Criador. No entanto, a unidade dos objetivos da criação não exigia que as funções de cada uma das partes do todo na consecução desses objetivos fossem idênticas. Pelo contrário, o pensamento escolástico sempre se manteve firmemente agarrado à ideia de que cada parte do todo cooperava de forma *diferente* na realização do destino cósmico. Por outras palavras, cada “ordem” da criação – e, dentro de cada uma delas, cada espécie, e, dentro da espécie humana, cada grupo ou corpo social – teria, nesse destino, um objetivo *próprio e irreduzível* a

realizar. Assim, a sociedade seria como que um organismo, cujo bem estar geral depende do desempenho autónomo – mas harmónico ou coerente – das funções (*officia*) dos vários órgãos ou membros (HESPANHA, 1982, p. 206. Grifos do autor).

Na concepção antropomórfica da sociedade, o príncipe é a cabeça do corpo político do Estado, cuja função é manter a harmonia entre cada corpo social de modo justo. Mas, como afirma Hespanha (1982, p. 207), seria monstruoso um corpo reduzido à cabeça. Logo, a harmonia da sociedade depende do equilíbrio entre seus membros no desempenho de suas funções e respeito aos seus estamentos, sem que haja intermutabilidade das partes, numa administração mediata que respeita a autonomia de cada corpo social em sua relação com o todo hierárquico que constitui o Estado. Abordando o modo como a escolástica é reciclada a partir do século XVI pelos contra-reformistas, e como esta apropriação culmina, em países católicos como Portugal e Espanha, na afirmação da ortodoxia da doutrina, na asserção da plenitude do poder real e na atualização, teologicamente orientada, da estruturação política dessas cortes, Hansen (1989) discute o modo como a metáfora do corpo do Estado reverbera nos usos poéticos praticados nesses países e em suas colônias nos séculos XVI, XVII e XVIII:

Analogicamente, assim, as metáforas da cabeça e do corpo humano podem nomear as partes superior e inferior de outros corpos analógicos: referem-se à Igreja como *corpus Christi*, à sociedade como *ordinata multitudo* e, ao homem, ser natural, como *corpus naturale* (SANTO TOMÁS, 1952). Transferido para a esfera política, o termo *corpo* mantém o significado da analogia teológica. A cabeça, sede da razão, é proporcionalmente, para o homem individual, o que Deus é para o mundo. Como o homem é naturalmente social, a semelhança com o universo não se encontra apenas no homem individual, mas também na sociedade regida pela razão de um só homem, o Rei, cabeça do corpo político do Estado (FERROL, 1957, p. 210 e segs.). O Rei está no reino assim como a alma está no corpo e Deus, no mundo. Como princípio regente da sociedade que analogicamente é um corpo, o Rei é sua cabeça ou razão suprema, que o dirige em função da integração de todas as suas partes e funções—enfim, da sua harmonia ou ordem. Pertencer ao corpo político do Estado implica, por isso, a imediata responsabilidade pessoal para com os demais homens, partes dele. Isto só se atinge pela *concordia*, coincidência de todos quanto ao fim do corpo político. Uma vez que pode ser imposta à força, porém, a concordia não é suficiente se não houver também a concordia de cada um consigo mesmo. É preciso reduzir a uma unidade comum da tranquilidade da alma a diversidade dos apetites individuais que concorrem na situação social de concordia (Id. *ibid.*, p.215 e segs.) — em outros termos, as paixões devem ser evitadas e controladas. Desta maneira, o modo de união mais perfeito do corpo político do Estado é a *paz*, como *conformitas* e *proportio* dos apetites (HANSEN, 1989, p. 68-69. Grifos do autor).

Se “entre a cabeça e a mão, deve existir o ombro e o braço, entre o soberano e os oficiais executivos, devem existir instâncias intermediárias” (HESPANHA, 1982, p. 207). Nesta ordem de hierarquias, outros membros da corte podiam ser destinatários dos louvores contidos nas dedicatórias das obras, mas somente como mediadores do poder do príncipe, que é o objeto principal do louvor. Logo, cabe aos ministros, conselheiros reais e demais nobres que compõem a corte, como instâncias intermediárias ou membros que participam hierarquicamente da repartição original do poder real (HESPANHA, 1982, p. 211), acolher aquelas obras que merecem carregar a chancela real porque instruem os homens na manutenção da concórdia, da ordem e da unidade do corpo místico do Estado. Essa coesão se faz por meio da coerção oriunda do monopólio da violência pela Coroa, do uso de dispositivos de repressão e controle simbólico daquilo que é produzido no reino, como o tribunal do Santo Ofício, a censura intelectual, a naturalização da hierarquia social e os castigos exemplares (HANSEN, 2006c, p. 139).

Nesse sentido as obras regradas por preceitos poéticos e retóricos encenam o que cada membro do corpo místico do Estado já é e prescreve simultaneamente que deve ser e permanecer como o que já é (HANSEN, 2008, p. 24). Ao dedicar ao rei e aos nobres da sua corte as obras produzidas no regaço da sua paz, à sombra da sua justiça e munificência e sob a razão suprema que emana da sua autoridade os autores estão apenas reafirmando o caráter transcendente do que sempre foi e retornando ao soberano os frutos oriundos da sua própria sementeira:

Mas a dedicatória ao príncipe não deve ser compreendida somente como o instrumento de uma troca dissimétrica entre aquele que oferece uma obra e aquele que, em contrapartida diferida e liberal, dá-lhe seu apadrinhamento. Ela é também uma figura pela qual o príncipe vê-se louvado como o inspirador primordial, o autor primeiro do livro que lhe é apresentado – como se o escritor ou o sábio lhe oferecessem uma obra que, de fato, já fosse sua. Nessa figura extrema da soberania, o rei torna-se poeta ou sábio, e sua biblioteca não é mais somente um tesouro que preserva riquezas ameaçadas, ou uma coleção útil ao público, ou ainda uma fonte de prazeres privados. Ela se metamorfoseia em um espelho onde está refletido seu poder absoluto (CHARTIER, 2003, p. 79).

Na representação corporativa do Estado o rei é compreendido, portanto, como *auctor*, pois sua suprema razão enquanto cabeça do corpo místico orienta a ação dos membros. A mão, que empunha tanto a pena quanto a espada, registra no papel aquilo que foi arrazoado pelo juízo. Como é próprio dos reis e príncipes favorecer qualquer gênero de trabalho em que consiste a vida de seus reinos e coroas e restaurar as artes que já não existem ou que estão em decadência (RIOS, 1600, sem numeração), quem melhor poderá representar obra de tamanho

cabedal, que por sua matéria torna-se negócio tão justo e necessário à Majestade e à manutenção das artes, que um nobre do seu séquito, a mão que executa sua sentença? Muitas obras correm o risco de conhecer a obscuridade e o esquecimento antes de chegar à real presença e serem tocadas pelo obséquio do soberano, e para se furtarem a isto muitos autores recorrem aos nobres, por intermédio dos quais é possível receber os favores reais, o que ocorre hierarquicamente nessa sociedade também hierarquicamente organizada. No caso das traduções da *Arte Histórica* de Luciano, ao oferecê-las ao Conde da Ericeira, exemplo máximo de erudição e fomentador das belas letras, Frei José Henriques de Figueiredo visa estimular outros engenhos para que se empenhem na realização de obras do mesmo tipo, enriquecendo a cópia de conhecimentos no idioma pátrio.

Na segunda dedicatória, Frei Jacinto de São Miguel transpõe as fronteiras do discurso encomiástico amplificando a utilidade e dignidade da obra face às possíveis limitações oriundas da vulgarização: não só a oferece ao Conde da Ericeira, como lhe solicita que julgue, com base na exposição dos fundamentos de cada tradutor, qual das duas versões é mais fiel ao texto original e poderia circular publicamente sem deslustre do intérprete. A controvérsia gerada pelo empreendimento e exposta nas dedicatórias e censura participa de um jogo retórico do qual também faz parte a requisição ao arbítrio de Dom Francisco Xavier de Menezes para que com seu juízo e vasta erudição pudesse determinar quem melhor realizou a tarefa, resultado que legitimaria o método utilizado por um pretenso vencedor da contenda como modelo para aqueles que desejam obter excelência no desempenho de esforços da mesma espécie. Os preceitos seguidos por frei Manoel são apresentados por seu sócio na empresa de realizar a tradução do opúsculo de Luciano, assim como os princípios que seguiu ele próprio:

O referido Padre [Frei Manoel de Santo Antônio] verteo do Original a sentença, sem atar-se às palavras, procurando com todas suas forças manifestar o pensamento do Author com as proprias frases da lingua Portugueza, que mais se assemelhassem às expressoens da lingua Grega. Eu de maneira me sugeitey, e me quis atar às palavras, e às frases Gregas, que até os casos dos nomes, os tempos, os modos e as vozes dos verbos trabalhei por exprimir, quanto pude, na lingua Portuguesa. Esta vem pois a ser a controversia: qual das duas versoens pode ler-se sem deslustre do traductor? (LUCIANO, 1733, sem numeração).

A alteração sobre os modos mais adequados de verter uma obra de uma língua para outra é muito antiga e já em Cícero encontramos formulações sobre a preeminência da tradução que preza pelo sentido sobre aquela que preza pela fidelidade e pela correspondência unívoca entre as palavras do texto original e aquelas da tradução. Em *De Oratore* (CÍCERON,

2002, p. 145-146), Crasso, personagem do diálogo ciceroniano, defende a importância do conhecimento do idioma grego para aqueles que desejavam obter excelência na arte oratória, pois através do estudo minucioso dos discursos ilustres escritos naquele idioma e da transposição deles para o latim era possível não só apreender as peculiaridades da elocução como enriquecer o léxico latino com a apropriação dos termos gregos e principalmente a emulação do modelo. Já em *De optimo genere oratorum* (2011), Cícero propõe que o melhor orador é aquele que instrui, deleita e convence sua audiência discursando clara e corretamente em língua culta, o que o permite alcançar a elegância nas palavras tomadas em seu sentido próprio e em sentido figurado.

Para Cícero o orador perfeito excede em todas as partes da retórica: desde a invenção do discurso, ao buscar os melhores e mais favoráveis argumentos à causa que defende, a disposição destes argumentos do modo mais conveniente e eficaz para atingir o fim pretendido, a elocução ou ornamentação das palavras e sentenças adequadas à invenção de modo claro e elegante, tudo isso alicerçado pela memória, que deverá comportar todo o discurso, até a ação, a performance do discurso segundo o perfeito equilíbrio entre modulação vocal, gesto e expressão. É justamente porque o orador deve buscar a excelência imitando o estilo ático que Cícero se dispõe a transladar do grego para o latim dois discursos notáveis e contrários entre si de Ésquino e Demóstenes, este último o primeiro entre os oradores gregos que se exercitaram no modo ático. A tradução que cabe ao orador, portanto, é a que se prende aos argumentos, tanto em relação à forma quanto às figuras de linguagem e palavras adequadas ao costume latino, e não a que se faz palavra por palavra como os intérpretes¹⁰.

Em 1540 Estienne Dolet publica um breve ensaio sobre a maneira de bem traduzir de uma língua a outra, no qual elenca as cinco qualidades que deve possuir o bom tradutor, a saber: primeiramente é preciso que entenda perfeitamente o sentido e a matéria do autor que traduz para que sua tradução não seja obscura; que tenha perfeito conhecimento tanto da língua do autor que traduz quanto da língua para a qual se propõe traduzir, compreendendo suas propriedades e particularidades, pois assim não violará a grandeza nem de uma nem de

¹⁰ Existem divergências quanto às posturas de Cícero, Quintiliano e Horácio atinentes ao modo mais adequado de traduzir. Nenhum desses autores produziu um tratado específico sobre tradução, mas é possível tecer considerações acerca do modo como os retóricos e o poeta latinos compreendiam esta prática. Segundo Furlan (2001, p. 15) a tradução de autores gregos era prática corrente nas escolas romanas de oratória e gramática, através do comentário e imitação desses textos, sendo utilizada como exercício retórico para que o estudante de oratória se apropriasse dos modos exemplares da elocução grega produzindo uma emulação concorrente. Nesse sentido, Furlan (2001, p. 20-21) afirma que para os autores latinos a tradução é uma reelaboração latinizante dos modelos gregos, valendo-se da eloquência para que o resultado da emulação superasse o modelo. O orador romano buscava, portanto, o predicado retórico presente no texto grego e o emulava com arte, dizendo o mesmo que o texto grego, mas de modo diferente e adequado ao costume latino (Cf. FURLAN, 2001).

outra língua; o terceiro princípio diz que não se submeta à tradução palavra por palavra, posto que fazê-lo demonstra ignorância, pois o resultado será pobre e falto de espírito, mas que se detenha nas sentenças sem observar a ordem das palavras, já que assim irá exprimirá exatamente o que o autor quis dizer em seu idioma, conservando a propriedade de ambas as línguas. A não observância desse princípio resulta frequentemente na corrupção do texto original, sem alcançar a graça e perfeição da língua em que se traduz; a quarta regra recomenda que observe o uso comum da língua alvo, utilizando somente quando extremamente necessário palavras pouco frequentes ou fora do uso (*verba vetusta*, por exemplo), evitando assim que a tradução resulte obscura e arrogante; a última recomendação diz respeito à organização harmoniosa das palavras e à eloquência, fazendo com que a tradução possa ter a mesma glória que o texto original, sendo tão elegante e ornada quanto ele (DOLET, 1540, p. 13-19).

A disputa sobre os modos de traduzir não foi solucionada pelo tratado de Dolet e no século XVIII a querela permanece¹¹: como sua causa é desfavorável, Frei Jacinto constrói retoricamente a defesa da sua posição, justificando sua opção pela tradução ‘palavra por palavra’, dita literal, e produzindo uma *excusatio* retórica ao desculpar-se previamente caso o objeto do seu encômio considere as frases vertidas para o português vulgares e humildes. Isto ocorre porque, segundo o tradutor, o “estilo” de Luciano é “joco-sério”, “não pede o caráter de dizer sublime, senão o tênuê” (LUCIANO, 1733, sem numeração). Sendo o tratado de Luciano uma preceptiva, sua função instrutiva requer que as virtudes elocutivas da *puritas* e da *perspicuitas* sejam observadas, o que poderia ser mais facilmente atingido por meio da tradução “livre”, ou seja, “explicando com as frases próprias da língua em que se faz a tradução, o pensamento do Original”, porque este tipo de tradução visa, sobretudo, à clareza, “principal propriedade da oração”, que arrebatava os leitores por ser uma leitura útil e agradável (LUCIANO, 1733, sem numeração).

O padre afirma que até o momento os varões doutos não haviam tido ocasião para deliberar sobre qual modo de traduzir seria o mais adequado, razão pela qual as circunstâncias da obra que oferece seriam ideais para que o maior entre aqueles varões, julgando as traduções, chegasse a uma conclusão definitiva. Em seu favor, Frei Jacinto advoga que a prática corrente de traduzir livremente a sentença acabava por corrompê-la devido à inobservância do sentido próprio das palavras ou por confundir períodos e conjunções. Evoca ainda a autoridade de Thomas More, que segundo Jean Benedictus em sua edição de Luciano

11

traduzia palavra por palavra do grego para o latim. Resguarda a validade do seu procedimento de tradução sob a égide da defesa da língua portuguesa, que não mais poderá ser chamada bárbara por ser filha primogênita da língua latina e por ser tão rica como o grego, possuindo “hum copiosíssimo numero (senão he todo) das frases, e da locução da lingua Grega” (LUCIANO, 1733, sem numeração)¹².

A prova da evidência da proximidade entre os três idiomas (grego, latim e português) é dada por Frei Jacinto em outras traduções da língua grega para o português que afirma ter feito vertendo palavra por palavra, nas quais manteve a sintaxe do grego ao trasladar o texto, fator que notará o leitor que bem souber as duas línguas, “Por que vendo quanto são parecidas, confessará ser a lingua Portugueza hum composto daquelas duas línguas, a Grega,

¹² No século XVIII o processo de consolidação das línguas vulgares como línguas de cultura e línguas nacionais já se encontrava em estágio bastante avançado devido ao trabalho empreendido por lexicógrafos, gramáticos e poetas desde o século XV. A tendência renascentista de retomada do latim clássico culminou num esforço para que as línguas vernáculas alcançassem o mesmo status do latim a partir do estabelecimento de filiações e semelhanças estruturais com este idioma. O movimento de defesa e ilustração da língua portuguesa, considerada no século XV áspera, bárbara e obscura, esteve vinculado a um processo de normatização e codificação do idioma que floresceu no âmbito do desenvolvimento dos estados nacionais e da necessidade de uma língua unificadora oficial (ZAMORA, 1994, p. 157), e às demandas criadas pela tipografia e pelo desenvolvimento da cultura letrada (HUE, 2007, p. 13). Como afirma Hue (2007, p. 13) “Em vários países, os homens de letras estavam empenhados em uma *defesa* da língua nacional como idioma da alta cultura do Renascimento, e na *ilustração* das línguas vulgares através da incorporação de novos vocábulos e da imitação dos clássicos latinos e gregos, com o objetivo de construir um idioma tão completo e expressivo quanto o latim” (grifos da autora). O *Diálogo em louvor da nossa linguagem* (1540) de João de Barros e o *Diálogo em defesa da língua Portuguesa* (1574) de Pero de Magalhães de Gandavo são expoentes deste movimento de defesa da língua portuguesa. Estes mesmos autores publicaram ainda outras obras oriundas de reflexões sobre a língua, como a *Grammatica da lingua portuguesa* (BARROS, 1540) e as *Regras que ensinam a maneira de escrever e a orthographia da lingua Portuguesa* (GANDAVO, 1574), publicadas conjuntamente aos diálogos citados. Outros tratados e gramáticas como a *Grammatica da lingoagem portuguesa* (1536) de Fernão de Oliveira, e a *Origem da lingoa portuguesa* (1606) de Duarte Nunes de Leão, ao aproximarem a língua portuguesa com as línguas latina e grega, inserem-na em uma tradição que a legitima não só como um sistema com regras estabelecidas, mas como instrumento político para a difusão da doutrina da fé católica, dos costumes e consequente manutenção do domínio colonial sob o signo (linguístico) da unidade, mesmo após a caducidade dos símbolos materiais da dominação da metrópole. A ideia de que a linguagem é símbolo de distinção também é uma constante nas artes gramáticas supracitadas, pois a língua vai muito além do sistema de representação de conceitos que difere homem de animais, sendo também um modo de distinguir os homens nobres dos baixos e plebeus pela polícia e estilo do seu falar e escrever, regidos pela arte (LEÃO, 1606, sem numeração). A promessa de fama imorredoura e de dilatação da memória dos feitos dos homens ilustres por meio da escritura, especificamente da poesia, também está vinculada à normatização da língua: a palavra poética é *monumentum* mais perene que os maiores ícones arquitetônicos da Antiguidade, como sabemos desde a ode Horaciana *Ad Melpomene* (ACHCAR, 1994, p. 154). Se a dádiva de fama futura e de imortalidade da memória do poeta e daqueles tocados por seu canto, como afirma Achcar, se realiza por meio da palavra, urge que tal instrumento, tão poderoso e passível de fazer frente à dureza do bronze, da pedra e à voragem do tempo, seja protegido contra a corrupção do mau uso e da descaracterização provocada por mudanças sucessivas e descontroladas na língua, de modo que dois recortes sincrônicos no intervalo de alguns séculos demonstrassem tantas diferenças e diversidade entre os estados de uma mesma língua quantas são encontradas entre dois idiomas diferentes. Assim, os *topoi* da imortalidade, do poder perenizador da poesia e do *monumentum* poético, presentes na poesia portuguesa num longo arco temporal, que abrange do século XVI ao XX (ACHCAR, 1994, p. 163), multiplicaram-se pelas cópias, impressas ou manuscritas, dos poemas, que estariam teoricamente menos sujeitos ao esquecimento em decorrência da reprodutibilidade técnica.

e a Latina, as mais nobres, as mais estimadas, e elegantes do mundo todo” (LUCIANO, 1733, sem numeração). Com base no que expõe, o religioso alega que sua opção pela tradução *de verbo ad verbum* constituiria uma maneira de demonstrar que a língua portuguesa encontrava-se em patamar de igualdade com a grega e a latina, pois de ambas era oriunda, argumento taxativo contra aqueles que, por ignorância, apontam a barbaridade do idioma pátrio e julgam este tipo de tradução como inferior: “Quem amar a Patria, não se desagradará do meu trabalho, por ter mais este argumento com que convencer aos Adversarios, que censuram o mesmo, que não entendem” (LUCIANO, 1733, sem numeração). Frei Jacinto encerra sua dedicatória apelando à benevolência e caráter justo do Conde, a quem considera padroeiro e mecenas das letras, na avaliação das traduções, pedindo retoricamente que ponha de parte esta mesma benevolência com que sempre o favoreceu pela pobreza do seu engenho em prol de um julgamento ainda mais justo para a obra que oferece.

Ainda tangenciando a questão da tradução, recordamos que nos séculos XVI, XVII e XVIII era comum afirmar que os textos tinham uma “alma” que podia transmigrar para outros “corpos”, o que era explicado no processo de tradução de um idioma a outro, no qual a “alma” do texto seria o sentido que deu o autor à sua obra e o corpo seria a elocução das palavras por ele utilizadas. Nessa concepção, assim como a alma pode passar de um corpo muito belo e harmônico para um corpo bruto e disforme, o que desmentiria a nobreza do espírito, a boa tradução deveria, portanto, fazer com que o sentido e os conceitos, ou a alma do que dissera o autor, não se perdesse na passagem do texto para outro idioma, e que para tanto o tradutor deveria sopesar as palavras para manter a harmonia e nobreza em um corpo de diferente figura e língua (MOYNE, 1676, sem numeração).

A contraposição entre corpo e alma vincula-se de diversas maneiras às práticas letradas dos séculos XVI, XVII e XVIII. Esta distinção está presente, por exemplo, nos livros de emblemas, “coletâneas de lemas e provérbios acompanhados de imagens, tão difundidas entre o público culto na Europa do século XVI e principalmente do século XVII” (GINZBURG, 2003, p. 100). Segundo Paolo Giovio (1556, p. 6), para compor uma perfeita *impresa*¹³ é preciso que o autor observe primeiramente a justa proporção entre alma e corpo

¹³ De acordo com Hansen (2006a, p. 195-196) “divisa” e “empresa” são dois nomes para a mesma forma alegórica, sendo o primeiro usual no século XVI e o segundo no decorrer do século XVII. Todavia, a divisa exigiria decifração, pois se propõe como enigma, hieróglifo ou *totta alegoria*, enquanto a interpretação do emblema não demandaria uma acuidade tão profunda do juízo, pois seu uso seria adequado à expressão de noções gerais. Todavia, sabemos que a interpretação de divisas, empresas e emblemas exigia diversos graus de perspicácia, podendo haver divisas facilmente interpretáveis, como aquela da Ordem da Estrela, referida por Hansen (2006a, p. 196), bem como era possível a construção de empresas de sentido agudíssimo, como a que

em sua composição; em segundo lugar, que esta correlação não seja nem totalmente obscura, que resulte sibilina, nem tão clara, que qualquer pessoa pouco esclarecida a entenda; a terceira condição orienta que seja, sobretudo, bela e agradável, fazendo uso de elementos aprazíveis aos sentidos como sol, estrela, lua, fogo, água, árvores, instrumentos mecânicos e animais fantásticos; em quarto, que não procure alguma forma humana; e, por último, requer o *motto*, que é a alma do corpo – ou seja, o lema de sentido figurado que acompanha a imagem, que por sua vez é o corpo do emblema – que seja escrito em uma língua diferente do idioma daquele que elabora a empresa, geralmente o latim ou o grego (HANSEN, 2006a, p.195), para dissimular o sentimento oculto sob ele; deve também ser breve, sem que se torne dubitável, sendo ideal que possua duas ou três palavras, quando não estiver em forma de verso. Deste último quesito depreende Giovio que a união entre corpo (imagem ou sujeito) e alma (*motto* ou lema) resulta em uma *impresa* perfeita, e que a apresentação de um desses elementos sem o outro impossibilita que o sentido engenhoso incógnito do emblema seja descoberto.

A mesma distinção é aplicada por Le Moyne em *De L'Art des Devises* (1666, p. 8), em que distingue o corpo, como a figura ou matéria da divisa, da sentença, que é como o espírito deste corpo e a forma desta matéria. Le Moyne (1666, p. 10) chega a afirmar que, por sua capacidade de condensar significados muito amplos em um “pequeno corpo”, a divisa tem precedência sobre todas as demais produções do espírito, sejam oratórias ou poéticas, fazendo

cita Giovio em seu livro de 1556, como exemplo de *impresa* sem *motto*, ou seja, sem alma, a de Hippolitta Fioramonda, Marchesana de Scaldalose, que mandara costurar para si vestidos de seda em que se encontravam bordadas centenas de mariposas, tornando-se ela, desse modo, um análogo da chama em torno da qual as mariposas, os homens, esvoaçavam. A visão da Marquesa vestida de mariposas atualizava, assim, um *topos* plástico e poético, que deveria fazer relembrar pinturas, desenhos e poemas que utilizaram o mesmo lugar comum, como nos sonetos 19 e 141 de Petrarca: “[Há no mundo animais] a quem o desejo louco ativa,/indo gozar no fogo que resplende,/provam da chama a força que os acende (...)e sei que vou direto ao que me arde” e “Como sucede às vezes no verão,/simplória mariposa da luz presa/aos olhos de outrem voa por vagueza/e aí encontra a morte, sem perdão:/ assim corro para o sol, fatal paixão,/desses olhos em que há tanta beleza;/como o freio do juízo Amor não preza/vence a vontade a luta da razão”, respectivamente (PETRARCA, 2014, p.57 e 253). O motivo da atração da mariposa pela chama, patente desde a Antiguidade grega, também foi amplamente utilizado no Século de Ouro espanhol, sendo atualizado por Góngora, Quevedo, Lope de Vega, entre outros (TRUEBLOOD, 1974). O vestido era, desse modo, uma espécie de estopim, que iluminava vastos setores da memória letrada de homens e mulheres da sociedade de corte. O autor afirma que Hippolitta Fioramonda, quem, ao seu tempo, superou todas as outras mulheres em beleza, cordialidade e ciência amorosa, portava seu belo vestido azul (*di color celeste*), que era completamente recoberto de mariposas, com a intenção (*intenzione*) de lembrá-los de que, assim como sucede “à mariposa apressar-se em direção à ardente chama, que a queima” (p. 8), os homens que dela se aproximassem arderiam igualmente. O vestido não era indiscriminadamente azul, pois se Hippolitta Fioramonda era um análogo da chama, não se propunha sê-lo de qualquer uma, mas daquela que é a chama ou foco luminoso por excelência, o sol, totalmente envolto pelo azul da abóbada celeste. Essa agudeza de representar-se como chama, como sol, que rebrilha contra o azul do céu, é apenas uma das formas possíveis de analogia engenhosa próprias das cortes dos séculos XVI e XVII. As lições, sejam elas de história, de teologia ou de política, poderiam fazer-se presentes não apenas em vestimentas, primeiro habitáculo do corpo humano, como em estruturas particulares de habitação e edifícios públicos, nas iluminuras e gravuras que ocupavam a página de rosto de livros, *ex libris*, medalhas, moedas e em inúmeras outras ocasiões em que a interpretação metafórica era utilizada por meio de *impresa* sem *motto* ou com a aposição do emblemas ou divisas.

num piscar de olhos aquilo que o Poema épico e a História levam um longo intervalo para fazer. Le Moyne (1666, p. 17) discrimina ainda dois tipos de divisas relacionadas à distinção entre corpo e alma: denomina “divisa esboçada e imperfeita” aquela que não é nada além de “uma matéria sem forma, um corpo sem alma, uma figura sem sentença que a determine e explique”, enquanto a divisa perfeita seria composta de todas as peças (corpo/imagem e alma/sentença) estando completamente ajustada às regras da arte. Reafirmando esta divisão, Hansen (2006a, p. 186) afirma que a alegoria encontra-se no limiar entre o corpo e a alma, pois tanto o primeiro (a imagem pictórica) quanto a segunda (a sentença escrita) são alegorias da “imagem mental” do artífice, o conceito oriundo do pensamento dele. Como afirma Hansen:

Funcionando por analogia, a divisa propõe uma “palavra muda”, a imagem de uma coisa valendo por outra, chamada de “sentido concreto”, e uma “palavra inteligível”, sentença-metáfora de um conceito, que se chama seu “sentido inteligível”. Observa-se, desse modo, que a imagem é pensada como discurso e vice-versa. O leitor/espectador de divisas vê-se, assim, às voltas com duas metáforas – uma visual, outra verbal – cuja relação que tem de efetuar para interpretar o que lê/vê, é alegórica: o visual tem tradução discursiva e o verbal, tradução visual. A relação de *visual/discursivo*, por sua vez, remete ao conceito “simples”, “imagem mental” do artista, por meio de sucessivas traduções (HANSEN, 2006a, p. 195).

A complementaridade entre corpo e alma também é um lugar comum na poesia. Já na *Poética* (1994, p. 112) Aristóteles afirma que “o mito é o princípio e como que a alma da tragédia”. No *Discurso sobre o poema heroico*, tratado de base aristotélica, Manuel Pires de Almeida assevera em diversos momentos que também a epopeia possui corpo e alma, sendo esta colocada primeiramente como a fábula, em relação ao corpo, que é constituído pela elocução poética. Esta alma que é a fábula tem, por sua vez, outra alma, a alegoria, que seria uma alma mais elevada por seu sentido figurado, passando assim a fábula a ser o corpo do poema, com seu argumento, hipótese e episódios:

Consta a epopeia d’alma e de corpo: a alma é a imitação que por analogia se chama fábula. Este nome fábula inclui em si e com uma mesma razão ao que chamamos argumento, hipótese, episódios e a ligadura de um e de outros [...]. Isto é quanto à fábula, que é a alma do poema; há outra alma desta alma, que é a alegoria, de maneira que fica a fábula como corpo, e a matéria debaixo de quem se encerra e esconde outra alma mais perfeita e essencial, que é a alegoria. Alegoria é demonstrar ao sentido uma coisa contrária à palavra. Esta ou se faz em palavras, ou em sentenças, ou em pessoas. Acha-se mui de ordinário na épica, e quanto mais cheias estão destas almas intrínsecas tanto têm de primor e de doutrina, pois nelas inclui o poeta muito filosofia natural e moral, e é a espécie de doutrina mais sólida que a epopeia tem e que a faz mais grave (...). Dividido o poema heroico segundo sua

essência, falta dividi-lo conforme sua quantidade; demais das partes em que se divide como fábula, tem outras que lhe servem de corpo, as quais chamam prólogo, proposição, invocação, dedicação, narração [...]. Toda a obra se pode dividir em livros, ou cantos, à imitação da natureza, a qual faz partes das partes, com as quais se aperfeiçoa a constituição de todo o corpo; esta ordem guardou Virgílio eruditamente distribuindo as matérias, de maneira que os mesmos livros (como notou Scalígero) se buscam os termos a si mesmos, como se verá na *Eneida* facilmente. Resta a saber do estilo, que é a linguagem, como corpo da epopeia (ALMEIDA, 2006, p. 3 e ss.).

Destes excertos depreende-se que na poesia épica a complementaridade do conjunto corpo-alma está relacionada, no nível corpóreo, à materialidade da linguagem, à *dispositio* do poema, com a organização da sua estrutura conforme os preceitos do gênero, ao passo que o caráter anímico relaciona-se com as possibilidades semânticas engenhosamente inventadas pelo poeta na elocução. A linguagem metafórica da poesia é ideal para comunicar os conceitos que são apenas parcialmente expressos pelas palavras, pois em chave figurada o poeta diz A para significar B, o que serve sobremaneira para aqueles que intentam escrever poesia épica e devem buscar imprimir o sentido moral elevado das virtudes de modo metafórico na harmonia do corpo poético, que deverá excitar nos homens o amor das ações superiores. O processo de metaforização é um processo de intelectualização do discurso pela aproximação de cognoscíveis extremos. Em poemas partícipes da lírica amatória, por exemplo, a beleza física da amada é substituída por correlatos metafóricos: é o processo de substituição que importa para que se possa compreender o belo que só pode ser apreendido crescentemente pela razão, pois a verdadeira beleza só pode ser compreendida intelectualmente. A ordenação do corpo do poema e a escolha das figuras de sentenças e de palavras visam atingir, portanto, uma compreensão do belo que o comunique como uma pura ideia, a de que todas as coisas belas são contingencialmente belas porque participam de uma ideia de beleza.

2.2 “A PESSOA DE VOSSA EXCELLENCIA GUARDE DEOS MUITOS ANOS”: O CARÁTER PETITÓRIO DAS DEDICATÓRIAS

É preciso levar em consideração que a epístola dedicatória, enquanto estrutura preambular que circunscreve a circulação da obra, frequentemente incorpora os elementos do gênero retórico “petição”, definido por Alcázar como segue:

Petição he Oração, na qual pedimos a Deos, ou aos homens cousa de alguma consideração, ou como devida, e justa; ou como indevida. Exordio: se a cousa, ou for de pouca entidade, ou se deva aos merecimentos, facilmente se

excitará a benevolencia, ou liberalidade. Porém a grandeza da cousa, a falta de merecimentos, e mais humilde fortuna de quem a pede, requerem insinuação: a qual se tomará do louvor daquele, de quem se espera o benefício; principalmente pela recomendação da liberalidade. Porém se ele estiver para ti com animo irado, pedir-se-á licença com rogos, humildade de animo, e confissão da culpa. A Confirmação. 1. Proponha, explique, exorne a petição, conforme a cousa a pedir. 2. Referirás modestamente os teus merecimentos; ou, se nenhum podes pretextar, porás toda a esperança na liberalidade dele. 3. Louva os Pays, e Antepassados de ambos; principalmente, se estiverem ligados com parentesco. 4. Mostra tu que a cousa he honesta, pia, justa, fácil para ele, muito útil, ou para melhor dizer necessária para ti. 5. Applica preces, e rógos por meyo das cousas, ou pessoas mais agradaveis a esse mesmo; e excita commoçoens de misericórdia da tua mesma necessidade. A Peroração prometa hum animo lembrado, e propenso. Finalmente, dedicate todo à sua confiança (ALCAÇAR, 1750, p. 51-52).

A petição pode ser um gênero produzido de modo autônomo, sem estar necessariamente vinculado a uma dedicatória, fiando-se apenas na prodigalidade do benfeitor a quem se solicita algo sem que se lhe ofereça nenhuma contrapartida além da gratidão. Mas nas práticas letradas do Antigo Regime é comum que dedicatória e petição se coadunem, observando-se na composição daquela muitos preceitos desta. Exemplo disso pode ser conferido na *Dedicatoria Panegyrica* que acompanha a *Noticia General para la estimacion de las Artes* (1600) de Gaspar Gutierrez de los Rios, na qual o autor incorpora completamente os preceitos da petição ao compor o texto por meio do qual tributa sua obra ao nobre. Oferecida ao mesmo Dom Francisco Gomez de Sandoval y Rojas, a quem Luis Cabrera de Cordova dedica seu *De historia, para entenderla y escribirla* (1611), a obra principia por um pedido de proteção ao Duque por meio de um apelo à liberalidade, virtude própria dos príncipes, e ao benefício que tal obra acrescentará ao bem comum do reino:

Siendo Tan próprio de los Reyes y Principes favorecer qualquer genero de trabajo, en que consiste la vida de sus Reynos y Coronas, y restaurar las Artes, que no ay, o se van perdendo, como dezia Plinio a los principios de su Imperio al emperador Trajano: no es sin causa dirigir a V.S. este libro, para que represente negocio tão justo y necessário a su Magestad. Quien ay que pueda representarle mejor que V.S? (RIOS, 1600, sem numeração).

Sabemos que durante o “antigo regime tipográfico”, que durou da segunda metade do século XV até o começo do XIX, era prática corrente nas gráficas europeias produzir as porções preliminares e finais da obra depois da impressão do texto propriamente dito (CHARTIER, 2014, p. 237), o que se explica obviamente porque erratas, tabelas, *tasa* e índice remissivo, por exemplo, só podiam ser compostos no momento em que a impressão era cotejada com o manuscrito original, que fora enviado para a oficina tipográfica e submetido à

censura. Quando obras impressas anteriormente eram reproduzidas na íntegra, alguns desses elementos podiam também ser reproduzidos; mas elementos como a *tasa*, cujo texto apresentava poucas variações nas diversas edições, deveriam ser atualizados com os valores correspondentes à totalidade dos *pliegos* ou cadernos que compunham o livro em cada caso particular. O trabalho do impressor, que compreendia a composição dos caracteres em páginas, e em grupos de páginas, numa forma que era colocada sob a prensa para realizar a impressão (FEBVRE; MARTIN, 1992, p. 92), era completamente manual¹⁴ e não raro resultava em cópias eivadas de gralhas; logo, cada nova edição implicava a produção de uma nova *fe* ou *testimonio de errata*. O mesmo podia não ocorrer com estruturas como títulos, dedicatórias e epígrafes:

A prática de imprimir por último o(s) caderno(s) contendo o material preliminar tem várias consequências. Permite-nos presumir que, quando os preliminares (o peritexto “vestibular”) eram impressos dentro do primeiro caderno do livro com marcações de rubrica A1, A2, A3 etc., era porque foram redigidos e compostos (em ambos os sentidos da palavra) ao mesmo tempo que a obra em si, ou então porque essa era uma edição que reproduzia literariamente um texto impresso usado como cópia. No primeiro desses casos, atribuir ao autor do texto a “instância preambular” (dedicatórias, prefácio, recomendações ao leitor) é mais provável do que quando os preliminares ocupam uma rubrica separada e podem facilmente ter sido fornecidos pelo editor, seja ele nomeado ou não. Os manuscritos que eram usados como cópia nas gráficas reforçam a segunda hipótese, na medida em que apenas raramente incluíam as dedicatórias que aparecem nas edições impressas das mesmas obras. Isso pelo menos fica claro pela excepcional série de manuscritos do tipo conservados na Biblioteca Nacional e no Arquivo Histórico Nacional em Madrid (CHARTIER, 2014, p. 239).

Não podemos esquecer que textos como a dedicatória obedeciam a um regime específico de circulação, que por sua vez estava subordinado às especificidades das relações de proteção e patrocínio entre autores e seus patronos nas sociedades do Antigo Regime. Chartier (2014, p. 239) assinala em nota que as dedicatórias e poemas nuncupatórios que são encontrados no começo dos livros frequentemente não figuram no manuscrito original. A

¹⁴ Febvre e Martin (1992, p. 92-93) descrevem de modo detalhado o procedimento rudimentar de impressão em uma oficina tipográfica de inícios do século XV: “A técnica da composição a mão, cada vez menos utilizada em nossos dias desde a invenção das máquinas de compor (monotipos e linotipos), quase não variou desde a invenção da imprensa. Os instrumentos são os mesmos: o compositor, colocado diante da *caixa*, grande gaveta de madeira bem chata, subdividida em uma série de seções, os *caixotins* destinados cada um a um signo tipográfico determinado, pega os caracteres um a um e os coloca no *componedor*, pequeno recipiente de forma alongada, outrora de madeira, hoje de metal; quando uma linha é composta, o compositor a coloca na *galé*, pequena bandeja na qual as linhas são encaixadas entre duas *entrelinhas*, que mantêm as letras sob controle, depois agrupa essas linhas em páginas e reúne essas páginas na *forma* em que elas são mantidas por pedaços de madeira e solidamente amarradas. O compositor deve assim realizar uma série de manipulações frequentemente muito delicadas com uma grande rapidez e uma grande segurança; ele precisa ter adquirido em cada um de seus gestos um verdadeiro automatismo – noção nova no século XV”.

questão em torno da ausência desses textos nos manuscritos não diz respeito apenas à impressão. É possível afirmar que as epístolas dedicatórias circulavam efetivamente, sendo enviadas por autores para seus patrocinadores acompanhando manuscritos originais, para que fossem apreciados e considerados pelo privilégio que a oferta de obra inédita, deleitosa e útil proporcionava, visando à obtenção de apanágio para seu autor. Em caso de recusa, o manuscrito poderia ser enviado para outro protetor em potencial, atualizando-se também a dedicatória. Quando o autor encontrava-se submetido a uma corte ou a serviço de um nobre em particular, sua produção letrada devia necessariamente tornar patente seu reconhecimento e gratidão pelos favores recebidos por meio do expediente das dedicatórias.

Na *Dedicatoria Panegyrica* o autor se baseia na utilidade e necessidade da obra para solicitar que o Duque de Lerma represente-a junto ao Rei. A dedicatória é retoricamente composta de modo a produzir uma representação do patrono que o impossibilite de se recusar a acolher a obra, pois a causa que move o autor é justa, honesta e muito útil para o Estado, e apresentando-a ao rei o estará auxiliando a dilatar a estimação das artes. Se não ampara autor e obra sob sua égide, arrisca-se a ferir a concórdia em que se encontra o corpo místico do Estado, pois não exerce com justiça a função que lhe é hierarquicamente estabelecida ao não zelar pela manutenção e acréscimo das letras. Obviamente, a situação ideal constituída pelo discurso retoricamente regrado não garante a acolha do nobre, mas é preciso considerar que em sociedades de corte em que as virtudes eram encenadas publicamente a fama é um sinal de distinção produzido *in absentia*, quando um nobre tem um bom juízo junto à corte constituído por meio de mecanismos como a murmuração sobre suas qualidades, temperamento comedido e boas ações. Se age de modo indecoroso ou imprudente, torna-se sujeito à infâmia, por meio da mesma murmuração e da maledicência que apontam publicamente seus equívocos e censuram seu comportamento em sua ausência, e à desonra, quando não se concede a ele publicamente o símbolo da sua distinção pela posição que ocupa. Sendo assim, a *potestas* de um nobre é sensível ao regime discursivo instaurado por meio das dedicatórias que circulavam na corte num mercado de bens simbólicos, como explanamos anteriormente. Do mesmo modo, se um autor se encontrava subordinado a um fidalgo por meio do regime de mecenato e não movesse aplauso público a seu benfeitor, dissimulando a adulação do elogio constante de modo engenhoso, corria o risco de desonrá-lo. Assim, a recusa ou acolhimento de obras fazia parte da intrincada rede de relações sociais em voga nos círculos monárquicos europeus.

Na *Noticia General...*, para excitar a benevolência de Dom Francisco Gomes de Sandoval y Rojas, seu louvor é fundamentado na comparação com Mecenas, exemplo máximo de amparo às letras e artes na Antiguidade. Pouco valeria a Augusto César, recorda o autor, sua boa intenção e ser amigo de bons engenhos se não tivesse ao seu lado Mecenas, que encaminhava a ele as boas obras desses autores. Gaspar Gutierrez de los Rios elabora seu encômio de modo que o objeto de seu louvor supere o modelo: assim como teve Augusto a Mecenas, Dom Felipe tem a Dom Francisco como um dos patronos das artes em seu reino, situação que produz alento aos ânimos dos virtuosos que trabalham, reprimenda aos ociosos e, por conseguinte, faz com que resplandeça mais que nunca os efeitos de Palas, prometidos pela virtude, valor e nobreza do encomiado. Para granjear o favor que pleiteia, louva os antepassados do dedicatário, como recomenda a preceituação da petição, recurso que também incrementa a *fides* do autor ao fazer remissão à genealogia do nobre, citando os eventos notáveis que visam comprovar a ascendência real do duque por meio do acúmulo da memória dos feitos e das virtudes transmitidas de geração em geração em sua linhagem, cuja família sempre esteve a serviço do rei. Simultaneamente, atualiza o lugar comum do louvor dos antepassados a quem o monarca imita e cujos exemplos emula ao amar e favorecer as artes.

A dedicatória se desdobra então como uma longuíssima genealogia de Dom Francisco, elencando exaustivamente a participação de seus avós na guerra contra os mouros e na expansão do reino desde a décima sétima geração. O recurso à árvore genealógica do nobre visa supostamente a evitar adulação e comprovar a afirmação de que no Duque de Lerma se acumulam e superam todas as virtudes desse tronco familiar. O incremento da *fides* também se faz por meio da apresentação de referências a inscrições epigráficas e à localização dos túmulos dos antepassados do duque, menções às mortes gloriosas dos seus familiares e à sua participação nos grandes feitos da coroa, do tornar patente a similitude de sobrenomes e das armas do nobre com aquelas que compõem a heráldica de outras casas tradicionais e da citação de outros autores que corroboram as informações que apresenta em sua dedicatória.

As lacunas e os pontos de conflito que geram incerteza quanto à genealogia do duque e as limitações impostas à retrospecção ao passado que obstam o autor de retroceder ainda mais na averiguação das origens do nobre não impedem que haja consenso quanto à procedência real do seu sangue. A descrição do tronco familiar de Dom Francisco segue um costume de escrita genealógica muito comum desde a Idade Média. Em seu estudo sobre as estruturas de parentesco e nobreza no norte da França nos séculos XI e XII (1989, p. 107-123), Georges Duby afirma que há duas espécies de genealogias: de um lado a reconstrução

tardia dos historiadores, que apesar de incertas e incompletas, fornecem o que o autor acredita ser uma imagem verdadeira ou biológica do grupo familiar e de suas condições materiais; por outro lado, os esquemas genealógicos compostos pelos contemporâneos, muitas vezes membros das próprias famílias, que, apesar de mais raras, trazem um testemunho sobre o modo como eram sentidos à época os laços de parentesco, traduzindo certa consciência da coesão familiar que se impunha aos membros do grupo, lhes orientado até certo ponto nas gerações posteriores.

Este segundo tipo de registro genealógico, muitas vezes compostos sob a forma manuscrita e progressivamente acrescentado a cada geração com o registro por testemunho direto dos feitos dos antepassados recentes, auxilia a responder, entre outras, a questões tais como: que imagem um homem da aristocracia podia fazer de sua parentela? Qual era a extensão e a precisão dessa imagem? Que memória conservava ele de seus ancestrais? A quantos indivíduos, vivos ou mortos, sentia-se ligado pelo sangue e pelas alianças? Que lugar ocupavam respectivamente, nessa representação, a filiação paterna e a filiação materna? É notável que a notícia genealógica de Dom Francisco Gomes de Sandoval y Rojas apresentada por Gaspar Gutierrez tem propósitos retóricos muitos claros na constituição da dedicatória panegírica; todavia é preciso observar que ainda assim também participa desta segunda espécie de genealogia de que trata Duby e permite responder a algumas das questões postas. Da mesma forma deve-se levar em consideração que com as possibilidades abertas pela invenção e consolidação da imprensa a memória de que se serve o licenciado para compor a genealogia do duque, pelos menos no que tange aos registos genealógicos e históricos impressos no século que antecede a publicação da sua obra, é auxiliada pelos escritos de outros autores, que se empenharam nesta tarefa antes dele, não estando seu registro sujeito exclusivamente às vicissitudes da sua memória e da história oral.

Nesse sentido, as condições materiais da sua época fazem com que a retrospectiva ao passado feita por Gaspar Gutierrez seja relativamente mais ampla (o autor cita um recuo em um intervalo de quinhentos anos na linhagem masculina do duque, corroborado por citações de outros autores) e de certa forma mais precisa que aquelas de que trata Duby, embora ainda limitada, pois sujeita à imprecisão e manipulação das fontes. Duby (1989, p. 199) aborda um procedimento correntemente empregado pelos autores de genealogias principescas, que consistia na “invenção” mítica de um antepassado dotado de qualidades heroicas, muito similar à invenção do antepassado mítico que se verifica em poemas épicos desde a

Antiguidade, como por exemplo na *Eneida* e sua emulação quinhentista feita por Camões, *Os Lusíadas*.

Duby (1989, p.121) afirma que o obstáculo à retrospectão no tempo não tem necessariamente relação com uma suposta escassez documental, pois a documentação não muda em natureza nem em densidade, e sim com a transformação das estruturas de parentesco. No momento em que Gutierrez escreve sua dedicatória, a estruturação verticalizada das relações familiares já se encontra bem estabelecida, assim como se tornam cada vez mais complexas as regras de convivência e sobrevivência na sociedade de corte. A exaustiva história da linhagem de Dom Francisco constitui-se não só como um modelo para a imitação dos homens valorosos, mas como o principal meio de obter o que solicita o autor. Finaliza sua dedicatória reforçando expressamente o pedido de proteção e patrocínio, dissimulando a vantagem que almeja em benefício próprio e o interesse particular sob a vontade de servir ao rei e a Deus, recapitula em linhas gerais o que foi dito no exórdio e na confirmação, recurso comum na peroração dos discursos, e roga a Deus a proteção para seu benfeitor:

Todo esto me ha animado grandemente a dirigir a V.S. este libro, no solo para que favorezca con su Magestad a las Artes, y al trabajo, sino tambien para q me sea firme escudo cõtra los detractores (si huviere algunos) la autoridade y patrocínio de V. S. A quien humilmente suplico sea servido de recibir del dos cosas, el intento a que se encamina, que es del servicio de Dios y de su Magestad, para el bien publico destes Reynos, y la voluntad con que le ofrezco, que es servir a V. S. que guarde Dios por largos y felizissimos años en continua prosperidad” (RIOS, 1600, sem numeração).

É possível rastrear características do gênero petição nos paratextos das traduções da *Arte Histórica* de Luciano. Na dedicatória de Frei Jacintho a solicitação para que o Conde da Ericeira arbitre a disputa não é um simples pedido: a constituição de Dom Francisco Xavier como homem íntegro e capaz de proceder no que lhe é solicitado sem parcialidades é também um modo de manter uma benesse angariada anteriormente, fazendo com que o peticionário não só obtenha a proteção para a obra que oferece como se mantenha entre os favorecidos pelo nobre:

Vossa Excellencia como Arbitro nesta literária contenda, como Padroeiro, e Mecenas das letras, exercitado em toda a erudição sagrada, e profana, pondo de parte aquella benevolencia summa, com que costuma honrar a pobreza do meu engenho, queira decidirnos, qual das duas versoens póde correr sem desdouro do interprete, e do interpretado. Não receberemos inferior merce no desengano, do que eu na doutrina, que por muitas vezes tenho aprendido da vastissima erudição de Vossa Excellencia, que Deos guarde (LUCIANO, 1733, sem numeração).

Como atesta Moreira (2007, p. 124), ao postular o caráter peticionário da “Ode ao Conde do Redondo”, “a efetividade da petição é atestada por meio de sua inserção como estrutura paratextual”, ou seja, como elemento, neste caso verbal, que se encontra no entorno do texto delimitando-o, apresentando-o e orientando a experiência da sua recepção (GENETTE, 1989; 2009). Aqui é preciso tecer uma breve reflexão acerca do conceito de paratexto como postulado por Genette. Chartier problematiza o uso desta noção lançando duas questões centrais:

Será, na verdade, tão seguro tomar o paratexto como uma categoria dotada de pertinência trans-histórica, e que as várias características e manifestações dos elementos que o compõem devem ser consideradas simples variações ou evoluções de uma realidade textual definida em sua universalidade? E se pensarmos nesses termos, será que não corremos o risco de obliterar a especificidade de configurações textuais que recebem essa especificidade de condições técnicas e sociais que governam a publicação e apropriação de obras de formas muito diferentes, conforme a época na qual aparecem? (CHARTIER, 2014, p. 236).

É preciso recordar que a composição dos textos liminares que acompanham cada obra estava sujeita a certa descontinuidade, que interferia diretamente na maneira como elas eram lidas. Uma dessas descontinuidades diz respeito, por exemplo, às mudanças promovidas pela invenção da imprensa e dos caracteres de tipos móveis. Apesar da noção equívoca de que a materialidade do livro tal qual a conhecemos hoje tenha surgido juntamente com a impressão, como assinalamos anteriormente, não se pode negar que a impressão altera significativamente o modo de composição dos textos dessas produções acessórias ao livro, provocando evidentemente profundas mudanças na relação entre o leitor e o material escrito (CHARTIER, 2014, p. 112-113).

Na complexa malha de relações sociais patentes no Antigo Regime, as instâncias paratextuais desempenham funções que vão além de alguma influência sobre o leitor com vistas a orientar a recepção da obra: como pontua Chartier (2014, p. 240), a relação primordial de proteção entre o autor e seus patrocinadores ou entre o autor e seu público tornava-se manifesta por meio das dedicatórias e prólogos, mas outras relações também eram subjacentes às estruturas preambulares: a relação entre o monarca e o autor se encontrava patente por meio dos *Privilégios* reais e licenças do Paço, que continham a permissão real para a impressão, bem como a relação entre os censores e as autoridades que os encarregavam de examinar o trabalho, redigindo as Licenças do ordinário e estabelecendo a taxaço do volume, por exemplo; e aquelas entre o rei e seu conselho, relações estas que deveriam reverberar nos

demais súditos envolvidos no processo e de quem se esperava que respeitassem os regulamentos estabelecidos:

A ordem inversa de impressão das várias peças do material preliminar autorizando a publicação introduzia diferentes atributos do soberano rei. As aprovações dos censores atestavam que ele era defensor da fé e da moral cristãs. A *tasa*, que estabelecia o preço justo do livro para o público, designava o rei como protetor do bem comum. O privilégio assegurava uma remuneração justa para o autor e para aqueles que ele podia escolher para imprimir e vender sua obra e ameaçava com punições qualquer um que violasse o monopólio de publicação assim concedido. Ao concedê-lo como uma “graça”, o rei garantia os direitos de propriedade adquiridos por trabalho e estudo [*trabajo y studio*], que era um sinal de que ele não era um déspota oriental que reivindicava controle total da riqueza e das vidas de seus súditos. A primeira pessoa que o leitor encontrava no material preliminar era, portanto, seu próprio rei (CHARTIER, 2014, p. 245-246).

Logo após as dedicatórias, encontra-se a “Censura das Traducçoens da Arte Historica de Luciano pelo Conde de Ericeira”, na qual o nobre apresenta seu julgamento acerca das versões que lhe são oferecidas e um ajuizamento acerca do ato de verter os tesouros mais preciosos das línguas estrangeiras para o idioma pátrio. Sabemos que a dedicatória prevê uma resposta do homenageado, também elaborada segundo os preceitos da boa elocução, por meio da qual manifesta seu caráter pródigo e benevolente ao acolher com indulgência o louvor que lhe foi oferecido e se mostrar agradecido por ele, como preceitua Alcaçar: “Resposta: Compreenderá a tua gratidão, e louvores, affim da obra dedicada, como tambem do Varão que a dedica; e excitallohas veementemente, para que continue a servir à utilidade publica” (ALCÁÇAR, 1750, p. 60). Evocando a filiação dos dois frades à Congregação de São Jerônimo em Portugal, Dom Francisco Xavier de Menezes recorda que os tradutores não são apenas filhos da ordem religiosa e do santo que dela é patrono, mas imitadores da sua santidade e do seu ofício. Encarregado pelo Papa Dâmaso I de revisar a tradução latina da Bíblia, São Jerônimo empreendeu uma nova versão latina das Escrituras diretamente do texto original em hebraico, que ficou conhecida como *vulgata* e que se tornou a única considerada autêntica por determinação do Concílio de Trento (CURTIUS, 2013, p. 112). Nas palavras do Conde da Ericeira:

Dous projectos literários intentao aperfeiçoar dous Escriitores, eruditos ambos, dignissimos filhos, e imitadores do grande S. Jeronymo. Não podiao ter melhor Mestre para as traducçoens, chegando as deste Santo a ser definidas por autenticas, e por divinas, não necessitando de outras provas a utilidade deste generoso exercicio, tanto mais generoso, quanto he menos agradecido, julgando-o facil os que não reconhecem a penosa servidão, a que se condemna hu genio sublime, prendendo as suas expressoens aos termos

de huma lingua estranha, fazendo hum perfeito comento em huma traducção fiel, e divulgando na sua nação os primores mais raros, e os tesouros mais preciosos dos idiomas estrangeiros (LUCIANO, 1733, *Censura das Traducções da Arte Historica de Luciano pelo Conde de Ericeira*, sem numeração).

O *exemplum* de São Jerônimo também é referido nos demais paratextos da obra e sua *auctoritas* autoriza a atividade dos frades. Os tradutores nunca devem perder de vista o exemplo de São Jerônimo, e ao emularem o santo também se tornam autoridades devido à excelência na execução do seu ofício. Por um lado temos a figura do maior entre os tradutores como modelo a ser seguido, e que pela natureza da obra que verte não pode incorrer em falseamentos nem equívocos, posto que a verdade que se encontra nas Escrituras é imutável; por outro lado temos seus imitadores, que devem manter o sentido do texto original que traduzem, mas que muitas vezes tanto excelem nessa tarefa que sua versão supera a original. Nesse sentido, em que se fundamentava a autoridade do tradutor? Para responder a esta pergunta, é preciso abordar algumas Questões da *Suma Teológica*. Devemos nos lembrar com Hansen (1992, p. 14) que na exegese cristã a autenticidade de um texto estava diretamente relacionada com a santidade do seu Autor e que, simultaneamente, Deus é o *Auctor* por excelência e a única *auctoritas* é a da Bíblia, cabendo aos homens apenas o comentário exegético da *eruditio* e a *divinatio*, a glosa alegórica da Letra divina (HANSEN, 1992, p. 24). O Artigo 8 da Questão I visa esclarecer se a doutrina sacra se vale ou não de argumentos. As objeções que se colocam à natureza argumentativa da doutrina sagrada postulam que, no que concerne à fé, os argumentos devem ser rejeitados, que o uso de argumentos de autoridade não convém à dignidade da doutrina, posto que este tipo de argumento seja o mais fraco, e que os argumentos de razão também não convém ao fim da doutrina, pois “Onde a razão humana oferece a prova, a fé não tem mérito algum” (TOMÁS DE AQUINO I, *Quaestio* I, Art. 8).

Em sua resposta Santo Tomás explica que a doutrina sacra se vale da argumentação não para provar seus princípios que, fundados na fé, têm como arrimo a verdade infalível, mas somente quando partindo destes princípios manifesta-se outra verdade (o exemplo dado pelo teólogo é o do apóstolo Paulo, que na I Epístola aos Coríntios parte da ressurreição de Cristo para provar a ressurreição geral), ou quando é preciso confrontar aqueles que se opõem à fé, na medida em que as provas trazidas contra a fé pelos hereges e infiéis “não são verdadeiras demonstrações, mas argumentos que se podem refutar” (TOMÁS DE AQUINO I, *Quaestio* I, Art. 8). No *Ad Secundum* deste mesmo artigo o Doutor da Igreja diz:

[...] deve-se afirmar que é muito próprio desta doutrina usar argumentos de autoridade, pois os princípios da doutrina sagrada vêm da revelação. Assim, deve-se acreditar na autoridade daqueles pelos quais a revelação se realizou. Isso, porém, não derroga sua dignidade, porque se o argumento de autoridade fundado sobre a razão humana é o mais fraco de todos, o que está fundado sobre a revelação divina é o mais eficaz de todos (TOMÁS DE AQUINO I, *Quaestio* I, Art. 8).

A autoridade que Santo Tomás reclama quando da defesa da doutrina por meio de argumentos é a dos apóstolos e dos profetas, os únicos depositários da revelação divina e que são incapazes de errar em seus escritos (TOMÁS DE AQUINO, *Quaestio* I, Art. 8), pois são os instrumentos que registraram a verdade revelada por Deus no Livro Sagrado. Nesses casos o argumento de autoridade torna-se o mais eficaz porque emana da revelação divina. No Artigo 10 da Questão I da *Suma Teológica*, ao refletir sobre o que é e qual o alcance da Doutrina Sagrada, São Tomás de Aquino indaga acerca dos vários sentidos que podem estar presentes nas Escrituras. Em sua resposta o teólogo afirma que Deus é o Autor das Escrituras e, assim como o homem pode empregar as palavras (*verba*) para significar algo, só Ele, contudo, emprega as próprias coisas (*res*) para expressar a verdade. Assim, a Escritura constitui-se como máxima *auctoritas*, “cuja verdade, revelada através da figuração por coisas que são interpretadas como alegoria factual (*allegoria in factis*)¹⁵, tem duas finalidades: a verdadeira fé e a boa conduta” (HANSEN, 1992, p. 24). A verdade divina não pode ser compreendida pelos homens por outro meio que não a linguagem metafórica, pois todo seu conhecimento é oriundo dos sentidos, enquanto somente Deus comunica diretamente pelas coisas em si ao passo que provê a todos de acordo com sua respectiva natureza.

Os santos padres e os doutores da Igreja, responsáveis pela constante exegese dos textos bíblicos, por sua vez, são *auctoritates* e fornecem argumentos próprios, embora prováveis, para a defesa da doutrina, uma vez que suas interpretações humanas são passíveis de erros e muitas vezes geram altercações que vão além da tradição hermenêutica que propõe tomar o texto canônico infindáveis vezes, reinterpretando-o e comentando-o. Como Panofsky recorda, “não se poderia deixar de perceber que as autoridades, assim como partes da própria Bíblia, frequentemente entravam em contradição. Não havia outra saída senão aceitá-la assim mesmo e reinterpretá-la repetidas vezes. É o que os teólogos fizeram desde o início” (2001. p. 47). Por último, posto que a razão humana deva ser colocada a serviço da fé, a autoridade dos

¹⁵ A *allegoria in factis* é definida por Hansen (2006a, p. 226) nos seguintes termos: “Versão cristã e medieval da alegoria, consistindo em interpretar seres e acontecimentos da Bíblia como escritura divina. *Allegoria in factis*, isto é, escrita nos *acontecimentos, com fatos*”, ao passo que ‘Tipo’ é “Forma cristã e medieval da alegoria hermenêutica, segundo a qual uma personalidade histórica, na bíblia, é a *figura* encarnada da Revelação a *viri*” e ‘Tipologia’ é “Designação genérica da operação cristã e medieval que alegoriza com *tipos*” (Idem, p. 229).

filósofos também serve à doutrina, uma vez que aqueles usam sua razão natural, iluminada pela Graça, para atingir a verdade e iluminar alguns pontos que a doutrina ensina (TOMÁS DE AQUINO, *Quaestio* I, Art. 8). Os filósofos fornecem argumentos externos à doutrina, e por isso tais argumentos só podem ser estranhos (*extranea*) a ela e ter valor de probabilidade.

A autoridade de São Jerônimo, portanto, é a de um Doutor da Igreja: em sua tradução fornece argumentos próprios, mas prováveis à compreensão da doutrina. Mas, simultaneamente, se a autoridade da Escritura é o argumento principal e mais apropriado, e se seu Autor é Deus, a autoridade da sua tradução reside em ser ele um instrumento divino que materializa em linguagem humana aquilo que Deus comunica ao seu intelecto. Como dito no Artigo 9 da *Quaestio* I, as sagradas escrituras transmitem as coisas divinas e espirituais por meio de imagens corporais e, por necessidade, por metáforas, pois as Escrituras são propostas a todos, tanto cultos quanto ignorantes, e de modo geral o fulgor da divina revelação é apenas passível de assimilação defectiva pelo pobre juízo humano. A própria natureza da doutrina coloca a necessidade da exegese constante, pois a metáfora divina comunica diretamente ao sensível e, como nas traduções seculares, pode haver ruído no momento de verter em palavras o conceito devido à rusticidade do engenho daquele que executa a tradução, posto que o texto “original” é o mais perfeito e inatingível em sua totalidade.

A autoridade dos tradutores de Luciano é constituída nos paratextos porque neles se reconhece publicamente que os tradutores, alçados à posição de *auctoritates*, possuem todas aquelas qualidades que constituem o excelente tradutor: entendem perfeitamente o sentido e a matéria comunicados pelo autor em sua língua, têm total domínio dos idiomas de partida e de chegada, as traduções que executam resultam harmônicas, claras e eloquentes. Quanto à contenda entre os modos de tradução livre ou literal, o Conde da Ericeira afirma, afetando modéstia, que seu parco conhecimento sobre o idioma grego não lhe permite oferecer um exame particular das traduções em questão, mas somente um juízo geral do que entende ser necessário na execução de tal empresa. O próprio modo de enunciação do Conde denega a humildade do que diz e dá mostras do seu vasto conhecimento: evidencia seu domínio da matéria, ao citar um episódio narrado por Luciano em sua obra, e de outras obras de Luciano ao referir as “ideias atrevidas” do autor que macularam seu agudíssimo engenho, bem como se mostra ciente do estado da questão em torno da escrita da história também fora de Portugal, afirmando que em quase todas as nações poucos historiadores observam os preceitos em seus escritos. Apesar de se afirmar ignorante quanto à sintaxe da língua grega, elenca aspectos

importantes referentes ao estudo do idioma e demonstra sua fruição ao citar diversas traduções e edições de Luciano.

O Conde prossegue seu julgamento reconhecendo que cada tipo de tradução apresenta especificidades e se afigura mais adequado a depender do fim a que se visa. Sendo ambas as traduções bem executadas, nada impede que sejam também ambas impressas e reconhecidas em suas particularidades. Antes, a impressão dos dois modos serve aos dois fins principais de uma república literária: a tradução literal, embora pareça mais insípida, dá aos leitores maior conhecimento do idioma original quanto à organização da frase, o que é útil principalmente para aqueles que estudam o idioma; a tradução livre ensina a harmonia da elocução elevada, sem desmentir a eloquência do texto original. Dom Francisco Xavier de Menezes chama atenção para a importância da glosa interlinear e de outros métodos de anotação caros ao processo de interpretação do texto, prática que emerge da exegese bíblica que simultaneamente aclaravam o sentido literal e fundamentavam a inteligência do sentido espiritual em seus desdobramentos (sentidos alegórico, moral e anagógico).

A novidade do procedimento de apresentar os dois modos de traduzir lado a lado torna-se ideal por franquear aos leitores materiais para o estudo gramatical e para o conhecimento cultural, possibilitando que aproveitem as vantagens oriundas de cada tipo de tradução: tanto os preceitos da história quanto os exemplos da eloquência. Por fim, o veredito de Dom Francisco é dado conforme a justa medida que devem buscar os varões doutos, posto que, colocado diante de duas traduções que excelem cada uma a sua maneira dentro do que propõem seus autores, não há motivo para favoritismo e parcialidades. Resolve a questão que se lhe coloca afirmando que a tradução literal deve ser utilizada sempre que o objeto do texto original seja didático, quando trate de preceitos, quando explique ciências nas quais os termos próprios são precisos, como na medicina, na filosofia e mesmo na política, na moral e na história. Recomenda a versão livre para a poesia e para as partes narrativas da história, em que o exemplo arrebatava pela formosura da elocução, devendo observar os preceitos do *docere* e do *delectare* horacianos.

Nas *Licenças* que figuram na edição portuguesa do opúsculo de Luciano, também se desenvolve um ajuizamento das vantagens advindas da tradução de obras para a cultura letrada, para a escrita da história e para o crescimento da língua portuguesa, mesmo que se considere o ato de traduzir como empresa servil do entendimento, visão muito difundida até a segunda metade do século XVIII, quando a renovação do ensino em Portugal, estimulada pela introdução de ideais iluministas, coloca a necessidade de fazer circular no país obras

estrangeiras por meio de traduções. É comum localizar nos paratextos destas traduções, produzidos por seus tradutores ou editores, uma defesa desta empresa, afirmando sua utilidade para o bem comum do reino, como explicita o Padre Thomaz José de Aquino no “Prólogo do Tradutor ao leitor portuguez” que circunscreve os opúsculos reunidos no *Delicioso Jardim da Retórica* (1750):

E para que me não arguão com a inutilidade da fôrma, a que reduzi estes Opusculos, direy, que não he o trabalho das traducçoens tao inutil, e infructifero como julgou o severo juizo de alguns Escritores; sendo hum destes o nosso Manoel de Faria e Sousa no Prologo do seu Epitome das Historias Portuguezas, onde diz: *Que o traduzir argue mayor desejo de ser Author, que engenho para o ser; e que não ha tradução, que não seja affronta do Traductor.* Capricho verdadeiramente indigno de tão grande homem; pois esquecendose de tantos Santos Padres, que se occuparão em traduzir, parece que tambem se não lembrou dos mesmos livros sagrados traduzidos daqueles Idiomas, em q primeiro forão escritos. Agora se seguia, para melhor persuadir o Leitor, fazer eu huma larga narração de infinitas traducçoens, em que trabalharão varoens doutissimos com indisputável utilidade da Republica literaria; mas seria cousa superflua (...). Fallo daqueles que ao mesmo tempo nos derão a ler a tradução e o texto traduzido. Muitas são as que do Idioma Latino em outros diversos tenho visto deste genero; menos na lingua Portugueza, em que os Escritores, segundo tenho observado, se derão menos a este estudo; não sey se por lhe acharem difficuldade, se pelo julgarem menos util: fosse huma, ou outra a rasão, sey q com fundamento sólido ninguem poderá duvidar do muito que estes escritos podem ser porveitosos, particularmente aos que estudão a lingua Latina, pois dandolhe o conhecimento da matéria, que se trata, lhes facilita igualmente a intelligencia do Idioma, que se traduz (ALCAÇAR, 1750, sem numeração. Grifos do autor).

Os religiosos que são incumbidos de verificar se as traduções de Luciano possuem alguma sentença “em que perigue a nossa Santa Fé, ou se ofendam os bons costumes” (LUCIANO, 1733, sem numeração) utilizam lugares comuns para louvar o trabalho dos tradutores, como afirmar que não são movidos por outra razão que a inclinação natural à erudição, e que a tradução resulta tão sublime que supera a obra original, ficando o público por dever mais aos tradutores do que àquele que primeiramente expôs em grego as regras para a boa e bem ornada História. Esta dinâmica permite também afirmar, ainda seguindo os passos de Moreira (2007, p. 124-125), que com a publicação a obra adquire uma nova significação, apesar da permanência dos códigos linguísticos: a concessão das licenças e a impressão da Censura do Conde da Ericeira logo após as dedicatórias do editor e do tradutor indicam a efetiva realização da benesse que foi solicitada. A impressão é um modo de tornar patente a aceitação da petição e da dedicatória e de autorizar a obra, “o que era então

prospecção, deixa de sê-lo” (MOREIRA, 2007, p. 125), sendo o máximo testemunho do favor e patrocínio concedidos aos tradutores.

3. HISTORIA MAGISTRA VITAE, RHETORICA MAGISTRA HISTORIAE

Além das duas traduções da *Arte histórica* de Luciano de Samósata publicadas na edição de 1733, há uma tradução, também portuguesa do mesmo século, levada a termo pelo padre Custódio José Oliveira (1771) e dedicada ao Marquês de Pombal. É no mínimo curioso que o século XVIII português tenha conhecido três traduções do mesmo texto em um curto período de tempo, interesse que Brandão (2009, p. 19) atribui aos esforços de Dom João V e Dom José I para introduzir as luzes da razão, então difusas na Europa, em Portugal, que viria a se concretizar no governo Pombalino. Não se pode deixar de referir que esta terceira tradução do opúsculo de Luciano surge no âmbito da renovação do pensamento que foi promovida em Portugal desde o reinado de Dom João V, com a criação de academias, laboratórios e com o surgimento de traduções e edições de obras consideradas relevantes para a consecução daquele objetivo (TEIXEIRA, 1999, p. 23). Como recorda Brandão (2009, p. 20), foi o mesmo padre que nesse contexto foi incumbido de elaborar, um ano antes da publicação da tradução de Luciano, o primeiro dicionário de grego-português, tarefa que não chegou a concluir. Esse interesse pelo estudo do idioma grego se intensifica a partir do novo programa e método para o estudo das humanidades em Portugal, por alvará do então ministro Sebastião José de Carvalho e Melo, em 1759, pouco antes de receber o título de Marquês de Pombal, que ratificou o estudo do grego, latim, hebraico e da retórica em Portugal (TEIXEIRA, 1999, p. 88).

Segundo Teixeira (1999, p. 90-91), o Padre Custódio José de Oliveira fora nomeado para o cargo de “Régio Professor Público das Letras Gregas na Corte”, e além da *Arte Histórica* de Luciano traduziu ainda o *Tratado do Sublime* de Longino, dedicado a Dom José I. Para Teixeira (1999, p. 76) as dedicatórias que têm como objeto Sebastião José de Carvalho e Melo apresentam um aspecto estratégico: participam do gênero epidítico da retórica, mas não louvam necessariamente apenas a pessoa ou política do Conde de Oeiras. Seu assunto é, antes, a defesa e exaltação de um princípio, encarnado pelo Marquês de Pombal, pois no Estado absolutista o governo confunde-se com a figura do soberano, e sua magnanimidade estende-se para seus ministros e súditos:

Hoje há uma tendência generalizada para entender o encômio como elogio estéril, perdido em ornamentações difusas e desnecessárias. Nada mais enganoso. Os encômios eram peças de extrema importância política, documentos vivos da manutenção da ordem monárquica. Muito além do puro elogio, as dedicatórias em questão, encarnando um princípio, revestem-se do objetivo de propagação e programa. Por isso mesmo, diferem das dedicatórias dirigidas ao monarca: estas eram panegíricos essencialistas, em

que se exaltavam virtudes morais intrínsecas, próprias do caráter específico da condição do rei, vinda de Deus. Os oferecimentos a Pombal, sendo ele a imagem do governo concreto dos homens, caracterizam-se como textos de arregimentação, com elogios e medidas específicas, para as quais incitam a aprovação pública. Neles, afora o tom de admiração e apoio, é frequente a enumeração sistemática de providências administrativas historicamente comprovadas (TEIXEIRA, 1999, p. 76).

O Padre Custódio José de Oliveira afirma que duas fortes razões moveram-no a executar a tarefa de traduzir a obra de Luciano: primeiramente por notar o descuido em registrar em monumentos adequados para a posteridade os feitos memoráveis obrados por Portugal tanto na paz quanto na guerra; em segundo lugar, por testemunhar os sucessos venturosos do Marquês, dignos de serem eternizados pela história, e com o oferecimento da obra remediar a negligência que se tinha até então com o registro histórico. O autor desenvolve o encômio referindo hiperbolicamente os feitos que tiveram lugar naquele século sob o cetro do rei e sob a diligência do ministro, cujo grande número de resoluções não se deterioraria com o passar dos tempos, ou seja, os feitos que obrara não seriam tocados pelo esquecimento mesmo depois de muitos anos se inscritos por meio de uma história composta segundo os preceitos ditados no tratado que oferecia.

Entre as determinações do ministro o autor refere aquelas que considera mais relevantes: reestabeleceu a felicidade pública após o terremoto que devastou Lisboa em 1755, regulou o comércio, erigiu e aperfeiçoou as manufaturas, quebrou as cadeias da escravidão dos índios, regulou a arrecadação do Erário Régio, restabeleceu as artes e ciências por meio do estudo dos autores gregos, destruiu e aniquilou os monstros públicos, sustentou ilibada a fé antiga, afugentou a discórdia e desterrou o monstro da hipocrisia e do fanatismo, referências engenhosas para aludir à expulsão dos jesuítas em 1759. O tradutor afeta a modéstia por meio da sua *infirmas*, alegando que a sua incompetência faz com que o texto original tenha sua beleza diminuída na tradução que executa, e solicita que o Marquês aceite seu tributo com base nas razões que apresenta. Sobre esta dedicatória diz Teixeira o que segue:

A dedicatória dirigida ao Marquês de Pombal, ao contrário [daquela dirigida a Dom José I na tradução do *Tratado do Sublime*, também por Padre Custódio], evidencia a necessidade de justificar racionalmente o elogio. Por isso, ela enfatiza os aspectos administrativos do governo. Conforme se viu acima, essa conduta constitui-se em procedimento formular no Setecentos. É também lugar-comum das dedicatórias associar o objeto do encômio como o gênero literário do livro ofertado, de onde, neste caso, nasce a ideia de que a publicação, sendo um método de escrever a história, serviria de instrumento para os futuros escritores na perpetuação do Marquês perante a posteridade. Depois, segue a enumeração, ultrapassando o elogio propriamente dito,

denuncia o interesse de propagação política, comum a todas as dedicatórias destinadas a Sebastião José de Carvalho (TEIXEIRA, 1999, p. 91-92).

Ainda segundo Teixeira, existe uma diferença primordial entre as dedicatórias ofertadas ao rei e aquelas direcionadas a seus ministros ou nobres de sua corte. As primeiras sugerem que o rei estava acima de qualquer elogio, pois na ordem do Antigo Regime sua soberania era previamente reconhecida. O encômio ao poder seria simultaneamente autoencômio, pois, ao afirmar a subordinação, reafirma as posições estamentais ocupadas hierarquicamente pelos membros da nobreza. Como dissemos anteriormente, a teoria do corpo político do Estado supõe a preeminência da cabeça, que orienta a ação dos demais membros com razão e harmonia e por isso oferecer uma obra ao rei é tornar o seu ao seu dono. Nesse sentido, como afirma Teixeira (1999, p. 91), “Elogiar o soberano é antes reconhecer a ordem monárquica do que exaltar o rei em particular”.

A tradução de Padre Custódio apresenta ainda um Prólogo ao qual cabe um comentário detido, pois embora as traduções que mencionamos se refiram ao mesmo texto e apresentem circunstancialmente o mesmo conteúdo a despeito da variação elocutiva observada nas versões de cada tradutor, é nas instâncias liminares que é possível perceber as concepções então em voga acerca da matéria do tratado e a importância da sua tradução. O tradutor principia seu prólogo alegando as dificuldades inerentes aos preceitos sobre a escrita da história, pois ao contrário do que ocorre quando se escreve uma “obra de letras”, na qual é mister seguir o estilo em voga no século, a discrepância entre os modos como se escreveram as histórias antigas e modernas basta para colocar em dúvida o modelo a ser seguido. A afirmação de que o escritor que se dedica às belas letras deve “seguir aquelle estylo, que está mais em uso no seu seculo” (LUCIANO, 1771, p. XI) não ignora a natureza preceptiva das composições poéticas ou prosaicas que não possuem o *status* de veracidade da história. No século XVIII “estilo” significava um modo de escrever segundo o costume ou o modo de obrar em determinado exercício como mandava o costume, a exemplo do modo de proceder nos tribunais, como podemos verificar na definição do termo que encontramos no *Vocabulario Portugues e Latino* de Bluteau (1713, p. 319-320), e que está ligado às três espécies dos estilos de bem dizer retóricos, quais sejam, humilde, grave e médio, como delimitados por Quintiliano no *Institutio Oratoria*, de quem Bluteau toma diversos exemplos de uso:

ESTILO: Estêlo. Modo de escrever, cõpor, ou fallar qualquer lingoa. Antes da invenção do papel escrevião os antigos em laminas de chumbo, em taboas engessadas, ou cobertas de cera, com hu ponteiro, ou pena de ferro, a que chamavão *Stylus*, donde procedeo, que a frase, & o modo de compor, tambem foy chamado Estilo. *Vid.* Paneirol. De charta, Tit. 13. Dividem os Rhetoricos os estilos de bem dizer em tres espécies, que são *Gracil*, *Grande*, & *Medio*, que podemos chamar *humilde*, *grave*, & *meão*, & conforme a Quintiliano, cap. 10. O Officio de cada hum he, *Ut primum docendi, secundum movendi, tertium illud utrocumque nomine delectandi, sive aliud interconsiliandi praestare videtur officium; in docendo autem acumen; in interconsiliando levitas, in movendo gravitas videatur* [O primeiro serve para instruir, o segundo para mover, o terceiro para deleitar ou para conciliar a audiência, qual seja o nome que o denominamos; para ensinar é preciso agudeza; para conciliar doçura, para movê-los gravidade] (BLUTEAU, 1713, p. 319-320. Grifos do autor).

A compreensão acerca do conceito de “estilo” que Padre Custódio deixa transparecer em seu prólogo é formulada num contexto muito particular: segundo Teixeira (1999, p. 495) a tradução de Jerônimo Soares Barbosa do *Institutio Oratoria* só veio a lume em 1788, mas desde 1766 o tradutor lecionava retórica em Coimbra. Como a edição do *Vocabulario...* de Bluteau evidencia, a retórica de Quintiliano, bem como os tratados ciceronianos, eram conhecidos em Portugal no início do século XVIII, e sua circulação certamente se intensificou com a revitalização da retórica promovida pelas reformas pombalinas do ensino, que retirou dos jesuítas e passou aos oratorianos o domínio da escola portuguesa (TEIXEIRA, 1999, p. 24). Na segunda edição de sua tradução das *Instituições Oratórias de M. Fabio Quintiliano escolhidas dos seus XII livros, Traduzidas em Linguagem, e ilustradas com notas Criticas, Historicas, e Rhetoricas, para uso dos que aprendem* (1836), Barbosa explica em uma das muitas notas que margeiam os dois volumes que compõem a obra o que então se compreendia por “estilo”:

O Estilo, que em Latim se chama *genus, forma dicendi*, e em Grego *χαρακτήρ* [kharaktér], he a *Forma geral de elocução, que reina em toda huma obra, ou parte dela, e que resulta de certa especie de pensamentos, e da escolha, figura, e colocação das palavras, conveniente à materia, que se trata*; chamado assim, por metonymia, do ponteiro (*stilus*), com que os Romanos escrevião nas taboas enceradas. Este póde-se considerar de dois modos, ou relativamente à *Quantidade*, isto he, à maior, ou menos abundancia de palavras, e expressoens, que empregamos para enunciar huma mesma idéa e pensamento: ou relativamente à *Qualidade*, isto he, ao maior, ou menor ornato dos mesmos termos e expressoens, que escolhemos para o mesmo fim. Por exemplo, *todos morrem* he hum pensamento exprimido com os temos precisos Elles não podem ser menos. Porém eu posso dar o mesmo pensamento em maior quantidade de palavras, dizendo: *Todos os homens, velhos, e moços, pequenos, e grandes, estão sujeitos à morte*. O estilo, considerado por este modo relativamente à quantidade, divide-se em *Attico*, *Asiatico*, e *Rhodio*. *Todos morrem* he hum pensamento enunciado com os

termos simples e próprios. O mesmo porém já o será com ornato, se eu disser com Horacio *Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas, Regunq̄ue turres...* A qualidade diferente do ornato faz a segunda divisão dos Estilos em *Tenuē, Grande, e Mediocre*. Destas duas divisoens trata Quint. Neste Artigo, e no seguinte (QUINTILIANO, 1836, 319-320. Grifos do autor).

Seguir o estilo mais em uso no século não significava, portanto, desconsiderar a tradição retórica, poética e mimética autorizada pelo costume, e sim emular os modelos da elocução segundo o modo então validado pelas preceptivas em circulação, posto que, como sabemos, a composição poética obedece aos critérios prescritivos que regulam o contrato enunciativo entre narrador e destinatário, como ensina Hansen (2008, p. 24-25): as representações são regradas e por isso a realização poética imita a identidade evidenciada no costume, segundo uma verossimilhança e decoro específicos, e o público, refazendo as operações preceptivas aplicadas pelo poeta, avalia seu êxito, como boa emulação, ou seu fracasso, como imitação servil ou pirataria. Ainda seguindo a lição de Hansen (2008, p. 23-24), ao pensarmos em “estilo” no século XVIII é preciso pensar na autoridade total da instituição retórico-poética, o que impossibilita afirmar a existência de estilos autônomos como expressão do gosto:

Como foi dito, as tópicos, as ações, as paixões e os caracteres de narradores e personagens; a disposição dos argumentos e as palavras da elocução são achados pelo poeta nos elencos da memória do costume. A variação elocutiva deles constitui o destinatário como receptor do estilo particular com que o poeta qualifica o narrador, situando sua enunciação e enunciados como variantes hierarquizadas do gênero doutrinado pela instituição retórico-poética. Como a autoridade da instituição é total, o ponto de vista do estilo não é autônomo, mas efeito da aplicação dos preceitos pela iniciativa do poeta caracterizado por uma liberdade e uma habilidade técnicas particulares, cujos limites são a inépcia e a licença poética assim definidas na recepção por preceitos produtores de verossimilhanças e decoros. A suposta “experiência subjetiva” do autor é parte do todo social objetivo, enfim: logo, os modos e os estilos da sua representação estão imediatamente relacionados com os meios de avaliação do campo semântico geral do seu tempo (HANSEN, 2008, p. 23-24).

Padre Custódio contrapõe um modo moderno a um modo antigo de escrita da história, mas dá precedência à imitação dos antigos, pois estes têm a autoridade dos séculos, e aqueles que os imitam, se o fazem bem, também conseguirão a sublimidade, ciência, pureza e simplicidade que neles se admira. Recorre ainda à autoridade dos que postularam as regras para a escrita da história, a quem denomina críticos, que legitimam os preceitos doados pela tradição para que aqueles que desejam escrever história alcancem o sólido juízo das autoridades. Nas palavras do religioso percebemos que o costume de seguir o modelo das

autoridades é válido, naquele momento, tanto para a produção poética quanto para a prática historiográfica, posto que as leis para a escrita da história emergem da autoridade de historiadores famosos, como Heródoto, Tucídides, Xenofonte, Cesar, Salústio e Tito Lívio, que entre os antigos mereceram ter seus nomes imortalizados. Padre Custódio afirma que as obras de Longino, Dionísio de Halicarnasso, Luciano, Cícero e Quintiliano são seguros exemplares para imitação e ensinam a pensar em tudo e a falar com a dignidade que a matéria demanda, afirmação que torna patente que, para o religioso, o tratamento discursivo da matéria histórica requer o conhecimento retórico, que permite proceder na correta escolha das palavras que dão peso e solidez ao discurso para que o registro possa ter a dignidade característica do gênero.

A história é compreendida por Padre Custódio (LUCIANO, 1771, p. XIV) como um gênero de composição estreitamente vinculado com a verdade; logo, seu autor não pode profaná-la, afastando-se dos seus preceitos, nem render-se à lisonja aos grandes quando da sua composição. Mas o caráter veritativo da história não impede que possua ornamentos e figuras que lhes são próprios. Os lugares-comuns da obrigação de comunicar um saber em respeito às funções de um ofício, e do franquear o conhecimento com vistas à utilidade do mesmo para o reino e, portanto, para o bem-comum, mais uma vez figuram como motivos que orientaram a realização da empresa. A mordacidade de Luciano é desculpada neste Prólogo por sua *virtus* elocutiva, como crítica severa que não poupa sequer a si mesmo e visa à suma eloquência, alcançada por meio da exercitação nas assembleias do seu tempo. Segundo o tradutor a instrução do público é o único objeto da história. Para atingi-lo é preciso que o historiador siga os preceitos ditados no pequeno tratado de Luciano:

Neste breve Tratado verás a dificuldade, que ha em compor Historia, assim em sabermos tratar bem a sua materia, como em nos não affastarmos do seu unico objecto. A materia propria, em que o Escriitor pôde exercer esta arte, he hum campo tão dilatado, quanto o he o das grandes, e memoraveis acções, que podem acontecer ao homem no decurso da sua vida, das quaes a mais importante, servindo de assumpto da Historia, e sendo revestida, segundo os preceitos de Luciano, de todas as suas cores, e circumstancias (*sic*) vem a dar huma varia, e curiosa erudição. Nesta variedade, e na elevação, que o Escriitor, bem apossado de todo o seu assumpto, imprime nas materias, que toca, pintando-as com propriedade, e, segundo a natureza, sem dar sempre às suas expressões a mesma figura, e aos seus pensamentos a mesma frase, mas sustentando, conforme as diferentes circumstancias, o sublime das grandes imagens, que dá ao que trata, he que se faz conhecer a grandeza do engenho do Historiador (LUCIANO, 1733, p. XVI-XVII).

A necessidade do conhecimento retórico para o historiador é tomada da autoridade de Cícero, que afirma que aquele deve ser homem de abastada eloquência. De modo complementar, para Cícero o conhecimento histórico também é indispensável para o orador, que só se destaca na eloquência aliando um talento natural a uma sólida formação retórica e uma ampla cultura (CICERÓN, 2002, p. 205). Para Cícero o conhecimento histórico participa da formação do orador porque nenhuma das coisas que devem ser expostas com elegância e seriedade, como o é a história, pode lhe ser alheia. Sendo a história “testemunho dos tempos, luz da verdade, vida da memória, mestra da vida, mensageira do passado” somente a voz do orador é capaz de encomendá-la à imortalidade (CICERÓN, 2002, p. 217-218). Ao discorrer sobre a história como tarefa do orador e os elementos compositivos da mesma (CICERÓN, 2002, p. 224 e ss.), o personagem ciceroniano Antônio distingue uma história não ornada, composta por um amontoado das coisas ocorridas no período de um ano (e por isso chamada de *Anais Máximos*) e que fornece apenas uma exposição breve de quando e onde algum fato aconteceu e de seus protagonistas, de uma história escrita em um tom elevado por sua linguagem adornada.

A eloquência, reservada aos tribunais e ao fórum pelos latinos, alcançou outros modos de discurso entre os gregos, entre os quais não era incomum encontrar varões versados naquela arte que também se empenharam em escrever história. A arte histórica e a arte retórica auxiliam-se mutuamente na concepção ciceroniana, a primeira integrando a estrutura sobre a qual se fundamenta o conhecimento do orador, a segunda auxiliando os historiadores a expor sua especialidade com mais elegância (CICERÓN, 2002, p. 218). Desta simbiose Cícero depreende que a história compartilha algumas leis com a retórica, aceitas tacitamente entre aqueles que excelem em seu exercício:

Pero, volviendo a lo mío, ¿os dais cuenta hasta qué punto escribir historia es competencia del orador? Y caso diría que lo es en grado superlativo si se atiende al fluir del discurso y la variedad. Mas en parte alguna la veo tratada fuera en las reglas que dan los rétores, pues esas reglas están a la vista de todos. ¿Pues quién ignora que la primera ley de la historia es no atreverse a mentir en nada? ¿Y a continuación el atreverse a decir toda la verdad? ¿Y que al escribirla no haya sospecha de simpatía o animadversión? Estos, naturalmente, son sus cimientos, que todos conocen: el armazón y construcción de la misma consta de lo narrado y de su expresión. La lógica de la narración exige un orden cronológico, así como una descripción del escenario; además exige – puesto que en los grandes acontecimientos y que merecen ser recordados el lector espera encontrar primero lo que se quería hacer, a continuación lo que ocurrió y por fin sus consecuencias – acerca de lo primero señalar cuál es la opinión del historiador, y que en la narración de los hechos quede claro no sólo lo que ocurrió o lo que se dijo, sino también de qué modo; que cuando se hable de los resultados, que se expliquen todos

los factores debidos al azar, a la prudencia o a la temeridad: y no sólo la actuación de los protagonistas en sí, sino la biografía y carácter de quienes puedan destacar por su fama o renombre. En cuanto a la expresión, hay que tratar de alcanzar un estilo anchuroso y apacible y que fluye con una especie de suavidad, sin sobresaltos y sin esa dureza propia de la oratoria judicial ni los puyazos dialécticos del foro (CICERÓN, 2002, p. 229-230).

Segundo Koselleck (2006, p. 42), sob a longa duração do *topos* da *historia magistra vitae* ocultam-se diversas descontinuidades do seu valor semântico, que compreendem tanto seu efeito como fórmula pétreia, ocorrendo como lugar-comum em prefácios de obras, como no prólogo que aqui analisamos por exemplo, quanto a flexibilidade da formulação, ora servindo para atestar a existência de generalizações na história, ora para negá-las. Ainda segundo Koselleck (2006, p. 43), a utilização do *topos* remete à compreensão das possibilidades humanas em um *continuum* histórico de validade geral, ou seja, as histórias eram fontes de exemplos para a vida como forma de conduzir ao aperfeiçoamento moral e intelectual dos homens:

Até o século XVIII, o emprego de nossa expressão permanece como indício inquestionável da constância da natureza humana, cujas histórias são instrumentos recorrentes apropriados para comprovar doutrinas morais, teológicas, jurídicas ou políticas. Mas, da mesma forma, a perpetuação de nosso *topos* aludia a uma constância efetiva das premissas e pressupostos, fato que tornava possível uma semelhança potencial entre os eventos terrenos. E, quando uma transformação social ocorria, era de modo tão lento e em prazo tão longo, que os exemplos do passado continuavam a ser proveitosos. A estrutura temporal da história passada delimitava um espaço contínuo no qual acontecia toda a experimentação possível (KOSELLECK, 2006, p. 43).

O *topos* foi amplamente apropriado pela experiência histórica cristã, na medida em que se acreditava, pelo menos até a segunda metade do século XVIII, no caráter providencialista da história, guiada por Deus, unitária e carregada de sentido, na qual os eventos particulares eram compreendidos como oriundos da providência divina, resultado dos Seus planos e indícios de Suas ações (MEIER, 2013, p. 60). As ocorrências históricas constituíam-se de um repertório de tópicos epidícticas, em que a verdade da *historia magistra vitae* era continuamente reatualizada e repetida de modo verossímil (HANSEN, 2006d, p. 13). Assim era possível encontrar *auctoritas* também na história, pois na perspectiva cristã os exemplos emergem da *providentia Dei*, e orientam o homem para a salvação (ENGELS, 2013, p. 81). Padre Custódio aborda esta perspectiva ao evocar o amor da religião que deve observar sempre o historiador para que não só permaneça firme em seu propósito de narrar a

verdade, como também dilate a sua reputação provando sua probidade e fazendo com que sua história seja digna de *fides*.

O *topos* ciceroniano faz-se presente no prólogo do Padre Custódio José de Oliveira desde a citação das autoridades que autorizaram a recolha dos preceitos para a escrita da história e que devem ser imitadas, e se desdobra pedagogicamente em uma promessa de fama futura, com vistas à erudição dos pósteros. Frente à afirmação de que tudo o que é preciso saber para escrever bem a história encontra-se claramente descrito no tratado e sob o pretexto de fazer pouco volumosa sua tradução, Padre Custódio afirma que prescindiu de expor exemplos tomados dos historiadores portugueses, dentre aqueles reconhecidos por sua obediência aos preceitos do tratado ou merecedores de crítica pela violação deles, pois o *topos* da *historia magistra vitae* ensina não só os sucessos que devem servir de *exempla* como também os erros que não devem ser repetidos. A observância das leis postuladas por Luciano auxilia na manutenção do decoro próprio da narrativa histórica e da equidade ao relatar os fatos, aplicando o relevo elocutivo adequado às ações em sua justa medida. Para o clérigo a relevância do opúsculo de Luciano atribui-se principalmente ao seu poder de ensinar a distinguir o falso sublime do nobre e verdadeiro e por instruir de que modo deve ser ornado o discurso histórico por meio de recursos retóricos, evitando o fastio do leitor com extensões desnecessárias em pontos de pouca relevância na matéria histórica, ou frustrando suas expectativas ao tratar levemente de tópicos de grande valor.

Finaliza seu prólogo afirmando retoricamente mais uma vez a importância da sua empresa para o reino e ressaltando alguns pontos valorizados na atividade de traduzir obras estrangeiras, como a clareza e a fidelidade aos “pensamentos” do autor, e a junção de notas explicativas, nas quais elucida as referências do autor a Homero e acrescenta referências outras que tratam do mesmo assunto, a fim de auxiliar na inteligência das passagens. O subterfúgio de afirmar que sua tradução é pouco ornada declina-se frente à comparação da mesma com o ouro, que mesmo com pouco ou nenhum feitio, só por ser reconhecido como metal precioso, atrai a atenção dos homens.

3.1 AS LIÇÕES DO SAMOSSATINO: COMO NÃO SE DEVE ESCREVER A HISTÓRIA

Após discorrermos sobre as instâncias preambulares que circunscrevem as traduções do opúsculo de Luciano em suas três edições setecentistas, com vistas a evidenciar que a função de tais textos preliminares ia muito além do exercício de certa influência sobre o público a serviço de uma leitura mais “pertinente” do texto ou mais próxima das “intenções” do autor,

como postula Genette (2009), e que tais estruturas liminares estavam mais próximas da maneira como Chartier (2014) as compreendeu, pois sua produção orientava a circulação da obra e indiciava o dinamismo das diversas relações estabelecidas entre leitores e escritores no Setecentos português, passamos às considerações acerca do texto propriamente dito da *Arte Histórica* de Luciano de Samósata. Frente às traduções portuguesas do Século XVIII, optamos por fazer uso da tradução de Brandão (2009), porque este autor apresenta uma versão atualizada do texto para o português brasileiro e porque, a partir daqui, o que nos interessa são os preceitos que orientam a escrita da história, registrados por Luciano em seu pequeno tratado.

Autores como Luiz Costa Lima (2006, p. 96-98) julgam pobres as considerações de Luciano, mas reconhecem sua relevância para a historiografia como um dos primeiros a empreender uma reflexão acerca da escrita da história. Já Brandão (2001, p. 34) assinala que este opúsculo de Luciano é ainda pouco estudado pela crítica específica, a despeito de uma ou outra incursão relevante sobre seu sentido nas áreas de história da literatura, crítica histórico-literária e historiografia. Na perspectiva deste autor (BRANDÃO, 2001, p. 35), Luciano é quem melhor estabelece a distinção entre história e poesia, seguindo a mesma linha da famosa discussão aristotélica, pois, ao deliberar sobre o que é próprio da história, o faz em contraste com outros gêneros, determinando assim o que também concerne a eles, sobretudo no tratado que analisaremos a seguir.

3.2 LUCIANO ROLA SEU TONEL: A PROPEDÊUTICA DO RISO

A primeira vista pode parecer curioso que o único tratado que tenha remanescido da Antiguidade e que versa sobre o modo adequado de escrever a história comece, justamente, com a narrativa de uma *estória*: diz Luciano de Samósata que, após assistir à dramatização de Arquelau sob o sol quente do verão, os habitantes de Abdera foram acometidos por um mal que os punha a recitar ridiculamente a *Andrômeda*, tragédia de Eurípides. Antes de considerar despropositada a remissão ao episódio, é preciso assinalar que o tratado de Luciano pertence ao gênero parenético (BRANDÃO, 2009, p. 87) e como tal servia à exortação moral de determinada ação ou virtude em seu leitor. Escrito sob a forma de epístola dirigida a um interlocutor de nome Fílon, *Como se deve escrever a história* foi composto segundo os preceitos que orientam os discursos suasórios. O caráter trágico-cômico da narrativa anedótica e exemplar de que se utiliza o samossatino para principiar seu tratado participa do costume em torno de um lugar comum retórico amplamente recomendado e utilizado no exórdio dos

discursos e que visava tornar o leitor ou ouvinte dócil e benevolente, como lemos na *Retórica a Herênio*: sabemos que a composição do exórdio deve seguir, de modo decoroso, o caráter do gênero de causa em questão.

No tratado anônimo aprendemos que quatro são os gêneros de causa, quais sejam: honesto, torpe, dúbio e humilde. Honesta é a causa quando se defende o que parece dever ser defendido por todos ou quando se ataca o que parece dever ser atacado por todos; torpe é a causa quando o orador combate algo honesto ou defende algo torpe; temos o gênero dúbio quando a causa comporta em si uma parte torpe e uma parte honesta; e finalmente a causa é humilde quando o orador aborda matéria desprezada (RETÓRICA A HERÊNIO, 2005, p. 57). Em seguida aprendemos que existem dois gêneros de exórdio: a introdução ou *prooemium*, utilizada quando se dispõe o ânimo dos ouvintes prontamente de modo favorável ao orador, tornando-os atentos, dóceis e benevolentes; e a insinuação ou *éphodos*, na qual o orador consegue a atenção e benevolência dos ouvintes por meio da dissimulação. Em cada um dos gêneros devem-se observar os modos específicos de angariar a afabilidade do auditório, pois se a causa é dúbia, por exemplo, a introdução deverá se apoiar na benevolência dos ouvintes para que a parte torpe não cause prejuízo ao orador; se a causa for torpe, pode-se granjear a benevolência com a acusação dos adversários, enquanto na defesa de uma causa humilde importa manter a atenção da assistência, posto que sua matéria seja desdenhada. No tocante à causa honesta, é igualmente acertado utilizar ou não da introdução: se optar por seu uso, o orador deverá mostrar porque a causa é honesta ou compor seu proêmio de modo a expor brevemente do que tratará; caso deseje não se utilizar deste expediente, o orador poderá partir de uma citação de uma lei, um texto escrito ou algum outro recurso que auxilie sua causa:

Visto, então, que desejamos ter um ouvinte dócil, benevolente e atento, explicaremos o que se pode fazer e de que modo. Poderemos fazer dóceis os ouvintes se expusermos brevemente a súmula da causa e se os tornarmos atentos, pois é dócil aquele que deseja ouvir atentamente. Teremos ouvintes atentos se prometermos falar de matéria importante, nova e extraordinária ou que diz respeito à República, ou aos próprios ouvintes, ou ao culto dos deuses imortais; se pedirmos que ouçam atentamente e se enumerarmos o que vamos dizer. Podemos tornar os ouvintes benevolentes de quatro maneiras: baseados em nossa pessoa, na de nossos adversários, na dos ouvintes e na própria matéria. Baseados em nossa pessoa, obteremos benevolência se louvarmos nosso ofício sem arrogância; também se mencionarmos o que fizemos para o bem da República, de nossos pais, amigos ou daqueles que nos ouvem, desde que tudo isso seja acomodado à causa que defendemos; também se declararmos nossas desvantagens, desgraças, desamparo, desventura e rogarmos que nos venham em auxílio,

dizendo que não queremos depositar nossas esperanças em outrem. (RETÓRICA A HERÊNIO, 2005, p. 59).

Segundo o anônimo autor da *Retórica a Herênio* (2005, p. 63), o que difere a insinuação da introdução é o modo de dispor o ânimo dos ouvintes. A introdução visa tornar o público atento, dócil e benevolente sem demora, por meio da exposição clara dos arrazoados, uma vez que se liga à causa justa, sobre a qual há conformidade de opinião. A insinuação por sua vez faz o mesmo, mas de modo implícito e por dissimulação, uma vez que nas ocasiões em que se faz necessário utilizá-la – a saber, quando a causa é torpe e repele os ouvintes por sua própria natureza, quando os ouvintes parecem ter sido persuadidos pela parte contrária, ou quando se cansaram pelos discursos precedentes–, é preciso que o orador se valha de subterfúgios para obter os mesmos meios que em uma causa humilde ou honesta são mais facilmente alcançados. Embora se deva buscar manter os ouvintes atentos, dóceis e benevolente em todo o discurso, é sobretudo no exórdio que o autor lança mão de recursos para conquistá-los. Um modo recomendado no tratado anônimo para alcançar tal objetivo e que está ligado à prática da insinuação, mas que é um expediente eficaz para que a atenção do público seja cooptada e que ele se identifique com o orador, diz respeito ao recurso ao riso:

Se estiverem cansados de ouvir, partiremos de algo que possa provar o riso: de um apólogo, uma fábula verossímil, uma imitação distorcida, uma inversão, uma ambiguidade, uma insinuação, uma zombaria, um disparate, um exagero, uma comparação, um trocadilho, algo além do esperado, uma semelhança, uma novidade, uma história, um verso, uma interpelação ou riso de aprovação de alguém; ou prometeremos que vamos falar de algo diferente daquilo que preparamos, que não tomaremos da palavra do modo como outros costumam fazer – exporemos brevemente o que eles fazem e o que nós faremos (RETÓRICA A HERÊNIO, 2005, p. 63).

Sendo a matéria do discurso de Luciano honesta, há ocasião para o uso da introdução ou *prooemium*, o que faz o polígrafo ao evocar a zombaria como expediente para tornar os leitores dóceis e favoráveis à sua causa. Assim, o recurso ao episódio justifica a fecundidade de “historiadores” que surgiram com as guerras contra os partos e que, como os tolos habitantes de Abdera sob efeito do delírio provocado pela insolação, deixavam-se contaminar por coisas medíocres ao compor suas “histórias”. De antemão cabe ressaltar que já na breve anedota que serve de exórdio ao texto, Luciano coloca a questão do caráter ficcional (*pseudos*) dos textos dramáticos frente ao caráter de verdade (*aletheia*) da narrativa histórica, questão cara a Aristóteles no capítulo IX da *Poética*, na famosa passagem que trata do particular da história frente ao universal da poesia: o episódio ridículo dos abderitas, cuja reconhecida estupidez eleva o gentílico a adjetivo pejorativo para aqueles considerados

simplórios, loucos ou néscios, é amenizado em comparação com a leviandade daqueles que acreditam que são capazes de escrever história porque são capazes de, simplesmente, narrar o que aconteceu particularmente em determinada ocasião. Os historiadores que nascem da guerra, como diz Luciano, seriam menos estúpidos se, como os abderitas, se pusessem a recitar dramaticamente e aos gritos os jambos alheios, pois estes têm seu valor trágico reconhecido por seu gênero e autor. Com isso Luciano afirma que escrever história não consiste apenas em narrar e, portanto, seu tratado torna-se indispensável para aqueles que não querem ser reconhecidos como ainda mais tolos que aquele maior exemplo de tolice desde a Antiguidade.

Luciano evoca ainda outra anedota para captar a benevolência da sua audiência e ressaltar a nulidade dos “historiadores” de ocasião: assim como Diógenes, o filósofo de Sínope, que por nada ter a fazer para defender a cidade quando estourou a guerra, pôs-se a rolar um barril para que não parecesse o único desocupado em meio a tantos que trabalhavam, aqueles que mesmo sem arte e preceito, frente a um acontecimento, arriscam-se a escrever o que chamariam história, fazem-no para não parecer desocupados ou alheios frente ao que acontece na cidade. É preciso observar, entretanto, em que medida a censura de Luciano torna-se efetiva: ele também não é historiador, e se exime da responsabilidade de responder como tal por seu escrito. Distingue-se dos tolos que descreve ao justificar a motivação que o levou a compor um tratado que ensina a escrever a história mesmo não tendo ambições de ser historiador.

Tanto a reprimenda aos historiadores ilegítimos quanto a exortação àqueles que o são por direito são justas porque calar-se diante desta situação significaria ser conivente com a mesma e, para além de equiparar-se aos tolos, tornar-se injusto. Para que sua ação não seja tomada de modo equivocado, Luciano se vale de uma *licentia* retórica, um ornamento de sentença utilizado quando “mesmo perante aqueles a que devemos respeitar ou temer, fazemos uso de nosso direito de dizer algo, porque nos parece justo repreender alguma falta deles ou daqueles que lhes são caros” (RETÓRICA A HERÊNIO, 2005, p. 273), visando fazer com que os interlocutores se abstenham do erro. Nessas condições, o tom utilizado por aquele que aconselha não deve ser mordaz: Luciano se vale também de uma *deminutio* ao minorar a relevância do seu tratado, considerado menor, frágil e de pouca importância, porém motivado por razões justas:

Também eu, ó Fílon, para não ser o único mudo numa ocasião em que tanta gente se mete a falar, nem, como um figurante cômico, de boca aberta e em silêncio, ficar sendo empurrado, julguei ser bom, quando me for possível, rolar meu tonel, não de modo a escrever a história ou discorrer sobre os acontecimentos (não sou atrevido a tal ponto nem você deve temer tal coisa de mim), pois sei quão grande é o perigo de rolar pedras abaixo um tonelzinho como o meu, fabricado sem muita resistência: bastaria que se choque com uma pedrinha para que se tenha de recolher seus cacos (LUCIANO, 2009, p. 35).

Nisto reside a justeza da causa de Luciano: visto que não pode se calar diante de tantos ignorantes que não se embaraçam ao reclamar o epíteto de historiador mesmo sem a instrução necessária, o autor toma para si a tarefa de censurá-los e exortar os verdadeiros historiadores, aconselhando-os para o bom desempenho do seu ofício. Fazendo isso, defende o que deve ser defendido por todos e censura aquilo que deve ser censurado por todos. Encerra a composição do seu exórdio expondo brevemente o que tratará, afirmando que fará uma pequena admoestação e oferecerá modestos preceitos aos historiadores (LUCIANO, 2009, p. 35).

Uma vez que a história é relato que deve se tornar patrimônio eterno (LUCIANO, 2009, p. 37), é justo que o autor não se cale diante da ameaça de que matéria de tão elevada importância seja tratada levemente e com negligência. Por isso a necessidade de que fale em favor do método adequado para escrever a história, mesmo que encontre resistência. Principia seu tratado abordando o que deve evitar quem escreve história, com o que não se deve contaminar, como não se desviar do caminho correto. Os erros de dicção, expressão e significado, como são comuns a todos os discursos, apenas são assinalados por Luciano. O primeiro equívoco que assinala diz respeito à adulação que muitos historiadores promovem a homens superiores:

Em primeiro lugar examinaremos aquilo em que mais erram: pois a maioria, descuidando-se de narrar o que aconteceu, demora-se em elogios aos comandantes e generais, elevando os seus às alturas e rebaixando os inimigos além da medida, por ignorar que não é estreito o istmo que delimita e separa a história do encômio, mas há uma elevada muralha entre eles e, como na música, uma dupla escala entre uma e outro. Com efeito, ao encomiasta apenas uma coisa interessa – elogiar e agradar, seja como for, aquele que se elogia – e, se acontecer de mentir para atingir seu objetivo, pouco se preocupará. Já esta, a história, nela introduzindo-se uma mentira, nem a menor delas suportaria, não mais que, como dizem os médicos, a traqueia acolheria algo que nela se enfiasse (LUCIANO, 2009, p. 39).

Para explicar porque o encômio e a mentira não cabem à narração histórica, Luciano evoca a distinção desta com a poesia. Embora ambas tenham natureza narrativa, os preceitos e a elocução dos poemas são muito distintos daqueles da história, pois na primeira há liberdade pura e uma única regra: o que parece ao poeta, que, inspirado e possuído pela musa, é capaz de inventar carros voadores atrelados a cavalos ou de fundamentar o louvor dos heróis em uma suposta semelhança com os deuses. Citando episódios da *Iliada*, Luciano tangencia a questão da verossimilhança que deve sempre buscar o texto poético, pois a *fictio* também está sujeita à *doxa*. O defeito de não observar o que é próprio da história daquilo que é próprio da poesia (como o mito, os encômios, os exageros) é um dos piores erros em que pode incorrer o historiador: “[...] Há uma beleza própria em cada coisa: se você muda isso, sem encanto ela se torna, pelo uso impróprio” (LUCIANO, 2009, p.43). Admitindo que na história se façam elogios em algumas ocasiões oportunas e de modo comedido, o samossatino afirma que somente o útil é o produto e a finalidade da história, o que só se atinge por meio da verdade, devendo-se relegar a beleza da enunciação a um plano secundário:

E não digo que, na história, não se deva fazer elogios algumas vezes. Mas, deve-se elogiar na ocasião oportuna e guardando-se a medida dos fatos, para não molestar os futuros leitores. Em resumo: tais coisas devem ser reguladas tendo em vista a posteridade, como daqui a pouco exporei. Quantos julgam dividir a história em dois, o prazeroso e o útil, e por isso introduzem nela também o encômio como algo prazeroso e agradável para os ouvintes, você vê o quanto se desviam do verdadeiro? Em primeiro lugar, por utilizar uma falsa divisão, pois um só é o produto da história e sua finalidade: o útil – o que apenas a partir do verdadeiro se alcança. Quanto ao prazeroso, o melhor é se acompanha aquele, como a beleza ao atleta. Todavia, se isso não acontece, na da impedirá que Nicóstrato, filho de Isídoto, por ser nobre e mais valoroso que cada um dos seus adversários, se torne um sucessor de Hércules, ainda que fosse feíssimo de aspecto e tivesse disputado com o belo Alceu de Mileto, que, conforme dizem, era o amado de Nicóstrato. Assim, a história, se além do mais se ocupa de passagem com o prazeroso, pode atrair muitos amantes, mas, até que tenha atingido sua finalidade própria – digo: a publicação da verdade – se preocupará pouco com a beleza (LUCIANO, 2009, p.43).

Estende sua crítica aos falsos historiadores, que buscam inspiração nas Musas, aos que tecem nos proêmios elogios a si mesmos, à sua pátria e prometem um texto elogioso aos seus quando da derrota dos inimigos; aos que imitam historiadores consagrados pela tradição, com apropriação de suas palavras modificando-as ao mínimo; aos que assentam relatos de eventos relevantes de modo prosaico e simplório – também com vocabulário desarmônico, ora elevado, ora popular. Problemas estes que advêm da inobservância das coisas úteis ou pela ignorância do que é preciso dizer (LUCIANO, 2009, p.51), ademais da falta de zelo para com

os fatos, como quando se mente ou falseia os dados em prol da amplificação de efeitos narrativos que estariam mais ligados à ficção poética que à verdade histórica. Partindo dos defeitos dos falsos historiadores, Luciano elenca qualidades essenciais àqueles que desejam se lançar no nobre exercício de registrar, de acordo com a verdade, os eventos históricos: inteligência política, capacidade de expressão e liberdade de espírito:

Principalmente e antes de tudo o mais, que [o historiador] seja livre de espírito e não tema ninguém nem espere nada, senão será igual aos maus juízes que, por favor ou por ódio, julgam em vista da recompensa.[...] Com efeito, pensará – o que é justíssimo – que ninguém sensato o considerará culpado se narra o que aconteceu do modo desgraçado e estúpido como os fatos se deram, pois não é o autor disso, mas aquele que o revela. [...]. É que do historiador a obra é uma só: dizer as coisas como se passaram. [...] mesmo que pessoalmente odeie algumas pessoas, mais imperativo considerará o interesse público e fará mais caso da verdade que da inimizade, e, mesmo se é amigo de alguém, não o desculpará se eventualmente ele erra (LUCIANO, 2009, p.67-69).

Ao contrapor, como Aristóteles, poesia e história, Luciano acaba definindo, por contrapartida, as qualidades do poeta frente àquelas que deve possuir o historiador. Portanto frente ao que Luciano afirma sobre o historiador, é possível concluir que o poeta pode compor suas obras em troca de alguma benesse ou recompensa e louvar homens escusando seus erros; não narra o que aconteceu e, portanto, sua narração deve seguir um encadeamento próprio; não deve dizer as coisas como se passaram e sim como deveriam ter ocorrido de modo amplificado, mas verossímil; e finalmente pode ser parcial em sua obra em prol de relações de amizade e interesses pessoais seus ou de outrem que o favoreça em troca dela.

A relevância da liberdade de espírito para o verdadeiro historiador é o esteio não somente da sua isenção e imparcialidade, como da finalidade do seu escrito, que deve visar à posteridade (LUCIANO, 2009, p.69). Para o polígrafo a finalidade da história, quando bem executada, deve ser a utilidade, visando àqueles que terão acesso a estes escritos no futuro. Para que a história atinja satisfatoriamente seu fim, é recomendada aos historiadores uma linguagem cujo sentido seja coerente, denso, claro e adequado à vida pública, se valendo com parcimônia e cuidado de alguns dos atributos pertinentes à expressão da poesia e da retórica:

Que o pensamento tenha algo de comum e alguma relação com a poesia, na medida em que esta é elevada e grandiosa, sobretudo quando se mete em combates, batalhas em terra e no mar: então, será necessário algum sopro poético para inflar as velas com bons ventos e elevar a nau sobre a crista das ondas. Mas que sua expressão caminhe com os pés no chão, elevando-se até a beleza e a grandeza do que se diz e adequando a cada coisa o máximo possível, sem tornar-se estranha, nem exaltar-se mais do que é oportuno. Pois o maior perigo que ela corre é enlouquecer-se e cair no delírio poético,

de sorte que, nesse momento, deve obedecer ao freio e ser sensata, sabendo que também nos discursos a altivez do cavalo não é uma doença desprezível. Assim, é melhor que a expressão acompanhe a pé o pensamento que vai a cavalo – e se mantenha na sela para não perder o curso (LUCIANO, 2009, p.73).

Luciano busca delimitar de modo preciso o tipo de enunciação que é próprio da poesia daquele que deve ser utilizado na história com base no critério da verdade, mas sem deixar de consentir com o uso da elocução em certa medida ornada para que o relato histórico não se torne tedioso ou pouco agradável aos leitores. Admite o componente comum à elocução poética, sobretudo na descrição das cenas de batalhas, sem perder de vista a verossimilhança e respeitando a veracidade dos fatos. Na historiografia clássica esta era uma prática comum como um modo de conferir *enargeia* ou vivacidade aos discursos históricos, característica que, segundo Ginzburg (1991, p. 219), acabou se tornando garantia da verdade histórica. Por meio do procedimento descritivo, que coloca o fato histórico diante dos olhos dos leitores por meio do acúmulo de pormenores, a narrativa histórica tangencia a narrativa poética e os discursos retóricos, com o objetivo de reproduzir na audiência os mesmos sentimentos que afetaram aquele que presenciou a cena (GINZBURG, 1991, p. 223). De modo similar no tratado de Luciano é possível rastrear esta fundamentação da narrativa histórica no testemunho ocular, uma vez que reconhece que muitos dos fatos narrados carecem de comprovação: quando possível, o testemunho direto do historiador; quando não, buscar pelas fontes mais íntegras disponíveis. (LUCIANO, 2009, p.75). Este procedimento fundado na autoridade do testemunho é denominado por Ginzburg (1991, p. 220) como *autopsia*, do grego *autopsía* ou “o ato de ver com os próprios olhos” (HOUAISS, 2001). A autoridade do testemunho deveria reverberar na narrativa por meio do procedimento que reencenava discursivamente os fatos, como se os colocasse diante dos olhos dos leitores.

O polígrafo de Samósata finaliza seu opúsculo reiterando a necessária parcimônia dos elogios e críticas contidos na escrita da história, os quais nunca devem ser caluniosos e, quando inevitáveis, é preferível que sejam rápidos, oportunos e acompanhados de demonstrações. Os mitos de que o historiador pode se valer devem ser narrados sem que penda ao crédito ou descrédito, facultando aos leitores suas próprias conjecturas. O louvor ou vitupério ficam restritos ao gênero epidítico da retórica e aos poemas satíricos ou exornativos. Luciano reitera a importância de o historiador não buscar para si a glória no presente, senão a verdade dos fatos, tais quais se deram – e nisto lograriam êxito honesto e glória futura (LUCIANO, 2009, p.81-83). Embora a poesia só apareça em *Como se deve escrever a*

história como gênero em contraste com a história para confirmar seu caráter veritativo frente à ficção, seu estudo importa para compreender, por exemplo, o que há de poético nas histórias até o século XVIII, enquanto a historiografia foi compreendida como um empreendimento retórico, e, sobretudo, para entender de que forma a necessidade de que a fábula épica seja fundamentada em argumento histórico não torna a poesia como partícipe do particular.

3.3 O MANUSCRITO DO POEMA ÉPICO *VILA RICA* E A “REVOLUÇÃO” DO PRELO

Antes de proceder à análise do *corpus*, entendemos que se faz preciso abordar algumas questões atinentes à manuscritura devido às condições que estavam implicadas quando da produção do *Códice Alcântara Machado*. Em artigo publicado no ano de 2004, Moreira (p. 105-106) assinalava que “as pesquisas sobre a cultura da manuscritura na América Portuguesa estão apenas a dar seus primeiros passos”, apontando a necessidade de investigar os aspectos técnicos da produção do livro manuscrito na América Portuguesa e a inexistência, até então, de estudos nesta área tanto no Brasil quanto em Portugal. Para levar a cabo tal empreendimento, o autor recomendava que as peculiaridades da produção e circulação destes objetos devem ser consideradas, bem como a singularidade de cada livro manuscrito enquanto artefato bibliográfico-textual único. Na ocasião Moreira atentava, ainda, para a associação naturalizada por muitos filólogos entre texto manuscrito e texto inédito, associação esta que elide a complexidade do códice por considerá-lo “mero escrito à espera de publicação” (MOREIRA, 2004, p. 106) e prescinde das características específicas dos regimes de socialização e circulação de livros em localidades destituídas de imprensa. Este tipo de associação ignora, por exemplo, manuscritos produzidos sem o intuito de serem publicados – fosse por necessidade de controle da sua circulação, fosse pelo menor custo das cópias manuscritas –, códices miscelâneos, muito comuns na América Portuguesa nos séculos XVII e XVIII ou ainda cópias de obras impressas encomendadas por particulares.

Apesar das dificuldades representadas pela escassez de dados informativos sobre a presença de livreiros na cidade da Bahia no século XVII e sobre a aquisição de livros por bibliotecas religiosas coloniais e por particulares do mesmo período, Moreira levou a cabo um extenso estudo, publicado em 2011, sobre práticas escritas e letradas em funcionamento na América portuguesa, nos séculos XVII e XVIII, no qual investigou não só os códigos linguísticos como os códigos bibliográficos que contém o *corpus* gregoriano em suas especificidades estruturais. Uma das premissas de que partiu o pesquisador para a realização da sua pesquisa diz respeito à problematização da crença, amplamente aceita, de que o advento da imprensa extinguiu a publicação manuscrita. Ao contrário das Colônias da

América Espanhola, nas quais se constatou a presença da imprensa e a implementação de Universidades desde o século XVI, nas Colônias da América Portuguesa a Coroa manteve a proibição de prelos até o século XIX, restando a alternativa da manuscritura como forma primordial de circulação e socialização de escritos. Moreira (2011, p. 172-173) destaca neste contexto a existência de agentes sociais ligados à composição e reprodução de manuscritos, fossem eles os chamados “homens que viviam de escrever” ou outros profissionais da pena, como tabeliães, escrivães e copistas.

Servimo-nos aqui de alguns dos procedimentos utilizados por Moreira (2011) quando da realização da sua pesquisa para abordar alguns aspectos relevantes à publicação manuscrita na América Portuguesa do Setecentos e as condições que possibilitaram a produção do *Códice Alcântara Machado*. Assim como o autor buscou, a partir de um estudo de caso, estabelecer homologias entre práticas letradas ibéricas e suas congêneres americanas com o fito de estabelecer princípios gerais sobre a cultura escribal e a produção livresca, buscamos empreender aqui um estudo que evidencie os princípios subjacentes à publicação manuscrita setecentista, com base nas especificidades de um códice determinado. No enalço de Moreira, abordaremos a seguir alguns aspectos teóricos concernentes à cultura manuscrita na tentativa de ajuizar criticamente a noção corrente de que a invenção da imprensa provocou uma “revolução” nas práticas letradas, seus efeitos nos meios letrados, nos quais, em decorrência de diversos fatores, ainda havia a prevalência da manuscritura, como ocorreu com a América Portuguesa, e as peculiaridades deste tipo de publicação.

No prefácio à sua obra “O aparecimento do livro” (2000), escrita em colaboração com Henry-Jean Martin, Lucien Febvre faz uma ressalva ao título que recebera previamente do editor, pois não se propõe descrever uma história sobre a descoberta da imprensa nem a resolver as dissensões acerca de quem detinha a precedência sobre aquela invenção. Repelindo o termo “revolução”, afirma que objetiva estudar o processo desencadeado pela invenção e aprimoramento da prensa de tipos móveis como um conjunto de transformações profundas nas condições de trabalho intelectual e nos hábitos dos leitores de então, proporcionadas pelo surgimento do livro impresso. Embora reconheça que os primeiros livros impressos não diferiam tanto dos manuscritos tradicionais em seu formato, Febvre estabelece uma ruptura absoluta entre estes dois elementos que irá permear toda a obra, pois de saída afirma que seu objeto de estudo é “O Livro, esse recém-chegado ao seio das sociedades ocidentais; o Livro, que iniciou sua carreira em meados do século XV” (FEBVRE, 2000, p. 6). Nesse sentido, é pertinente a admoestação que faz Chartier (2014, p. 121-122) aos autores,

embora reconheça a relevância da obra supracitada para o fomento da história do livro enquanto disciplina (CHARTIER, 2014, p. 19-20), e àqueles que tendem a atribuir ao livro impresso o formato e as características que o tornaram um objeto tão peculiar:

Refletir sobre os poderes da impressão sugere dois comentários. O primeiro é uma advertência contra qualquer identificação abertamente apressada da impressão com o livro. A invenção de Gutenberg permitiu a produção maciça e ampla disseminação de objetos impressos que não eram livros. Esses humildes produtos impressos que só raramente sobreviveram ao tempo de sua utilidade trouxeram profundas transformações nas práticas sociais. Tornaram mais necessário saber ler e, para os que ofereciam espaços em branco para acréscimos manuscritos, saber escrever. Em suas formas mais frágeis e humildes, então, um dos primeiros poderes da impressão foi fortalecer a escrita a mão e criar novos usos para ela. Um segundo comentário ligado ao poder e à inquietante força do livro o coloca num intervalo de tempo mais longo. Apesar do título do livro justamente famoso de Lucien Febvre e Henri-Jean Martin, *L'apparition du livre* [A aparição do livro], o livro, nosso livro, feito de folhas e páginas, não surgiu com a impressão. Isso significa que precisamos tomar cuidado para não atribuir à prensa e aos caracteres de tipos móveis inovações textuais (índice remissivo, tabelas, concordâncias, paginação numerada) ou costumes que acompanharam a invenção, mais de dez séculos antes, que as tornaram possíveis: a invenção do códice. Quando a nova forma de livro substituiu o rolo, foi uma primeira revolução que permitiu ações que antes eram totalmente impossíveis, tais como folhear a obra, encontrar uma passagem específica com facilidade, usar um índice ou escrever no decorrer da leitura. O período que vai do século II ao século IV introduziu a nova forma de livro herdada pela impressão, formando a base para a sedimentação histórica no muito longo prazo que, até a revolução digital, definiu tanto a ordem de discursos como a ordem dos livros (CHARTIER, 2014, p. 121-122).

Chartier também questiona o status de “revolução” atribuído à invenção da prensa de tipos móveis, não porque tal inovação tecnológica não tenha provocado mudanças sensíveis nos modos de apropriação e circulação dos textos ou mesmo uma transfiguração da cultura escrita (CHARTIER, 2009, p. 7), e sim pela propensão a figurar este processo com uma aparência genérica de ruptura absoluta com a cultura manuscrita, até então em voga. Aprendemos com Moreira (2011, p. 176) que “A relação entre a imprensa e a cultura escribal/manuscrita não é apenas uma relação de oposição, confrontamentos, tomadas e perdas de terreno, ainda que tais coisas existam”. Como sabemos, entre a cultura do manuscrito e a cultura do impresso existiram profundas continuidades: o livro impresso compartilhava com seu antecessor o formato (folhas dobradas certo número de vezes, agrupadas em cadernos costurados uns aos outros e protegidos por uma encadernação) e instrumentos de identificação (paginação, numeração, índices e sumários), herdados, por sua vez, do códex (CHARTIER, 2009, p. 7-9). Ao contrário do que Febvre e Martin (2000, p. 15-

16) afirmam, o livro impresso não substituiu o livro manuscrito, muito menos a imprensa relegou definitivamente o manuscrito para o domínio do passado: a publicação manuscrita perdurou longamente até pelo menos o século XVIII como meio de divulgação de textos proibidos e papéis sediciosos, por exemplo.

Chartier (2014, p. 103 e ss) propõe como condição basilar para refletir sobre as relações entre a técnica da impressão e outras formas de publicação, sobretudo a manuscrita, a reformulação acerca do antagonismo entre “cultura escrital” e “cultura impressa”, apontando para a necessidade de questionar o próprio significado destas expressões e pensar a permanência do manuscrito na era da impressão. O surgimento de estudos que abordam a publicação manuscrita em diversos países europeus nos séculos XVII e XVIII, aos quais acrescentamos para além daqueles já referidos empreendidos por Moreira (2011), que contemplam, sobretudo nos Capítulos II e III, questões relevantes sobre manuscritura e publicação escrital na América Portuguesa dos séculos XVII e XVIII, a extensa pesquisa desenvolvida por Moreira e Hansen (2013) sobre letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público, na Bahia no mesmo período, põem em cheque muitas certezas tacitamente aceitas sobre as relações entre dois modos de publicação, que coexistiram longamente, pois com os aprofundamentos promovidos por tais estudos “ninguém afirmaria que ‘isto’ (a prensa de impressão) matou ‘aquilo’ (o manuscrito)” (CHARTIER, 2014, p. 105).

Para atualizar a oposição fundamental entre cultura escrital e cultura impressa, como sugerido por Chartier, partimos da crítica a este último conceito, como postulado por Elizabeth Eisenstein (1998). De saída a autora afirma que o escopo de sua obra diz respeito aos efeitos da imprensa no contexto das práticas escritas então em voga e à influência que a inovação exerceu nos meios letrados, focando sua discussão no processo que teria culminado na mudança de uma cultura literária manuscrita para uma cultura literária impressa. Para Eisenstein há uma distinção peremptória entre essas duas culturas e as condições da primeira só podem ser observadas através do véu da segunda. Esta separação parece não contemplar de modo mais profundo a coexistência entre oralidade e escritura, abordada por Zumthor (1993, p. 18), que estabelece para além de uma oralidade primária e imediata, característica de sociedades ágrafas ou isoladas e que não comporta nenhum tipo de contato com a escritura, dois outros tipos de oralidade: uma mista – “quando a influência do escrito permanece externa, parcial e atrasada” –, e uma segunda – “quando se recompõe com base na escritura num meio onde esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário”, que estaria relacionada à existência de uma cultura propriamente letrada (ZUMTHOR, 1993, p. 18). Para

abordar a cultura escribal, tendo em vista a distância entre as experiências contemporâneas e aquelas das culturas que se fiavam exclusivamente na manuscritura, a autora propõe reconstruir artificialmente as condições da cultura escribal por meio do recurso a livros de história e outras obras de referência, livros de história e seus autores, vale dizer, criticados por Eisenstein desde as linhas iniciais do seu estudo por apenas atestarem a ocorrência das transformações provocadas pela “revolução” da imprensa sem se aprofundar na análise dos seus efeitos na sociedade, embora o ofício de historiador muito deva, afirma a pesquisadora, à invenção de Gutemberg (EISENSTEIN, 1998, p. 17 e ss). Por outro lado, discordamos da assertiva de Eisenstein (1998, p. 20) de que é mais difícil especular sobre o abismo que separa a experiência contemporânea daquela das elites letradas que se basearam exclusivamente no regime da manuscritura, unicamente porque a extensão do intervalo torna "difícil vislumbrar a existência de uma cultura literária distinta baseada na cópia manual". Estudos como os de Hansen e Moreira (2013) sobre letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII denegam afirmações como esta, pois propõem investigar a materialidade dos códices nos quais se reúnem os poemas atribuídos a Gregório de Matos e Guerra e outros poetas do Século de Ouro e que atestam a existência de uma cultura literária distinta fundamentada na manuscritura.

Este mundo anterior à imprensa só pode ser balizado por meio da reconstituição fragmentária e parcial dos critérios de legibilidade específicos estabelecidos para determinado tempo e lugar. O pesquisador que atualmente se dedica a estudar o fenômeno da imprensa em sua longa duração, sincronicamente ou diacronicamente, sendo ele cindido pela onipresença do impresso em seu modo de operar, não o é da mesma forma que o foram aqueles que primeiro experienciaram os efeitos dessa nova prática. Logo, as condições da "cultura impressa" também têm de ser 'artificialmente reconstruídas com base em recursos históricos. Em outras palavras, sem reconhecer a historicidade de qualquer fenômeno que se pretenda analisar e aplicar a ele os critérios que permitam balizá-lo e reestabelecer os preceitos que em seu tempo estavam em vigência, o procedimento torna-se anacrônico.

Admitindo previamente que a partir do final do século XV teve início uma “revolução das comunicações”, desencadeada pelo novo processo de impressão mecânica, Eisenstein (1998, p. 57) lista algumas das características que tornariam possível compreender a existência de uma cultura do impresso em oposição a uma cultura escribal. Dedicar-se a investigar de que modo este processo interferiu em outros desenvolvimentos históricos, pois, a despeito da importância da invenção da prensa de caracteres móveis, assevera que os efeitos

desta “revolução” foram minimizados ou referidos vagamente nas pesquisas tradicionais. Esta omissão se justificaria, segundo a autora, porque os pesquisadores afirmavam precipitadamente que a imprensa não acelerou a difusão de novas teorias, devido a uma maior reprodução de textos já amplamente conhecidos, ao invés de textos novos entre os primeiros exemplares impressos no final do século XV, convencionalmente chamados incunábulos. Contra conclusões desta natureza, propõe seu estudo como uma consideração acurada das características do advento da imprensa para só então investigar suas relações com outros eventos históricos.

A primeira característica listada por Eisenstein (1998, p. 58) diz respeito à ampla disseminação de objetos impressos e ao consumo deles. A autora interpreta as relações instauradas pela invenção da imprensa e seus efeitos no âmbito do capitalismo nascente: admitindo que a quase totalidade dos objetos impressos em circulação era composta por livros e textos eruditos, correlaciona o aumento da oferta destes objetos a uma saturação dos mercados locais e conseqüente redução do preço repassado ao consumidor final, aumento da demanda estimulado pela crescente circulação e diversidade de produtos, e relativa facilidade de acesso provocada pela amplificação da oferta tanto de cópias de um texto inédito em específico quanto de textos dispersos anteriormente e que então recebiam nova edição. Segundo a pesquisadora, a difusão de livros impressos alterou sobremaneira o modo como o mercado consumia estes objetos, e a duplicação de textos antigos neste primeiro momento da imprensa disponibilizou para os consumidores um suplemento literário mais rico e variado do que aquele possibilitado pelo regime da manuscritura.

Nesta dinâmica estabelecida pela invenção da imprensa, Eisenstein (1998, p. 57) afirma que a maior circulação de livros, fossem obras inéditas ou edições de obras que antes se encontravam sob a forma de manuscritos e que com a impressão se tornaram objetos baratos e abundantes, proporcionou aos eruditos novas condições de trabalho, fazendo com que se tornassem leitores sedentários, uma vez que não mais havia a necessidade de perambular por diversas bibliotecas à procura de livros que a partir de então podiam ser comprados e acrescentados a uma biblioteca particular, o que, ainda segundo a autora, leva a outro desenvolvimento: a maior oferta e consumo de livros proporcionou o desenvolvimento de uma leitura privada e conseqüentemente levou a um maior número e diversidade de textos lidos. Eisenstein afirma que “a era do glosador e comentador termina e uma nova era de intenso cruzamento de referências entre um livro e outro tem início” (EISENSTEIN, 1998, p. 57). Para a autora a possibilidade aberta pela imprensa de cotejar informações antigas tornou

as contradições entre as velhas teorias mais evidentes e refreou a transmissão dos saberes de forma linear. O aumento da oferta de obras de referência também teria proporcionado condições que favoreceram novas combinações de velhas ideias e posteriormente a criação de novos sistemas de pensamento.

As afirmações de Eisenstein a respeito da dinamização do mercado possibilitada pela maior circulação dos impressos são bastante pertinentes. Não podemos esquecer, contudo, que antes do advento da imprensa havia um comércio em certa medida significativo de livros manuscritos, ou no mínimo uma circulação expressiva, que se desenvolveu sobremaneira com o surgimento das universidades a partir do final do século XII (FEBVRE; MARTIN, 2000, p. 16). Segundo Febvre e Martin (2000, p. 26-27 e ss.), os mosteiros deixaram de ser os únicos produtores de livros e começaram a surgir oficinas nos centros universitários nas quais artesãos copiavam as obras de referência indispensáveis para o estudo por meio do sistema conhecido como *pecia*, no qual os cadernos (*peciae*) do livro a ser copiado, chamado exemplar, eram divididos e emprestados para aqueles que desejavam copiá-lo ou mandar que o fizessem. Este procedimento permitia uma multiplicação mais rápida do texto, uma vez que vários amanuenses podiam copiar diversos cadernos simultaneamente, e produziam cópias menos eivadas de erros, pois as mesmas eram feitas a partir de um único modelo. Por meio deste sistema textos clássicos foram multiplicados em número expressivo: Febvre e Martin (2000, p. 30) falam em mais de dois mil exemplares de obras de Aristóteles, datados dos séculos XIII e XIV, que chegaram aos dias de hoje, antes da consolidação das corporações de profissionais do livro que se dedicavam à cópia destas obras por meio da fragmentação dos exemplares. Os livros produzidos por estas oficinas não se resumiam a obras eruditas para uso acadêmico, sendo comum a partir do século XIII a produção de obras de edificação moral e obras em verso e prosa escritas em língua vulgar e que começaram a ser difundidas entre uma nova parcela de leitores, ainda que tais textos se voltassem prioritariamente para a difusão oral por meio da récita ou canto, acompanhado ou não de instrumento musical.

Sobre a divulgação prioritariamente oral destes textos, Zumthor (1993, p. 15 e ss.) assevera que desde os estudos de Rychner, baseados nas pesquisas de Lord e Parry, sobre as canções de gesta francesas, a oralidade (ou vocalidade, como prefere Zumthor) tem sido colocada como um problema para aqueles que estudam a “literatura medieval”, especificamente a poesia. Para Zumthor (1993, p. 96) não há contradição em afirmar que a “Idade Média” também foi a idade da escritura, desde que se leve em conta a oralidade como um critério central para a consideração dessa produção poética dita medieval. A constatação

da existência da oralidade na poesia medieval sem um esforço interpretativo e sem interrogar acerca da sua natureza e funções próprias, como propõe Zumthor (1993, p. 18), fez com que se tomasse a escritura como a forma dominante da linguagem, desconsiderando a força da vocalidade para a significação do texto e suas regras de leitura. Não nos aprofundaremos aqui nas questões em torno da distinção entre tradição oral e transmissão oral, nem naquelas concernentes às múltiplas oralidades envolvidas na poesia medieval, muito menos entraremos nas questões concernentes à *performance*. Basta assinalar a importância da oralidade, ou antes, da voz, para a interpretação do aumento significativo de manuscritos “literários” medievais, pois, como afirma Zumthor (1993, p. 9), “a voz foi então um fator constitutivo de toda obra que, por força de nosso uso corrente, foi denominada ‘literária’”. Para além do registro por escrito, que em geral não era a finalidade primeira do poeta, que compunha sua obra prioritariamente com vistas à transmissão oral, não se pode negar a existência corporal destes textos como objetos da percepção sensorial, pois independentemente de terem sido eles originalmente compostos ou não por escrito, as variações em sua recepção (leitura individual direta, audição e espetáculo) têm efeito direto sobre os receptores alterando, conseqüentemente, sua significância (ZUMTHOR, 1992, p. 23-24).

Para Zumthor (1993, p. 98-99) o panorama do ativo comércio de livros manuscritos delineado por Febvre e Martin (2000, p. 16) assume contornos um tanto relativos: para o autor o que havia de fato até o século XIII situava-se mais no campo da permuta que do comércio, por meio do intercâmbio de livros para a realização de cópias entre eruditos. De acordo com o pesquisador, o alto preço da escritura fez com que o sistema da *pecia* fosse restrito ao ambiente escolar, e somente no século XIII houve indícios de uma comercialização incipiente de livros em Paris e Bolonha, que por muito tempo permanecerá embrionária. Admite, entretanto, que a partir do século XIII houve um crescimento considerável no número de fontes em circulação, e relaciona este aumento às mudanças gradativas nas modalidades de leitura, de um protocolo que envolve necessariamente a articulação vocal, a “manducação da palavra”, para uma leitura silenciosa e puramente ocular. Condicionada pela diversificação dos escritos disponíveis, essa mudança de costume é reputada por Zumthor (1993, p. 105-106) como mais relevante para o que poderia ser considerado um “espírito moderno” do que a própria invenção da imprensa, que, segundo ele, apenas sancionou e tornou irreversíveis os efeitos da nova prática.

Segundo Chartier (2014, p. 104), também é preciso questionar a opinião correntemente aceita de que a “revolução da imprensa” provocou uma multiplicação de textos em escala até

então sem precedentes, especificamente de livros. Pautando-se nos estudos realizados por D. F. McKenzie, o autor afirma que a impressão de livros constituía uma parte menor em quantidade e relevância das atividades das gráficas entre os séculos XVI e XVIII:

Com a invenção de Gutemberg, mais textos foram colocados em circulação e cada leitor individual era capaz de encontrar um número maior deles. Mas o que eram esses textos cuja presença foi multiplicada pela impressão? Livros, seguramente, mas como demonstrou D. F. McKenzie, sua impressão constituía uma porção menos importante, bem menos importante, das atividades das gráficas entre os séculos XVI e XVIII. A maior parte do que era produzido consistia em folhetos, panfletos, petições, cartazes e anúncios públicos, formulários, bilhetes, recibos, certificados e muitos outros tipos de impressos efêmeros e de serviço que geravam a maior parte da receita de tais estabelecimentos. Isso tem consequências importantes para a definição da cultura impressa e seus efeitos (CHARTIER, 2014, p. 104).

O caráter transitório deste tipo de impressos fez com que seus exemplares desaparecessem quase em sua totalidade, circunstância que deve ser considerada quando pensamos no número expressivo das tiragens de livros nos primeiros anos da imprensa, como demonstram os dados reunidos por Febvre e Martin (2000, p. 314-319). Seguimos o postulado de Chartier, que afirma que “não existe nenhum texto fora do suporte que o dá a ler, que não há compreensão de um escrito qualquer que ele seja, que não dependa das formas através das quais ele chega ao seu leitor” (2002, p. 127), e que “todo escrito impõe uma ordem, uma postura, uma atitude de leitura” (2011, p. 20), manifestos explicitamente pelo autor ou produzidos por seu suporte, formato, escolhas tipográficas e outros dispositivos envolvidos em sua composição, e conclui que o protocolo da leitura define simultaneamente o uso adequado do texto e esboça seu leitor ideal.

Podemos depreender que os modos como os leitores se apropriavam daqueles impressos de caráter efêmero eram pautados por protocolos em certa medida diferentes daqueles que determinavam sua relação com os livros. Importa observar que tanto livros quanto cartazes e panfletos eram feitos de matéria extremamente perecível, como o é o papel, e estavam sujeitos a intempéries e vicissitudes das mais diversas naturezas que poderiam levá-los à destruição – vejam-se, por exemplo, “Os problemas a serem resolvidos” quando do transporte e comércio dos primeiros livros impressos, conforme foram apontados por Febvre e Martin (2000, p. 291-292) –, mas é justamente a importância atribuída a este objeto e os protocolos específicos de leitura que o livro suscita que concorrem para a maior possibilidade da sua conservação. Daqueles que se perderam ou sucumbiram à voragem do tempo restam algumas vezes o registro de notários e livros contábeis de editores e impressores, que só podem ser tomados como dados quantitativos para que se especule acerca da sua circulação,

sem compreendê-los, todavia, como valores que representavam fidedignamente o número de exemplares em circulação, pois sempre havia, para além dos erros de contagem e lacunas de registro, alterações propositais do volume de materiais impressos praticadas pelas casas impressoras.

Uma vez mais é preciso questionar as conclusões alcançadas por Eisenstein, evocando os estudos de Zumthor. Segundo o autor, a expansão da escritura se deu de forma lenta e os efeitos intelectuais que muitas vezes atribuímos à imprensa não podem ser tomados de modo absoluto: colocando a oralidade em estreita ligação com a escritura – na ampla gama de acepções possíveis a este termo em diversos tempos, lugares e circunstâncias –, Zumthor (1993, p. 97) nos recorda que desde o Medievo as grafias voltavam-se para a oralização e o registro escrito era acessório à voz, sendo seu intuito primordial fixar mensagens cuja propagação se dava oralmente. O processo por meio do qual a manuscritura imbricou-se nas práticas cotidianas só começou a mostrar seus efeitos no século XV, na mesma época em que se costuma situar a “revolução” da imprensa, e ainda assim, de modo muito íntimo com a oralidade: “No momento em que começa a difusão da imprensa, nem o número de livros disponíveis nem a atividade escritural corrente asseguravam ainda, nas sociedades europeias, o primado da escritura” (ZUMTHOR, 1993, p. 98-99). O que ocorre no campo da escritura, segundo Zumthor (1993, p. 97-98), não consiste numa mudança de estado e sim numa intensificação de um processo que já se encontrava em vias de desenvolvimento, “Uma série de mutações lentas [...], mais devidas aos deslizamentos do que às rupturas”.

Esta continuidade, ou deslizamento como prefere Zumthor, entre manuscrito e impresso pode ser atestada, por exemplo, pela permanência de estruturas como as dedicatórias nos impressos. Como discutimos no Capítulo I desta tese, as dedicatórias, que se tornaram paratexto indispensável aos livros impressos produzidos no Antigo Regime tipográfico, entre a metade do século XV e o começo do século XIX (CHARTIER, 2014, p. 237), têm origem epistolar e circulavam efetivamente como cartas que acompanhavam os exemplares oferecidos a um patrocinador em potencial. Caso a obra fosse recusada, o autor poderia atualizar os lugares comuns laudatórios referidos na dedicatória e enviá-la, juntamente com uma cópia da obra, a outro protetor. A aceitação da obra implicava tornar a dedicatória pública e reconhecer a benesse concebida, mesmo no caso de manuscritos com circulação restrita em comparação à capacidade de reprodução do prelo. Segundo Chartier (2014, p. 238-239), era raro encontrar dedicatórias nos manuscritos originais utilizados como matriz nas gráficas, paratextos que só apareciam nas edições impressas, o que o historiador atesta após

extenso levantamento bibliográfico. Dados como este podem provocar a impressão equivocada de que as dedicatórias estariam necessariamente vinculadas ao texto impresso e ao maior alcance da sua circulação. Todavia, a própria presença da “Carta dedicatória” no manuscrito do *Vila Rica* depositado na Biblioteca Nacional derroga esta ideia.

A unidade tornada visível tipograficamente no livro impresso pela concatenação dos elementos paratextuais que compunham o “vestíbulo” da obra (CHARTIER, 2014, p. 238) também estava presente no livro manuscrito: não nos esqueçamos de que os incunábulo seguiam o formato e organização do seu predecessor, e que estruturas paratextuais elementares eram encontradas nos códices desde sua origem no século II. Há casos de manuscritos suntuosos cuja posse ostentatória era restrita à aristocracia, como o *Códice Chacón* (1628), um manuscrito ricamente adornado no qual Antonio Chacón Ponce de León coligiu as obras de Luís de Góngora, oferecido ao Conde de Olivares e Duque de Sanlúcar, Dom Gaspar de Gusman. Obras como estas eram copiadas com riquíssimo trabalho caligráfico, acerca do qual também havia preceituação. Obras como a *Recopilacion subtilíssima intitulada Orthographia practica* de Yciar (1548) e a *Arte de escribir* de Pedro Madariaga (1777) ensinam não só as técnicas e instrumentos necessários ao bom escritor como de que modo traçar as letras à mão deixando no papel não só a marca da tinta como a qualidade da letra que corresponde à natureza do escrito.

Em sua obra, Yciar reafirma a *doxa*, opinião corrente em seu tempo, de que a invenção das letras foi coisa muito profícua para a humanidade, ao que acrescenta que a escrita permite “ver o passado quase como [se vê] o presente e tudo o que tem acontecido”. É por meio da escrita que se conservam as inteligências dos ausentes, muitas vezes de modo mais preciso do que se tivessem eles a oportunidade de exprimir seus conceitos e vontades presencialmente, pois não é raro encontrar quem atinja um desempenho melhor na escrita que na expressão oral. Embora estes sejam lugares comuns em funcionamento no século XVI, de antemão é possível perceber que o autor atribui à escrita um caráter memorativo, assim como observado por Hansen e Moreira (2013, p. 92), pois afirma que o registro escrito é uma forma de testemunho para a posteridade. A oposição que estabelece em seguida entre manuscritura e impressão ocorre porque compreende que, com o surgimento desta, o hábito de escrever à mão, essencial para aqueles que estudam e para o exercício alguns ofícios, poderia cair em desuso e tornar-se uma prática na qual não se observavam os devidos cuidados e técnicas, risco que justifica a pertinência da obra que dá a ler. Trata-se de uma “ortografia prática”, na qual o autor recolheu os diversos caracteres mais utilizados em obras cristãs, e ensina a

escrever com arte tanto de modo cursivo quanto seguindo as regras de proporção da geometria para produzir determinados tipos de caracteres. Havia um decoro que determinava o tipo, a elegância e formosura da letra que o amanuense deveria tracejar de acordo com o tipo e finalidade da escritura, como ocorre com os diversos tipos de letra cancelaresca ou na letra de mercadores castelhana, com a qual se registravam nos livros próprios quantidades e valores de compra e venda de mercadorias.

Madariaga (1777, p. 168-169) por sua vez atribui à observância das regras da ortografia o poder de garantir que a verdade das Escrituras não seja distorcida pelos hereges, assim como de manter inequívocos os saberes atinentes à medicina e evitar fraudes nos livros de notários. A ortografia e a gramática, aliadas à arte e preceito que ensina o bom traçado das letras, faz da pluma a espada do juízo. Para Madariaga (1777, p. 41) a pluma é instrumento da memória porque por meio da cópia repetitiva se fixa aquilo que se deseja recordar, e se materializa no escrito a imaterialidade do passado. O registro escrito é, portanto, o socorro da memória, pois esta pode muito pouco ou nada sem a pluma: não haveria garantia nem da origem dos homens, nem das suas leis e costumes, nem dos ensinamentos divinos ou das autoridades das ciências se o registro escrito não tivesse auxiliado e fixado a memória deles. Assim, afirma o tratadista que a memória sem a pluma é como um barco sem remos no golfo do mar (MADARIAGA, 1777, p. 50).

Embora os manuscritos não estivessem sujeitos às censuras e licenças oficiais que autorizavam a circulação dos impressos, é possível afirmar que o aditamento de uma dedicatória, como aquela do *Códice Chacón* e a que figura no manuscrito da Biblioteca Nacional, também autoriza sua circulação, mesmo num âmbito restrito, pois torna patentes as relações sociais que subjazem àquela produção. Por ser escrito retoricamente regrado, que atualiza agudamente os lugares comuns do gênero exornativo, deleita o leitor quando bem executado e evidencia o funcionamento das posições estamentais que determinam seu oferecimento. Sendo assim, sua aceitação implica o reconhecimento da distinção da obra e do seu autor – ou, no caso daqueles que oferecem obras alheias, como Antonio Chacón Ponce de León, do favor prestado ao autor e àquele a quem comunica a obra –, atualizada a cada nova cópia que se venha a fazer dela e na qual figure a dedicatória.

A dedicatória constitui-se retoricamente em torno da *infirmetas* de um autor que hesita em oferecer sua obra, que repousa insolente em suas mãos à espera de um patrono que pudesse acrescentar algo a sua reputação e sob seus auspícios e favores patenteá-la ao público, livrando-a dos insultos dos maliciosos. O recebedor, depositário da obra, passava então a ter

plena liberdade para divulgá-la entre seus amigos e permitir o agenciamento de cópias. Para Root (1913, p. 426), a relação estabelecida entre autor e patrono implicava necessariamente uma obrigação deste em promover a circulação da obra que lhe era dedicada. Antes da publicação formal, uma obra normalmente é divulgada no pequeno círculo de amigos do autor, seja pela leitura em voz alta em determinada ocasião, seja pelo envio de uma cópia em estado bastante avançado, para apreciação, juízo e sugestão, com o acordo tácito ou não de que aquela não poderia se divulgada ou copiada. Na Itália do século XIV, o autor era seu próprio editor. Era sua responsabilidade assegurar o trabalho dos copistas e supervisionar e revisar as cópias feitas. Não é possível determinar a amplitude da primeira edição, mas é possível afirmar que, no momento da “publicação”, cópias da obra eram enviadas para diversos patronos e amigos. Estes se tornavam editores secundários, autorizados a copiar livremente a obra, incorporando às cópias subsequentes quaisquer alterações e correções que tenham feito.

Chayrton (1945, p. 1) fala em uma guinada na história da civilização provocada pela invenção da imprensa e assinala que a amplitude do golfo que separa a era do manuscrito da era do impresso nem sempre é completamente apreendida por aqueles que se dedicam à leitura e crítica da “literatura” medieval: não raro o texto é apresentado envolto por um conjunto de ferramentas que não lhe eram propriamente características e que orientam determinada leitura daquele texto. Segundo Chayrton, para precisar a dimensão deste golfo deve-se ter em mente algumas questões fundamentais:

When we take up a printed edition of a medieval text, provided with an introduction, a critical apparatus of variant readings, notes and glossary, we bring unconsciously to its perusal those prejudices and prepossessions which years of association with printed matter have made habitual. We are liable to forget that we dealing with the literature of an age when orthographical Standards varied and grammatical accuracy was not highly esteemed, when language was fluid and was not necessarily regarded as a mark of nationality, when style meant the observance of fixed and complicated rules of rhetoric (CHAYRTON, 1945, p. 1)¹⁶.

¹⁶ Quando tomamos uma edição impressa de um texto medieval, munida de uma introdução, um aparato crítico de leituras variantes, notas e glossário, trazemos inconscientemente para sua leitura aqueles preconceitos e predisposições que anos de associação com materiais impressos tornaram habituais. Estamos sujeitos a esquecer que estamos lidando com a literatura de uma época na qual padrões ortográficos variavam e a exatidão gramatical não era altamente estimada, quando a linguagem era fluida e não era necessariamente considerada como uma marca de nacionalidade, quando o estilo significava a observância de complicadas e precisas regras de retórica (Tradução Livre).

A investida de Chayrton contra os anacronismos e incongruências cometidos no trato com os textos medievais que foram editados posteriormente nos serve de exemplo quando nos lançamos a novas explorações visando mensurar novamente a extensão do golfo, abordando a permanência do manuscrito na era do impresso e pensando os mecanismos específicos por meio dos quais este tipo de publicação se manteve em determinados regimes de circulação mesmo depois da consolidação da imprensa, como ocorreu com manuscrito objeto desta tese. Segundo Chayrton (1945, p. 4) ignorar a importância da oralidade e criticar a “literatura” medieval com base em critérios alheios a essas produções, como se elas resultassem apenas do aumento da circulação de escritos, e desconsiderar que tais obras tinham como finalidade principal a récita e não eram produzidas para a leitura introspectiva e silenciosa conduz indubitavelmente a uma concepção errônea do que denomina “espírito medieval”; de modo análogo, analisar a publicação manuscrita com base em critérios que se estabeleceram após o advento da imprensa não nos parece o caminho adequado para pensar as condições nas quais esses objetos perduraram simultaneamente à duração da imprensa.

4. “ENFIM SERÁS CANTADA, VILA RICA”: AS NOTAS HISTÓRICAS E A FICÇÃO POÉTICA

Ao longo dos capítulos anteriores deste trabalho, buscamos discutir as especificidades semânticas que o vocábulo *nota* assumia em Portugal no século XVIII e seus diversos usos, com vistas a circunscrever a particularidade desta prática e compreender suas funções argumentativas no *corpus* desta pesquisa, bem como tentamos evidenciar, a partir da peculiaridade das traduções setecentistas da *Arte Histórica* de Luciano de Samósata, não só a concepção de história manifesta nesta obra como aquela de tradução então em vigência a fim de estabelecer analogias entre o procedimento de notação marginal baseado em documentação fidedigna no poema épico *Vila Rica* e o procedimento utilizado para verter textos de um idioma a outro. Aventou-se a possibilidade de rastrear tais concepções tanto a partir dos preceitos da arte histórica de Luciano quanto da leitura das dedicatórias ao Conde da Ericeira, que precedem as traduções dos freis Jacinto de São Miguel e Manoel de Santo Antônio, paratextos que se afiguram como uma disputa sobre os modos de traduzir, do parecer expresso por Dom Francisco Xavier José de Menezes na “Censura das Traduções”, assim como de textos da época que tratavam especificamente desta matéria.

Procuramos evidenciar a função política dos textos liminares, especialmente das dedicatórias, objetivando demonstrar que tais estruturas resultam da apropriação de “normas sociais representadas nos discursos formais das instituições portuguesas e nos discursos informais da população colonial” (HANSEN, 2006d, p. 17), e circunscrevem práticas sociais específicas, não sendo apenas uma etapa da organização interna do livro, tampouco devem ser lidas como simples adulação àquele a quem se oferece a obra. Abordamos também a noção de história patente no século XVIII português e sua relação com a retórica a partir da leitura do tratado de Luciano, o que importa sobremaneira na consideração das fontes que figuram nas notas do *Vila Rica* como recurso argumentativo. Para melhor abranger a peculiaridade do nosso *corpus*, apresentamos algumas considerações sobre a publicação manuscrita que, como sabemos, não desapareceu com o advento da imprensa, sua relevância e particularidades em localidades destituídas de prelo, caso da América Portuguesa até o início do século XIX. Após todo esse arcabouço teórico, partimos finalmente para a análise das notas.

4.1 “TEU NOME IMPRESSO NAS MEMÓRIAS FICA”: BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A FORTUNA CRÍTICA DO POEMA ÉPICO *VILA RICA*

O *corpus* utilizado para o desenvolvimento desta pesquisa é composto por um manuscrito do poema *Vila Rica*, que integra o *Códice Alcântara Machado*, cuja descrição feita por Moreira (2012) encontra-se anexa ao fim desta tese. Como se sabe, o poema não foi impresso durante a vida do poeta, o que não impediu sua publicação e circulação manuscritas. Há uma série de informações e dados sobre o poema referidos em trabalhos de maior envergadura que precederam a este e com os quais buscamos dialogar ao longo deste capítulo, pois, como postula Eco (2007, p. 28), um dos pressupostos da realização de uma tese no domínio dos estudos humanísticos respeita à reorganização e releitura dos estudos anteriores com vistas a fazer progredir a disciplina ao escopo da qual a pesquisa se relaciona.

É consensual entre os historiadores da literatura que o poema tenha sido concluído por volta do ano de 1773, data que figura na página de rosto do manuscrito do qual dispomos e de diversos outros (LIMA, 2007, p. 13), e também referida na página de rosto da primeira edição impressa, que veio a lume em 1839, sessenta e seis anos após a conclusão do poema e cinquenta anos após a morte do poeta. Na “Apresentação” à coletânea *A Poesia dos Inconfidentes* (1996), Domício Proença Filho relata que Cláudio Manuel da Costa gozou de muito prestígio em vida, tornando-se rico e influente e exercendo cargos administrativos na Colônia. As *Obras* do poeta foram publicadas em 1768, em Coimbra, onde o mesmo formou-se em Cânones, no intervalo entre o primeiro e o segundo mandato que exerceu como Secretário de Governo de Minas (PROENÇA FILHO, 1996, p. XIII).

Mesmo com o reconhecimento alcançado pelo exercício das funções burocráticas e pela publicação, em vida, da coletânea das suas obras poéticas, porque Cláudio Manuel da Costa não deu o *Vila Rica* para publicação após tê-lo concluído ou, considerando a circulação dos manuscritos, porque o poema não foi publicado por outrem logo após sua morte? Embora não cite a fonte desta informação, Cunha (2007, p. 9) afirma que o poema não veio a público porque Cláudio estaria “desiludido com a pouca repercussão de suas obras na metrópole portuguesa” e não teria considerado o poema digno de publicação. Lima (2007, p. 33) atribui a ausência de publicação impressa à conspiração da memória do poeta devido à condenação pelo envolvimento na Inconfidência Mineira, o que fez com que os editores que por ventura pretendessem dar a obra ao prelo desistissem do feito frente às sanções exemplares aplicadas àqueles que se envolveram direta ou indiretamente com o movimento. A associação

costumeira entre manuscrito e texto inédito, que o institui como mero escrito à espera de publicação (MOREIRA, 2011, p. 167), não pode elidir o fato de que o poema efetivamente circulou em cópias manuscritas tanto na Colônia quanto na Metrópole, embora não possamos precisar a abrangência desta circulação. Não podemos nos esquecer de que a manuscritura foi um meio de publicação vigente até o século XVIII, que não esteve restrito apenas às localidades destituídas de imprensa, sendo preferida para textos licenciosos, por exemplo, pois permitia certo controle sobre as cópias produzidas. Com o reconhecimento que Cláudio Manuel da Costa alcançou pelo exercício dos cargos públicos e pela publicação das *Obras* em 1768, pode-se conjecturar que os manuscritos do *Vila Rica* também atingiram certa notoriedade nos círculos letrados:

O autor do *Vila Rica* já tinha dado prova de seus méritos fazendo imprimir – ou melhor, alcançando que se fizesse imprimir – as suas *Obras*, do modo como sai, isto é, começando pela enorme gralha no maior dos tipos usados no volume, impresso *Orbas*. Impressas em 1768, um ano antes d’*O Uruguai*, o voluminho em papel inferior das *Obras* já é, mesmo assim, sinal de reconhecimento de um varão letrado, um bom homem, senhor de escravos e de lavras de ouros, além de *distinto* pelas instituições de poder delegado do rei que passava em carreira pela colônia mas segundos os limites que o constituíam entres os sinais da hierarquia. No retorno à *pátria*, as *Obras* do antigo secretário do Conde de Bobadela são demonstração de aptidão para os serviços do ofício de letrado, diplomado em direito canônico pela Universidade de Coimbra. Os manuscritos mais ou menos esmerados do *Vila Rica*, escritos pelo mesmo velho secretário, provavelmente circularam carregando a fama relativa do letrado, também em carreira numa província importante para a economia da Casa Real que administrava o Império português (VALLE, 2009, p. 86).

O poema épico só pode ser considerado inédito até sua saída do prelo em 1839, se entendemos o termo no sentido daquilo que ainda não foi impresso (LIMA, 2007, p. 13), pois os manuscritos remanescentes e dispersos do poema, copiados por diversas mãos, atestam sua circulação, mesmo de modo restrito. Para além das questões editoriais e jurídicas citadas, as razões arroladas pela crítica para a ausência de impressão se associam a uma série de juízos de valor sobre o poema, que o consideram imperfeito e enfadonho. Apenas a título de exemplo, evocamos aqui os comentários de Ribeiro (1996), Bosi (1979) e Cândido (2000) a respeito do *Vila Rica*, três críticos que estão de acordo tanto sobre as muitas qualidades do homem quanto sobre a pouca qualidade daquela obra em especial.

Por ocasião da publicação da terceira edição impressa do poema, juntamente às demais obras de Cláudio Manuel da Costa, Ribeiro escreveu em 1901 uma carta a José Veríssimo, publicada em 1903 como texto crítico de apresentação aos dois volumes da coletânea, na qual afirma que o poema sugere a decadência do poeta, que fica abaixo de si mesmo ao tentar

corrigir o absentismo que o fez cantar sempre o outro hemisfério, desculpando-o de antemão porque “a natureza do Brasil não é estética” (RIBEIRO, 1996, p. 17), porque a terra oferece apenas selvageria e fealdade e por estar a sociedade colonial em permanente estado de desmoralização. Alega ainda Ribeiro (1996, p. 21-23) que a vida prática e burocrática da Colônia limitara o gênio do poeta, que perdeu o brilho e a vivacidade do estilo, o que resultou na invenção do *Vila Rica* como monótono exercício poético de versos mal formulados e episódios sem originalidade, que não foi dado à publicidade, porque reconheceu o poeta o pouco lustro e vulgaridade dos versos, que sequer chegaram a uma forma acabada, circulando em seu modo imperfeito e com descuido em diversos manuscritos, justificativa dada pelo crítico para a quantidade de cópias existentes do poema.

Bosi dedica algumas linhas da sua *História concisa da literatura brasileira* (1979) ao poeta repetindo os mesmos qualificativos que o constituem como uma *persona* culta, o árcade extremado nos modelos clássicos e na perícia técnica poética. Apesar de reconhecer as virtudes morais e intelectuais do poeta, Bosi (1979, p. 71) afirma que Cláudio Manuel da Costa obteve menor êxito ao incursionar pela poesia narrativa, qualificando o *Vila Rica* como “poemeto épico” e atribuindo tanto este quanto a *Fábula do Ribeirão do Carmo* à oscilação que acomete o poeta por se encontrar distante da Arcádia Lusitana, abandonado à rudeza da Colônia. Cândido (2000, p. 99) confere ao poema os títulos de “fastidioso e medíocre”, muito aquém das *Obras*, ecoando o que dissera Ribeiro sobre os motivos de o poeta não o ter publicado em vida. O crítico traz ainda outras opiniões de contemporâneos que endossam a sua tese de que o *Vila Rica* foi um erro poético (CÂNDIDO, 2000, p. 101).

Segundo Lima (2007, p. 33 e ss.), duas vertentes da crítica ao poema épico de Cláudio Manuel da Costa se opõem como duas faces da mesma moeda, sendo a primeira corrente responsável por uma leitura negativa e depreciativa do *Vila Rica*, que teria seu início com Varnhagen em 1850, e a segunda por uma leitura positiva, que se apropria da obra interpretando-a como expoente nacionalista da historiografia das letras pátrias. É unânime entre os expoentes da crítica romântica e da crítica biográfica a produção de uma visada que considera a experiência objetiva e a expressão subjetiva como causas da poesia, em uma tentativa de justificar a obra pela vida do poeta num procedimento que visa estabelecer uma relação de causalidade entre eventos notáveis particulares que teriam acometido o sujeito empírico Cláudio Manuel da Costa e os eventos poeticamente referidos nas ficções que inventa. Daí a fundamentação teleológica da crítica calcada na “intenção” do autor de produzir uma poesia representativa da “cor local”, condizente com a natureza bruta da

América Portuguesa e por isso mesmo igualmente bruta e descuidada, mas capaz de engendrar um germen de nacionalismo nas obras produzidas após o regresso do poeta à Colônia, contrastante com as produções que seriam resultantes do período idílico passado na metrópole. Como afirma Lucas:

E o elemento biográfico, arbitrário, tecido por meio de estonteante viagem ao reino das conjecturas, sob o impulso de sopros comportamentais e ideológicos que impulsionam historiadores e críticos, acaba por infiltrar-se na apreensão do real literário, conferindo a este um metassentido confirmador de hipóteses pré-moldadas, muitas vezes maliciosas (LUCAS, 1997, p. 7).

As *Obras* do poeta publicadas em 1768 são de grande importância para a construção deste discurso crítico fundado em critérios biográficos em torno do *Vila Rica*, pois os poemas que constituem a coletânea são sempre tomados em comparação com o poema épico por critérios valorativos que acabam por depreciar este último, critérios estes estabelecidos a partir de uma suposta dualidade que cindia a figura do poeta: uma personalidade lapidada no retiro em Coimbra, que alcança a mais elevada expressão lírica nas *Obras*, sobretudo nos sonetos, frente a uma outra, decadente e de gênio limitado, que, consciente do pouco valor do poema épico, sequer se ocupa de corrigir seus versos e mandar que se o imprima em Portugal. O “Prólogo ao Leitor” que introduz as *Obras* (1768) é lido pelos críticos como confissão autobiográfica que irá mediar também a leitura do *Vila Rica*, porque daí extraem dados interpretados objetivamente, e não como *topoi* do texto preliminar retoricamente regrado conforme o costume com vistas a captar a benevolência dos leitores tornando-os dóceis e atentos, como lemos no Livro I da *Retórica a Herênio*, que já explanamos nos capítulos anteriores quando abordamos o caráter petitório das dedicatórias e demais textos liminares.

Importa observar a interpretação biográfica do que supostamente teria confessado o poeta no “Prólogo” pelo crítico João Ribeiro, que elimina da sua análise os preceitos poéticos e retóricos vigentes para a composição deste paratexto em favor da sua hipótese interpretativa, mas que a leitura circunstanciada pela recuperação do costume e convenções deste gênero permite situar. Na carta sobre a vida e obra do poeta que tem o crítico José Veríssimo como seu interlocutor, e que na “Advertência” à edição de 1903 das *Obras* é qualificada como juízo crítico, Ribeiro afirma o que segue:

A sua confissão de que compoz a maior parte do livro em Coimbra resulta de que deseja justificar o seu tanto falar das *nymphas*, das *faias*, dos *sovereiros* e de outras cousas de que no novo mundo não acha como substituir; mas

n'esse falar, percebe-se bem que é a saudade e não o bem presente que o inspira; aqui, elle se diz poeta desterrado, não pode «entre a grossaria» da terra», «substabelecer aqui as delicias do Tejo e do Mondego»; como Arcade, sente que o seu vocabulário está estragado e sem sentido, e não pode ou não sabe ennobrecer os termos e as cousas indígenas que repudia; no meio da nova natureza *sente-se entorpecido*. Ao repetir, quinze annos depois do regresso, as inspirações do velho mundo, sente-se tolhido e inventa que só lá nasceram na sua alma. Mas quanto affirma, é evidentemente falso e para proval-o basta cotejar o *Epicedio* que é do anno da sua graduação em cânones (1753) com qualquer das composições de suas *Obras*. Tão differente é esta e assim as outras do tempo de Coimbra que até o próprio poeta nem sequer procura a feiçoal-as para dar-lhes ao menos um lugar entre as de suas *Obras*; agora que ao poeta «não é extranho o estylo simples» como diz com enlevo no prólogo d'aquelle livro, o seu gosto é já outro (RIBEIRO, 1903, p. 20-21. Grifos do autor).

O crítico atribui ao saudosismo do poeta a escrita das obras e o uso de palavras como “ninfa”, “faia” e “sovereiro”, elementos estranhos ao panteão mítico e à flora do novo mundo. Ribeiro ignora deliberadamente que é lugar comum do estilo humilde o uso desses vocábulos, como aprendemos da leitura que faz Hansen da *Poetices libri septem* de Scalígero, cuja fórmula, por sua vez, provavelmente foi tomada da *rota Vergilii* (2008, p. 28, nota 14)¹⁷. Nesse sentido, árvores como a faia e o soveiro seriam pertencentes ao campo semântico do estilo humilde, o qual se constitui em torno dos seguintes termos: Pastor (ordem), Tityrus, Meliboeus (nome), ovelha (animal), báculo (instrumento), pasto (lugar), faia (árvore) (HANSEN, 2008, p. 28, nota 14). A pertinência desta interpretação frente àquela proposta por Ribeiro, calcada em psicologismo (pois considera o tom confessional do *Prólogo* como indício da subjetividade e do sentimentalismo do poeta e não como artifício retórico), e em determinismo geográfico (posto que elimina as convenções das categorias elocutivas de gêneros como a topografia e a topotesia, praticados pelo poeta, em prol de uma interpretação literal), pode ser atestada pela declaração, retoricamente situada, de autoridade do poeta, no “Prólogo”, de que conhece e reconhece o estilo simples e seus maiores expoentes, aos quais emula, embora se escuse de “propender mais para o sublime”, o que fere o decoro do estilo humilde:

¹⁷ Esta concepção esquemática tripartite do estilo atribuída a João de Garlandia no século XIII (GRAFTON; MOST; SETTIS, 2010, p. 753, nota 3) fora estabelecida a partir do Livro IV da *Retórica a Herênio* (2005, p. 213 e ss.), no qual os gêneros ou figuras da elocução são discriminados em grave, médio e tênue: “O grave é composto de palavras graves em construção leve e ornada. O médio constitui-se de uma categoria de palavras mais humilde, todavia não absolutamente baixa e comum. O atenuado desce ao costume mais usual da simples conversa”. Na *rota Vergilii* estas três denominações obtêm sua plena realização nas obras do *auctor* autorizadas pelo costume como modelos – *Bucólicas* para o estilo humilde, *Geórgicas* para o estilo médio e *Eneida* para o estilo grave –, nas quais identifica uma ordem social, um nome, um animal, um instrumento ou atributo, um lugar e uma árvore característicos a cada estilo de elocução.

Sem te apartares deste mesmo volume, encontrarás alguns lugares, que te darão a conhecer, como talvez me não he estranho o estilo simples; e que sei avaliar as melhores passagens de Theocrito, Virgilio, Sanazaro, e dos nossos Miranda, Bernardes, Lobo, Camoens, &c (COSTA, 1768, p. XXI).

Segundo Valle (2003, p. 108), o estilo simples que o poeta afirma conhecer não se resume apenas à clareza elocutiva e à disposição interna do verso, “mas estende-se à moderação das imagens e das translações, segundo os critérios mais estritos de verossimilhança, prescritos por uma parcela das poéticas do século XVIII”. Outra passagem tomada pelos críticos como índice de subjetividade do poeta, e que demanda análise sob a perspectiva que considera o costume retórico-poético evidenciado no “Prólogo”, diz respeito à condição de “poeta desterrado” que Cláudio confere a si mesmo ao emular o epíteto historicamente atribuído a Ovídio, que se tornou lugar-comum poético utilizado, por exemplo, na elegia camoniana¹⁸. O que se lê no prólogo das *Obras* (1768), no trecho que Ribeiro analisa em sua crítica, é o que segue:

Se não for muita a tua maldade, sempre has de confessar, q algum agradecimento se deve a hum Engenho, que desde os sertoes da Capitania das Minas Geraes aspira a brindar-te com o pequeno obzequio destas Obras. Conheço, que só entre as delicias do Pindo se podem nutrir aquelles espiritos, que desde o berço se destinaraõ a tratar as Muzas: e talvez nesta certeza imaginou o Poeta desterrado, que as Cycladas do mar Egeo se tinhaõ admirado, de que ele pudesse compor entre os horrores das embravescidas ondas (COSTA, 1768, XVII-XVIII).

O *arcade* evoca o Poeta desterrado e o Monte Pindo, um dos lugares de residência das musas na toponímia poética (AGUIAR E SILVA, 2011, §14), para afetar modéstia e promover a *excusatio* da obra que dá a ler. Como busca com seu prólogo angariar o assentimento dos leitores, contrasta a região deleitosa do Monte Pindo, *locus amoenus* que sob o influxo das Musas engendraria os verdadeiros poetas, com a região gelada e inóspita de Tomos no Mar Negro, lar dos bárbaros getas, para onde Ovídio fora desterrado por Augusto

¹⁸ A situação do desterro, a condição do exilado e os percalços do retorno à pátria são matérias recorrentes na épica, por exemplo, na *Odisseia*, na *Eneida* e n’*Os Lusíadas*. Embora Ovídio não tenha sido o pioneiro a cantar as agruras do degredo, como afirma Lopes (2012, p. 451), sendo provável que tenha emulado aqueles que em seu tempo, em situação análoga ou apenas atualizando os *topoi* da elocução, abordaram o mesmo assunto, acabou por tornar-se o modelo privilegiado no cânone ocidental. A título de exemplo da permanência do *topus* reproduzimos aqui os primeiros versos da Elegia na qual Camões canta, segundo as convenções do gênero, os sofrimentos que o poeta sofreu no exílio: “O Sulmonense Ovídio, desterrado/ Na aspereza do Ponto, imaginando/ Ver-se de seus parentes apartado;/ Sua cara mulher desamparando,/ seus doces filhos, seu contentamento,/ De sua pátria os olhos apartando;/ não podendo encobrir o sentimento,/ aos montes e às águas se queixava/ de seu escuro e triste nascimento” (CAMÕES, 2008, p. 360).

(VÁZQUEZ, 1992, p. 22). Esta paisagem se constitui como o *locus horrendus* para o poeta romano, que afirma mesmo em condições tão adversas e no desterro ter sido capaz de compor os *Tristes* e as *Pônticas*, sendo reconhecido por sua excelência no exercício da poesia.

Como afirma Valle (2010, p. 147, nota 117), Cláudio em tudo emula os passos de Ovídio, e seu lamento é parte da dissimulação honesta que afeta ao alegar a aridez do ambiente em que se encontra, o que a crítica compreende em sentido literal e não toponímico. Ao produzir suas *Obras* em condições tão adversas quanto o poeta desterrado, o árcade alinha-se com o modelo que emula, pois as condições a que se encontra submetido nos sertões da capitania de Minas Gerais são acentuadas retoricamente quando colocadas em oposição à fecundidade das regiões do Tejo, do Lima e do Mondego, e tornam-se análogas àquelas do *locus horrendus* que foi exílio de Ovídio. A esterilidade do ambiente não é condição de inépcia poética para aqueles exercitados na prática dos preceitos e “destinados” a ecoar o canto das musas: antes, acentua a qualidade da poesia e a excelência do poeta, capaz de produzir belas obras em tais condições. Cláudio afirma agudamente a superioridade do seu engenho, sem, contudo, ferir a virtude da modéstia que estabelece o tom decoroso do prólogo ao leitor. Nas palavras de Lopes, ao interpretar o trecho do “Prólogo” referido acima:

A prática da poesia no pensamento de Cláudio é possível tão-somente nas alturas do Pindo que, tal como o Parnaso, o Hélico e o Piério, era a montanha considerada residência das Musas. Em oposição a esta sossegada bem-aventurança está a agitação do mar vivida por Ovídio e descrita na elegia 11, fecho do livro II. Ouvimos Cláudio, lendo o poeta latino: “Quando compunha meus versos entre o rugido feroz do oceano, penso ter estarrecido as Cícladas do mar Egeu. Admiro-me eu mesmo agora que a agitação da minha alma e do mar não me abateu o gênio” (El., L. I, 11, 7-11). No fim da elegia, Ovídio desculpa-se diante do leitor, se o decepcionou: não compusera os versos, como outrora, no jardim de sua casa. A mesma exigência se faz Cláudio M. da Costa. Difere, porém, nisto: achar-se em Coimbra, para o mineiro, era a tranquilidade e o convívio com letrados. A selvageria da natureza e a ausência do trato cortês estavam em Vila Rica. Seria o exílio na própria terra. Os verbos “destinado a buscar” a pátria, vencidos os anos de estudo, parecem trair um sentimento de fatalidade para quem não poderia encontrar em Minas aquela amenidade das “águas do Mondego” oferecida em Coimbra. Convençamo-nos de uma vez por todas da confusão entre a paisagem real portuguesa e a terra imaginada da Arcádia. Os campos da Arcádia como as praias do Mondego são lugares-comuns da poesia bucólica, símbolos ou metáforas das idealizações da Idade de Ouro. Embora, geograficamente, as ribanceiras dos rios portugueses cantadas pelos seus poetas, o Lima, o Tejo, o Mondego, sejam de uma realidade indiscutível, não passam, na geografia da arte, de inefáveis fantasias de sonho (LOPES, 1997, p. 83).

Os discursos críticos que referimos anteriormente tentam apreender as obras sem considerar que foram produzidas sob o regime dinástico fundamentado pela teologia política, que ainda definia a monarquia portuguesa no século XVIII, e simultaneamente sob o regime discursivo regrado por preceitos retórico-poéticos anônimos e coletivizados (HANSEN, 2004, p. 32). Desconsideram a emulação do elenco de lugares-comuns autorizados pela tradição e acabam por deslocar o sentido das matérias cantadas nesses poemas e das relações ali representadas. Efetuando uma leitura balizada por critérios como “originalidade”, “novidade estética”, “plágio”, estranhos a esta poesia, estes juízos críticos tomam tais obras como “um discurso fora do ato que as produziu” (HANSEN, 2004, p. 34) e não raro efetuam leituras que tomam os sentidos figurados retoricamente produzidos de modo literal, como é possível depreender da leitura de Ribeiro.

Outro desdobramento desta apropriação positivista da obra que leva à sua depreciação diz respeito aos critérios utilizados na fixação do texto definitivo do poema, frente às variantes dos diferentes membros da tradição manuscrita de que dispunham os primeiros editores. Na “Advertencia Preliminar” do Tomo II das *Obras Poeticas de Claudio Manoel da Costa* (1903, p. I-III), Ribeiro declara os princípios que regeram a feitura daquela edição, não sem antes reafirmar que tanto o *Vila Rica* quanto as poesias inéditas que constituem a obra póstuma do autor são de qualidade “visivelmente inferior ao que publicou em vida”, como dissera na carta a Veríssimo, que introduz o Tomo I. Ao ajuizamento do conteúdo poético, acrescenta-se a valoração das obras advinda dos aspectos formais observados quando do cotejamento dos manuscritos e edições anteriores para a determinação do texto final a ser editado.

O crítico afirma ter seguido como pressuposto principal no preparo da sua edição a fidelidade às fontes e aos originais utilizados, efetuando as correções que acreditara prudentes somente diante do que considerava serem erros claramente imputáveis aos copistas. Entretanto afirma não ter corrigido os versos considerados ruins pela ausência de ritmo ou por outros defeitos resultantes do suposto gênio decadente do autor, operando a emenda nos versos que apresentavam “erros evidentes” de transcrição devido a cópias imperfeitas. O crítico não descreve quais teriam sido os membros da tradição que serviram de base para sua edição e, mesmo que não tenha se proposto a produzir edição crítica do *Vila Rica*, não especifica qual teria sido o critério determinante para a correção daqueles que denomina “erros visíveis” do poema.

A despeito da importância de levantar os problemas filológicos específicos que o estudo dos códigos linguísticos e bibliográficos da tradição manuscrita do *Vila Rica* colocam, como a complexidade da consideração dos “substantivos” e dos “acidentais” e da própria categorização do que poderia ser considerado erro evidente nesses documentos, questões amplamente discutidas por Moreira (2011; 2013), e direcionadas à análise de outros objetos, empreender um estudo desta natureza extrapolaria os limites do escopo desta pesquisa. Importa, mesmo que tangencialmente, assinalar alguns dos aspectos referentes ao procedimento de recensão do texto, que no decorrer da execução deste trabalho foram considerados para elaborar epistemologicamente a proposta de análise que apresentamos.

Quais teriam sido os critérios adotados por Ribeiro para identificar e corrigir os erros que denomina visíveis encontrados nos manuscritos que coteja para o estabelecimento da sua edição? Embora pelo laconismo dos comentários tecidos a título de exemplo na “Advertencia Preliminar” não possamos determinar com precisão os fundamentos utilizados na reconstituição do texto, não podemos deixar de notar o eco de procedimentos validados pela filologia lachmanniana para que o editor determine a lição autoral e corrija o arquétipo com base nos critérios de *lectio difficilior* e *usus scribendi*, dois conceitos que se articulam quando se deseja estabelecer o texto autoral, segundo os quais seria possível rastrear os usos linguísticos pessoais de um autor dentre um conjunto de variantes e identificar a variante mais rara ou obscura, e portanto mais difícil de ser lida frente a outras lições mais triviais, como aquela tipicamente autoral, pois é mais provável que o copista simplifique aquilo que não compreende (MOREIRA, 2011b).

Ribeiro assevera não ser possível que Cláudio Manoel da Costa tenha se equivocado na medida dos versos e escrito versos quebrados e endecassílabos, visto que todo o poema é composto por decassílabos de rima emparelhada¹⁹. Ele atribui à falta de esmero dos editores precedentes o número significativo de versos indignos do poeta, que seriam facilmente sanados se o cotejamento e colação dos manuscritos tivessem sido feitos de modo mais acurado. Não avaliza, todavia, a constância do esquema métrico adotado por Cláudio pelo costume e pela *traditio* preceptiva da poesia épica que o poeta segue: os critérios que ajuíza para determinar a lição autêntica são aqueles que se fundam nos supostos usos autorais para

¹⁹ Para um estudo acurado sobre o esquema métrico do poema *Vila Rica* confira o Capítulo 3 da dissertação de Djalma Espedito de Lima, *A épica de Cláudio Manuel da Costa: Uma leitura do poema Vila Rica* (2007), especialmente o tópico 3.3, “A natureza do Poema épico”. Nas páginas deste capítulo o pesquisador desenvolve uma ampla reflexão acerca das partes de quantidade da epopeia, analisando detidamente a elocução do poema épico de Cláudio Manuel da Costa e apresentando por meio de esquemas o *enjambement* e a variação rítmica dos versos que o compõem.

determinar qual variante seria mais próxima do estilo pessoal de Cláudio, aqui compreendido como “traço de mentalidade”, por ser de leitura mais difícil ou mais obscura, de acordo com sua interpretação.

Para exemplificar a natureza dos erros nos quais efetua correção, Ribeiro cita alguns versos, que, segundo ele, apresentam desvios atribuídos aos copistas. Evoca aquele que figura no Canto VII do poema, que em sua fonte foi copiado da seguinte forma: “Que só valor europeu com pouco ou nada”, como aparece na página 48 da edição de 1839 do poema, o qual corrige excluindo a palavra “que” e mantendo a palavra “só”. No *Códice Alcântara Machado* o verso de número 97 do Canto VII é idêntico àquele correspondente na edição de 1996 do poema, lido “Que ao valor europeu em pouco ou nada”. A correção operada por Ribeiro fraturou o verso em prol da isometria, fazendo com que se mantivessem as dez sílabas métricas, mas não levou em consideração que o erro do copista provavelmente não consistiu na adição da partícula “que” no início do verso e sim numa possível indistinção entre as letras “a” e “s”, que fez com que a combinação da preposição “a” com o artigo “o” fosse lida como a palavra “só”, impedindo a ocorrência da sinalefa e alterando o número de sílabas métricas do verso. Podemos levantar também a hipótese de equívoco involuntário do editor, influenciado pelo estado do manuscrito que lhe serviu de base, para determinar o texto, e que devido aos mais diversos acidentes, pode ter impossibilitado a leitura da palavra “ao”. Mas isto são apenas conjecturas.

Para corroborar seu procedimento, Ribeiro demonstra outro exemplo de correção extratado do canto VIII do poema, o verso de métrica anômala “Cedas ao teu Rei: se aos olhos estais crendo”. A escansão das sílabas métricas do verso defeituoso resulta na seguinte divisão: “Ce/da/s ao/ teu/ Rei:/ se ao/s o/lho/s es/tas/ cren/do”; com a exclusão da última sílaba átona do verso temos onze sílabas métricas, que na edição de 1903 (p. 238) Ribeiro “corrige” para produzir absoluta isometria no poema: “Ce/das/ tu/ as/ teu/ Rei:/ e/ se es/tais/ cren/do”. Mais uma vez o editor altera o verso fazendo com que tenha o mesmo número de sílabas métricas que os demais, mas ao custo da exclusão da palavra “olhos”, que modifica seu sentido. O verso correspondente no *Códice Alcântara Machado* é o de número 202 do Canto VIII (COSTA, 1773a), cuja divisão das sílabas métricas é a que segue: “Ce/da ao/ teu/ Rei./ Se ao/s o/lho/s es/tá/ cren/do”. A escansão deste verso demonstra que o mesmo possui dez sílabas métricas, e mantém a isometria com os demais versos do poema. Apenas para efeito de comparação, no Manuscrito depositado na Fundação Biblioteca Nacional (1773b, fol. 77v) o referido verso corresponde àquele da edição de 1996, que por sua vez é

praticamente idêntico ao que localizamos no *Códice Alcântara Machado*, com a única diferença de que neste não ocorre a flexão da segunda pessoa do singular do presente do indicativo do verbo “estar”, o que em nada afeta a quantidade de sílabas métricas do verso, preservando assim o decassílabo, conforme é possível verificar na ocorrência do verso em diversas edições:

“Ce/da ao/ teu/ Rei./ Se ao/s o/lho/s es/tá/ cren/do”, *Códice Alcântara Machado* (COSTA, 1773a, Canto VIII, Verso 202);

“Ce/da ao/ teu/ Rey:/ se ao/s o/lho/s es/tás/ cren/do”, Manuscrito depositado na Fundação Biblioteca Nacional, (COSTA, 1773b, fol. 77v);

“Ce/das/ tu/ as/ teu/ Rei:/ e/ se es/tais/ cren/do”, Vila Rica, Editado por João Ribeiro (COSTA, 1903, p. 238);

“Ce/da ao/ teu/ Rei./ Se ao/s o/lho/s es/tás/ cren/do”, Vila Rica, texto preparado por Melânia da Silva Aguiar (COSTA, 1996, p. 426).

As observações de Ribeiro acerca do valor poético do *Vila Rica* frente às demais obras do poeta ecoam o coro das vozes críticas que liam o poema como produto defeituoso de um gênio saudosista e impossibilitado de reproduzir na Colônia o ambiente aprazível da Arcádia Lusitana. Como vimos este critério valorativo também influencia nas justificativas do editor quando da correção da obra, pois os versos defeituosos que não podem ser atribuídos aos copistas ou ao estado dos testemunhos que lhes serviram de base são identificados como claramente imputáveis ao poeta, atestando assim a imperfeição do poema e justificando, pelo grande número de erros, o juízo crítico negativo acerca do poema épico. Como afirma Aguiar (1996, p. 29), a obra poética de Cláudio Manuel da Costa exigia uma edição completa, e apesar da grande contribuição de Ribeiro aos estudiosos do poeta sua edição foi superada, assim como o procedimento editorial por ele escolhido para corrigir o texto e apresentar uma versão mais próxima daquela que julgava ter sido a autoral.

Remontamos ao exemplo de Ribeiro porque quando da transcrição do *Códice Alcântara Machado* nos deparamos com diversas ocorrências que, à primeira e descuidada vista, se afiguravam como “erros evidentes” do copista, mas que na especificidade do código bibliográfico demandam consideração filológica rigorosa. Os fólhos do códice estão repletos de diversas correções, emendas e inserções feitas a grafite, oriundas do cotejamento da cópia finalizada com o manuscrito base ou outro considerado de melhor qualidade, por uma terceira mão (MOREIRA, 2012, mimeo). Tais circunstâncias também demandam um tratamento

específico que leve em conta a peculiaridade de cada anotação. No fólio em que está inscrito o verso do Canto VIII corrigido por Ribeiro em sua edição, por exemplo, podemos notar que há a inserção a lápis do grafema /s/ ao final da palavra “está”, bem como a correção da palavra “posso”, grafada *pessôo*.

Por ser a primeira transcrição deste códice, optamos por transcrever o texto preservando a grafia das palavras, a pontuação e mesmo as gralhas ou variantes que, sem a perspicácia do olho do filólogo, seriam imediatamente consideradas “erros evidentes”. Para além das interferências aplicadas pela mão do corretor, há reparos perceptivelmente feitos no ato da cópia, os quais tentamos, na medida do possível, manter na transcrição, indicando ocorrências como inserções de letras e interpolações de vocábulos ou palavras tachadas e correções sobrepostas quando feitas pelo próprio copista. É preciso considerar que tais “erros” não significam que as variantes deste testemunho sejam menos autorizadas que outras de um testemunho visualmente mais “limpo”, em que os erros sejam menos abundantes, como assevera Moreira (2013, p. 30).

Após tecer considerações sobre os erros que ocorrem no texto e seus critérios de correção, Ribeiro (1903, p. III) apresenta em sua “Advertência preliminar” uma breve reflexão acerca das notas que figuram ao longo das páginas do poema e que cabe referir aqui uma vez que as notas de rodapé são objeto principal desta pesquisa, a fim de vislumbrar um dos poucos testemunhos que a crítica emitiu sobre elas:

As notas ao poema de *Villa Rica* são do proprio punho de Claudio Manoel da Costa que para escrevel-as utilizou-se de excelentes materiaes nos archivos da Capitania e em apontamentos que lhe deram mineiros e paulistas de consideração, como Tacques, Paes Leme, etc. Não obstante, os erros de história são ali frequentes e alguns inevitáveis n’aquella sua epoca, sobre tudo quanto à historia geral do Brasil. Julgamos que não sendo as notas de nossa auctoria, nada nos cumpria corrigir nem alterar, até porque assim mesmo é que serviam e servem de justificativa à narração do descobrimento das minas como nol-o representa o poeta em seus versos (RIBEIRO, 1903, p. III).

Os críticos costumam ressaltar o caráter acessório e elucidativo das notas, contrastando a fidedignidade das fontes e documentos que o autor afirma ter consultado com os equívocos históricos que comete. Ribeiro assevera que as notas serviam de justificativa à narração dos feitos obrados representados no poema épico, mesmo quando havia imprecisão em relação à veracidade, constatada ou constatável, das informações nelas contidas. Nesta tese visamos apresentar uma proposta de interpretação das notas do *Vila Rica* por meio da demonstração do modo como elas corroboram verossimilmente a ficção do poema. O discurso

veritativo da história referido nas notas é apresentado como um efeito de sentido construído discursivamente, pois “o estatuto de verdade de um discurso será sempre relativo aos estatutos de sua construção, que é discursiva, não factual” (VALLE, 2003, p. 111), e que se integra à narrativa ficcional, ou seja, o universal poético, ao longo do desenvolvimento do poema servindo-lhe de argumento, como doador de *fides*, na construção da sua verossimilhança.

4.2 A MÁQUINA IDEADA QUE FAZ O POEMA GIRAR PELO UNIVERSO: ANOTAÇÃO E ARGUMENTAÇÃO NO POEMA ÉPICO *VILA RICA*

Muzzi (1996, p. 352-353) dedica uma seção considerável do seu ensaio “Epopéia e história” para abordar a função que as notas assumem no *Vila Rica*. Segundo a autora, o emprego das notas, pouco usuais em textos poéticos, situa o discurso histórico, que então ainda era hesitante, embrionário e não codificado, nas franjas do texto, uma vez que a estrutura ficcional da épica não o comporta. Transcrevemos a seguir o longo fragmento no qual Muzzi disserta sobre o estatuto das notas no *Vila Rica*, a fim de estabelecer um contraponto à perspectiva apresentada pela autora e discutir o modo como as notas do poema se coadunam com a *fictio* considerando os critérios retórico-poéticos prescritos para tal fim:

Pouco usuais em textos de poesia, as notas adquirem no *Vila Rica* um volume e um relevo especiais. Constituindo uma ruptura em relação ao sistema enunciativo do texto, elas oferecem a possibilidade de um segundo nível discursivo através do qual se realiza, diante da inoperância da forma épica, a transferência de sua função fundadora do real para o novo discurso que, das margens do texto, diz o que ele já não é mais capaz de dizer: a “autobiografia de uma nação” (Michelet), a prática de uma nova inteligibilidade, a reclassificação dos saberes. Os critérios que regem esse texto marginal e pontual – veracidade, fidedignidade – são radicalmente diversos dos que sustentam o poema. Eles desentronizam o modelo épico e induzem à leitura do elemento ficcional como ornamento, ou seja, acessório como explica a nota 19: *Toda esta ficção não serve mais que de ornamento e tudo o que se deduz da história é insignificante*. As notas funcionam como um discurso paralelo que explica, explicita, complementa e sobretudo traduz a língua morta da Epopeia para o moderno discurso da História. Tradução que se fundamenta num aparato de referências históricas, geográficas e culturais, de citações, indicações de fontes, produção de autoridade, informações e documentação (MUZZI, 1996, p. 352).

Muzzi admite a existência de dois níveis discursivos: um nível precípua, constituído pelo discurso poético em sua totalidade enquanto sistema enunciativo coeso, e um segundo nível, marginal e pontual, que rompe com a regularidade do texto poético ao interromper a continuidade da leitura e remeter o leitor para as margens da página. A autora opõe estes dois níveis por sua localização na disposição da página, contrapondo o macrocosmo ficcional (ou o universal poético) ao microcosmo factual (ou o particular histórico), como dois domínios que

só se comunicam local e univocamente por meio de um sistema de remissão que correlaciona um sinal no nível do corpo do texto a um fragmento de texto no nível do pé da página. É preciso questionar a assertiva de Muzzi de que esta ruptura no sistema enunciativo do poema, provocada pelo traspasso deste plano discursivo por outra enunciação de natureza diversa, que provoca o desvio do olhar e conseqüentemente da atenção do leitor para as margens da folha, ocorre porque a forma épica é inoperante.

Se por “forma épica” a autora compreende a especificidade do gênero poético produzido como discurso longo escrito em verso heroico e que imita por modo misto (narrativo e dramático) “a ação una, inteira e perfeita, de tipo superior, ilustre ou heroico, metido em guerra histórica ou mítica, real ou fictícia, para a admiração, o prazer e o ensino de virtudes cívico-morais” (HANSEN, 2008, p. 27), participe do estilo sublime de elocução, “linguagem estereotipada de lugares comuns retórico-poéticos anônimos e coletivizados como elementos do todo social objetivo repartidos em gêneros e subestilos” (HANSEN, 2004, p. 32), ao afirmar que as notas constituem um novo discurso que diz o que o texto poético não é mais capaz de dizer, afirma simultaneamente a impossibilidade de o gênero épico atingir a finalidade colocada desde sua própria concepção e para a qual todos os preceitos aplicados em sua laboração convergem, qual seja a de incitar nos leitores o prazer que decorre da admiração dos feitos obrados pelos grandes varões, como preceituou Horácio em sua *Arte Poética*.

A questão em torno da finalidade da poesia é constantemente colocada por Aristóteles na *Poética*. No decorrer de todo o tratado a epopeia, assim como as demais espécies de poesia imitativa, é definida por Aristóteles em relação à tragédia, cuja preeminência absoluta, sobretudo sobre a epopeia, é atestada no último capítulo do que nos restou da obra. Aristóteles afirma que as mesmas leis regem os dois gêneros e que, devido à superioridade da tragédia, aquele que for capaz de julgar suas qualidades e defeitos saberá reconhecer a excelência da poesia épica, uma vez que as partes constitutivas desta encontram-se subsumidas naquela. Segundo Aristóteles (1994, p. 111), a finalidade da tragédia consiste nas ações e no mito, porque a poesia trágica não imita caracteres e sim ações, cuja encenação provocará nos espectadores a catarse dos sentimentos. A finalidade da poesia épica, por sua vez, está diretamente relacionada à escolha da ação a ser imitada: esta precisa ser una e completa para produzir o prazer que lhe é próprio e despertar nos ouvintes a admiração pelas grandes ações (ARISTÓTELES, 1994, p. 138).

Na famosa passagem em que aborda a distinção entre poesia e história, Aristóteles (1994, p. 116) afirma que a poesia visa ao universal, o que atribui ao seu caráter mimético: na

imitação das ações o poeta não deve narrar o que aconteceu a um personagem em particular (o que é tarefa do historiador), e sim imitar as palavras e ações universalmente condizentes à natureza de um personagem em determinada circunstância, segundo a verossimilhança e a necessidade. Na imitação épica, todavia, o caráter narrativo das ações permite que o poeta conduza a trama dos fatos ao limite do irracional, o que não pode operar na tragédia, cujas ações se desvelam diante do público. Ao afirmar que, frente ao maravilhoso trágico, chega a ser admissível o “irracional” épico, Aristóteles (1994, p. 141) não abre um precedente para que o poeta fira a verossimilhança em sua narrativa. Cada espécie de poesia imitativa se serve de determinados meios para atingir a finalidade a que se destina. A tragédia imita pessoas de caráter elevado que agem e obram diretamente (ARISTÓTELES, 1994, p. 106), e suas ações se desenvolvem por meio da encenação dos atores, movendo pateticamente os afetos do público espectador e o conduzindo à purgação das emoções. A epopeia, por ser necessariamente narrativa, não dispõe dos recursos dramáticos do espetáculo e da melopeia e por isso é patente aos poetas que amplifiquem a narrativa com vistas a torná-la mais atraente aos ouvintes, como recomenda Aristóteles no Capítulo XXIV da *Poética*.

Retomando Aristóteles, Luzan (1737, p. 30-32) afirma que a essência da poesia é a imitação da natureza, sendo o verso não mais que um instrumento dela, embora absolutamente necessário para defini-la enquanto tal. Esta imitação da natureza, seja no universal (como as coisas são segundo a opinião dos homens) ou no particular (como as coisas são em si), como define o preceptista, deve visar à utilidade ou ao deleite dos homens, sendo a poesia mais perfeita aquela que consegue aliar estas duas finalidades, como vemos em Horácio. Segundo Luzan (1737, p. 35) o deleite não é nocivo aos costumes nem contrário às regras da religião, pois “ni en los primeros falta el deleite, que la armonía del verso y la locución poética suplen abundantemente, ni tampoco falta en esos otros la utilidade de una lícita y honesta diversión”. Seguindo Aristóteles, Luzan afirma que a imitação é naturalmente própria do homem, que se compraz ao cotejá-la com o objeto imitado e daí extrair um ensinamento acerca do modelo, ao mesmo tempo em que se deleita ao reconhecer a excelência da arte aplicada nas coisas imitadas. Por meio da imitação a arte é capaz de representar um objeto distante como se o mesmo estivesse presente diante dos olhos (LUZAN, 1737, p. 36), como um meio de realizar o procedimento de *autopsia*, visão direta pela ação do estilo, conforme explana Ginzburg (1991, p. 220). Luzan retoma a tópica do *ut pictura poesis* para evidenciar o modo pelo qual o poeta atinge a finalidade da poesia:

Como pues la mayor destreza de los Pintores, y su mas apreciable acierto es el explicar en un lienzo con tal distinción, y claridad los conceptos de su idea, que los ojos puedan no solo verlos, pero aun leerlos; assi la mayor excelencia, y primor de los Poetas (dice el citado Conde Monsignani) consiste en representar tambien sus conceptos, con tal invención, y evidencia, que el entendimiento pueda no solo leerlos, pero aun verlos. Dos son (dice el mismo Autor) las imitaciones que debemos hacer: una toda parto de la *Invencion*, otra de la *Enargia* (voz que en Giego suena lo mismo que evidencia, ò claridad). La primera, las mas veces mira à las acciones humanas que están por hacer; la segunda à las cosas de la Naturaleza yà hechas. Con la *Invencion* debemos principalmente asemejar à las historias de las acciones humanas sucedidas otras acciones, que pueden suceder: conla *Enargia* debemos imitar las cosas yà hechas por la Naturaleza, ò por el Arte, haciéndolas no solo presentes con menudas descripciones, sino tambien vivas, y animadas. De suerte, que si la *Invencion* cria de nuevo una acción tan verisímil, que parezca verdadera, y no fingida; la *Enargia* infunde en las cosas tal movimiento, y espíritu, que parezcan no solo verdaderas, sino vivas (LUZAN, 1737, p. 36-37).

Luzan (1737, p. 39) reitera o lugar comum que identifica a poesia como “pintura dos ouvidos” e a pintura como “poesia dos olhos”, pois por meio da imitação verbal é possível representar vivamente todas as coisas pertencentes aos três mundos (celestial, material e humano), distinção que toma de Muratori, engendrando uma imagem tão evidente tal qual aquela apreendida pela visão. Baseando-se em Platão, Luzan sustenta que a imitação dos entes que pertencem aos três níveis da natureza possa ser efetuada de modo icástico, que corresponde à imitação do particular, ou fantástico, que consiste na imitação do universal, quando o poeta inventa coisas novas ou semelhantes às históricas de modo verossímil. Frente à diversidade de opiniões acerca do modo de imitação que deve preferir o poeta, buscando a justa medida e visando à utilidade sem perder de vista a verossimilhança, Luzan (1737, p. 44) admite tanto a imitação do particular (icástica) quando aquela do universal (fantástica), principalmente no tocante à épica e à tragédia, pois é possível alcançar o fim da poesia de ensinar deleitando de uma e de outra maneira. Por meio da imitação fantástica o poeta edulcora a virtude ou acerba o vício, aumentando a força da influência destes extremos sobre os homens e unindo proveito e deleite pra incitá-los às mais elevadas inclinações e a menosprezar os vícios.

Um modo de amplificar a narrativa e intensificar os efeitos da imitação poética modelar da virtude e do vício consiste no recurso à *ekphrasis*. Sabemos que a *ekphrasis* relaciona-se com passagens da *Poética* e de outros tratados aristotélicos, como a *Retórica* e os *Tópicos* (HANSEN, 2006b, p. 86). Por meio da amplificação de tópicas narrativas, o recurso à *ekphrasis* permite produzir enunciados com *enargeia*, dotados de clareza e vividez tais, como se a ação narrada se desenvolvesse diante dos olhos dos ouvintes. Por ser mimética, a

ekphrasis imita as opiniões consideradas verdadeiras pelos sábios e atualiza os *topoi* da memória partilhada, conferindo verossimilhança ao discurso (HANSEN, 2006b, p. 87-90). No Livro III da *Retórica* a primeira virtude da expressão de que trata Aristóteles é a clareza, sendo a metáfora o recurso mais adequado para garanti-la em um discurso, quando utilizada de modo decoroso, por sua beleza, afabilidade e exotismo. A metáfora tem a capacidade de ensinar deleitando por buscar o predicado comum entre dois termos a princípio opostos, resultando numa elocução elegante e prazerosa. Este efeito só será alcançado se o grau correlato de perspicuidade do gênero em questão for respeitado, como assevera Hansen:

Sobre a clareza, é útil reiterar que, por ser mimética, não é a clareza cartesiana unívoca, entendida como expressão de uma ideia pensada clara e distintamente, mas clareza elocutiva, escolhida em elencos de clarezas relacionais e aplicada conforme a verossimilhança e o decoro proporcionados aos *topoi* do gênero. Na *ekphrasis*, a clareza é obtida pelo uso de palavras próprias, não-bárbaras, escolhidas (*delecta*), metáforas (*translata*), hipérboles (*supralata*) e sinônimos (*duplicata*) (HANSEN, 2006b, p. 92).

Segundo Aristóteles (2005, p. 269) a metáfora, sobretudo aquela que representa uma ação, tem a capacidade didática de “dispor o objeto diante dos olhos” devido ao seu potencial de concentrar sentidos complexos com concisão. Por conseguinte, o tropo seria o lume que permite ao olho incorpóreo do juízo ver com clareza a cena pintada com palavras, ou como dito por Hansen (2006b, p. 93): “O efeito da *enargeia* ou *evidentia* é o da imagem que põe sob os olhos incorporais da mente um *topos* retórico *semelhante* à opinião considerada verdadeira sobre o *eidos*” (grifos do autor). Rastreado as acepções que *enargeia* assumiu em diversos momentos históricos, Ginzburg (1991, p. 218-224) demonstra que esta noção foi associada desde os tempos clássicos com o efeito de verdade que caracteriza as narrativas históricas. Etimologicamente o vocábulo “história” origina-se da raiz indo-europeia *wid-*, *weid-*, que significa “ver”; logo, é possível afirmar que o *histor* é uma testemunha visual dos acontecimentos e que a visão é uma fonte essencial de conhecimento (LE GOFF, 2003, p. 18). Nas narrativas históricas as descrições de cenas de batalhas, de pessoas, de costumes, de lugares, etc., visavam fazer do leitor um espectador e engendrar nele os mesmos sentimentos que afetaram aquele que presenciou o fato histórico particular e irrepitível. Situado na fronteira entre historiografia e retórica, o conceito de *enargeia* esteve relacionado à experiência direta e, portanto, à fidedignidade do testemunho visual (GINZBURG, 1991, p. 223). Na tradição retórica as definições do termo sugerem a força elocutiva que deveria ser impressa aos discursos com o fito de provocar na audiência uma forte impressão, cuja

vivacidade fosse análoga àquela motivada pelo efeito de verdade das narrativas históricas, como podemos notar na síntese apresentada por Ginzburg:

Supunha-se nos tempos clássicos que um historiador transmitia a verdade do que dizia fazendo uso da *enargeia* para sensibilizar e persuadir o leitor. *Enargeia* era, de facto, um conceito técnico: segundo o autor do tratado *Do Sublime* (XV, 2), a palavra define a aspiração específica dos oradores, naquilo que os distingue dos poetas, que procuram antes fascinar. Na tradição retórica latina encontramos várias tentativas de traduzir o termo grego *enargeia*. Quintiliano (*Institutio Oratoria*, IV, 2, 63) sugere como equivalente “evidentia in narratione”, “viveza na narrativa”. Tanto quanto me é dado perceber, explica ele, “evidentia in narratione... est quidem magna uirtus, cum quid ueri non dicendum, sed quodam modo etiam ostendendum est (viveza na narrativa... é, sem dúvida, uma grande qualidade sempre que algo de verdadeiro dever ser não apenas dito mas, de certo modo, mostrado)”. Noutra passo (VI, 2, 32), observa que Cícero usava, como sinónimos de *enargeia* “inlustratio et evidentia... quae non tam dicere uidetur quam ostendere, et adfectus non aliter quam si rebus ipsis intersimus sequentur (que parece não tanto dizer como tornar real e cujo efeito não é diferente do que teríamos se estivéssemos fisicamente presentes)”. De facto, Cícero (*Partitiones Oratoriae*, 20) define inlustris... oratio como “haec pars orationis, quae rem constituat paene ante oculos (esta característica do discurso que quase põe as coisas diante dos olhos)”. O autor anónimo da *Rhetorica ad Herennium* (IV, 68) usava termos semelhantes para definir *demonstrativo*: “Demonstratio est, cum ita uerbis res exprimitur, ut geri negotium et res ante oculos esse uideatur... Statuit enim rem totam et prope ponit ante oculos” (GINZBURG, 1991, p. 219-220).

O recurso à *ekphrasis* servia para conferir *enargeia* às narrativas históricas assim como o procedimento do *ut pictura poesis* às narrativas poéticas, segundo preceitos que efetuavam discursivamente a imitação análoga à totalidade da cena apreendida pelo olhar, de modo verossímil e decoroso, com vistas a ensinar e deleitar o leitor. O tratamento discursivo da matéria deve desencadear diferentes efeitos no público a depender do gênero praticado: no gênero histórico a *enargeia* deve produzir um efeito de verdade por meio do detalhamento exaustivo e pretensamente totalizante de um acontecimento; no gênero poético a *enargeia* efetua-se pelo uso de tropos e figuras, resultando em uma imagem verbal sinestesicamente vívida que se constitui por meio de exemplos e comparações que vão cumulando de características o objeto, situação, pessoa, pintura, qualidades, etc, descritos. Retomando a distinção entre poesia e história como proposta por Aristóteles, Ginzburg (1991, p. 217) recorda que “A nível formal, não há a menor diferença entre uma frase falsa e uma frase verdadeira”, e que se pode afirmar em relação às narrativas de ficção e às narrativas históricas: o que difere poesia e história não é, portanto, a ausência de metro (basta ter em

mente aquela passagem do Capítulo IX da *Poética* no qual Aristóteles afirma que ainda que fossem escritas em verso, as obras de Heródoto não deixariam de ser história), mas a presença de elementos textuais e extratextuais que mediam a percepção do leitor e fazem com que os fatos narrados num texto histórico sejam percebidos como reais.

Para Luzan (1737, p. 58-59), é sobretudo na épica, na comédia e na tragédia que a finalidade mais perfeita da poesia se realiza, pois nesses gêneros o poeta pode unir as duas finalidades principais da poesia e ensinar deleitando ou deleitar ensinando. À natureza humana, débil e enfermiça, segundo Luzan, a utilidade sem deleite é fastidiosa, assim como o oposto é danoso, e por isso os dois fins devem estar equilibrados de modo que o deleite torne a utilidade mais aprazível e que esta modere o prazer. De modo geral, Luzan (1737, p. 63) assegura que a utilidade da poesia fundamenta-se em sua capacidade de ensinar a verdade de modo agradável e velado por fábulas, e não com a aspereza da moral, da física ou da teologia, que oferecem a verdade simples e nua:

Nos dice, por ejemplo, la filosofía que la pobreza puede ser feliz si quiere serlo; que vencer una pasión es mayor hazaña que triunfar de un enemigo; que la riqueza ni el poder no hacen feliz al hombre, etc. Estas y otras mil máximas y verdades semejantes que nos enseña la filosofía son simples, desnudas y, como se suele decir, son cuesta arriba para el vulgo, que, despreciándolas por su desnudez u desechándolas por su novedad, o no les da oídos o las juzga extravagantes e impracticables. Pero a poesía, siguiendo otro rumbo, propone estas mis máximas mas con tal artificio, con tales adornos, y con colores y luces tan proporcionadas a la corta vista del vulgo, que no hallando éste razón para negarse a ellas, es preciso que se dé a partido y se deje vencer de su persuasión. Las severas máximas de la filosofía, no sólo no adornan la verdad ni persuaden la virtud que enseñan, sino que antes parece que ahuyentan a los hombres de ellas por la austeridad y entereza que ostentan; pero la poesía persuade con increíble fuerza aquello mismo que enseña. La filosofía, en fin, habrá al entendimiento; la poesía al corazón, en cuyo interior alcázar, introduciendo disfrazadas las máximas filosóficas, se enseñorea de él como por interpresa, y logra con estratagemas lo que otras ciencias no pueden lograr con guerra abierta (LUZAN, 1737, p. 63-64).

A poesia, assim como as demais artes subordinadas à política, deve servir ao bem público e o deleite que proporciona deve auxiliar a conduzir os ânimos à bem aventurança eterna e temporal, como assinalara Luzan no Capítulo IX da sua *Poética*. Ao contrário da tragédia, que atinge o deleite obliquamente por meio da compaixão e do terror, na épica o deleite é produzido diretamente por meio da narração que exemplifica as virtudes que devem ser emuladas pelos leitores. Estes são o “vulgo” a que se refere Luzan, e que não é composto unicamente pelo populacho iletrado, que também se encontra representado nesta poesia engenhosa sem ser seu destinatário ideal. Toda natureza humana é vulgar diante da clara

plenitude da verdade, que ao débil gênero humano só pode se apresentar velada, mas alguns são mais vulgares que outros. A poesia representa estes tipos humanos de modo a petrificá-los na estrutura social, incitando-os a permanecer nas posições que ocupam. A luz que emana dessa poesia é captada em diversos níveis de perspicuidade; a agudeza do leitorado é o diafragma que regula a intensidade da luz que penetra pela fresta para iluminar o entendimento. Assim sendo, quanto à finalidade específica da poesia épica afirma Luzan o que segue:

Primeramente la Poesia Epica es sumamente útil por la idea perfecta de un Heroe Militar, que suele representar. De suerte, que en un poema Epico bien escrito, logra un Principe marcial una norma con que arreglar, y cotejar sus acciones, y un exemplo que sirva de estímulo à su valor, y le anime à empresas grandes: pues no hai duda, que el exemplo ajeno, aun solamente representado, puede producir maravillosos efectos en un espíritu alentado, y bizarro (LUZAN, 1737, p. 65).

Fez-se necessário abordar algumas questões concernentes à finalidade da poesia e o caráter efrástico que esta compartilhava com a história desde a Antiguidade, e que perdurou enquanto a história foi compreendida como um *opus oratorium*, repositório de *exempla* e *magistra vitae* (DOSSE, 2012, p. 93-105), para compreender porque não podemos afirmar que no momento da composição do *Vila Rica* o gênero épico era inoperante, bem como para elucidar a função argumentativa das notas como recurso utilizado pelo poeta para atingir a finalidade do gênero poético no qual se exercita. De volta à assertiva de Muzzi, se admitimos que a finalidade da poesia épica é provocar nos leitores o prazer e a admiração das grandes ações, como afirma Luzan, e que, para tanto, ao poeta é permitido amplificar decorosamente os episódios tomados da história que imita em seus versos sem, contudo, ferir a verossimilhança, com vistas a conferir mais vividez à narrativa e tornar a ficção ainda mais verossímil que a história, pois, como lemos na *Poética* (1994, p. 142), as coisas impossíveis, que, no entanto, são críveis, têm precedência sobre as coisas possíveis, mas incríveis, podemos afirmar que é na poesia que essa finalidade se realiza efetivamente, não nas notas, pois é por meio da linguagem ornamentada da poesia que o argumento histórico é amplificado e elevado ao maravilhoso que a história não admite. Enquanto na história há um compromisso com a empiria, mesmo que se suponha a amplificação da narrativa por meio do recurso à *ekphrasis*, na ficção o compromisso estabelecido é com a verossimilhança, embora, como afirma Aristóteles (1994, p. 116), “nada impede que algumas das coisas, que realmente acontecem, sejam, por natureza, verosímeis e possíveis e, por isso mesmo, venha o poeta a ser o autor delas”.

A delimitação do domínio do que é propriamente poético do domínio das notas estabelece efetivamente uma distinção entre dois níveis discursivos reiterando a precedência da poesia sobre a história em consonância com o preceito aristotélico, e não subvertendo esta ordem e fazendo com que o discurso pontual que se desenvolve nas notas se torne mais importante que o discurso poético. As notas existem como particularização da informação que se desenvolve no poema, não o contrário. Em outros termos, não há um *Vila Rica* sem notas explicativas e estas foram concebidas desde a invenção do poema como recurso que serve à argumentação desenvolvida pelo poeta no decorrer da obra, pois as mesmas integram o elenco das coisas (*res*) adequadas à matéria que canta e que irá ornamentar na *elocutio*. As notas não garantem, assim, a efetuação da finalidade do gênero, embora contribuam diretamente, como protocolo de leitura, para sua consecução. Dos critérios de veracidade e fidedignidade, que, segundo Muzzi (1996, p. 352), regem a elaboração das notas, o último não é tão radicalmente oposto ao poema. O discurso histórico presente nas notas é utilizado para conferir *fides* à ficção poética e torná-la, por sua vez, ainda mais imbuída de *enargeia*. Assumir a suposta inoperância da forma épica quando destituída de notas explicativas implica ainda admitir que as épicas que não utilizam tal artifício são igualmente inoperantes.

Estamos de acordo com Muzzi (1992, p. 352) quanto às notas funcionarem como um discurso paralelo, que traduz passagens específicas do texto poético, ao circunscrever seu sentido, particularizando-o. Todavia, não acreditamos que a fidedignidade e veracidade das notas do poema “desentronizam o modelo épico”, tornando-o acessório, ao passo que as notas se tornariam a obra propriamente dita. Por sua própria definição, as notas possuem caráter suplementar ao texto principal e funcionam como um auxílio à memória para o leitor, podendo ser preteridas por ele caso tenha conhecimento dos eventos a que o poema se refere, o que não altera a função argumentativa das notas quando da composição do poema. O fato de o discurso poético pertencer ao gênero exornativo não o torna acessório às notas. Por ser pontual e fragmentário, o discurso histórico que lemos nas notas do *Vila Rica* não se concretiza como narrativa histórica independente, tampouco exerce, enquanto nota, esta função.

Muzzi utiliza como exemplo que atesta a inversão da relevância entre os dois níveis discursivos do poema a nota de número 19 (cujo conteúdo, na verdade, pertence à nota de número 20) na edição do poema presente na coletânea *A poesia dos Inconfidentes* (1996, p. 1084). Esta nota e a sua precedente nesta edição encontram-se subsumidas em uma única nota no *Códice Alcântara Machado*, a de número 18 na sequência estabelecida em nossa

transcrição. Como sabemos, a materialidade dos códices bibliográficos pode atestar diferentes estágios de composição do poema e no nosso códice esta diferença pode ser indicativa da anterioridade do manuscrito de que dispomos, pois é provável que o período tenha sido composto originalmente como texto de uma única nota e posteriormente o copista, com supervisão do autor, o tenha fragmentado para compor duas notas vinculadas a passagens distintas do poema. As notas vinculam-se a passagens do Canto II do poema e seu conteúdo no *Códice* e na edição de 1996 é basicamente o mesmo, sendo mantida a coesão do período mesmo diante da fragmentação do texto em duas notas distintas. No *Códice Alcântara Machado* a nota em questão encontra-se ancorada no verso 48 do Canto II, “De Aurora os vossos lhe dão hoje o nome”, assinalada por um asterisco logo após a palavra “vossos” e, no rodapé, sendo introduzida pelo mesmo sinal e pelo fragmento “Lhe dão hoje o nome”, que identifica a nota. Na ficção que se desenvolve neste canto Garcia se dirige à choça em que se encontravam as três índias, cuja captura foi narrada no canto anterior, e Neágua a ele se apresenta como a índia apresada pela comitiva portuguesa há muitos anos, narrando a subversão da sua condição de chefe da Aldeia em escrava, juntamente com sua filha. No monólogo da índia há uma oitava, em cujo último verso encontra-se o sinal indicativo da nota em questão, na qual Aurora é descrita agudamente por meio do acúmulo de imagens constituídas por metáforas que tomam da natureza os qualificativos sobre a beleza da índia e justificam poeticamente, segundo tópicos do gênero retrato, a escolha do nome com o qual fora batizada:

*Era ela em seus anos tão mimosa,
 Que à vista sua desmaiava a rosa,
 Seus olhos claros, as pupilas belas
 Oh! quantas vezes cri que eram estrelas!
 Não tinham nossos campos, nem o prado
 Planta mais tenra, flor de mais agrado;
 Enfim, porque de vós as cores tome
 De Aurora os vossos lhe dão hoje o nome
 (COSTA, 1773a, Canto II, v. 41-48).*

Na nota que se vincula ao último verso desta estrofe, o autor discorre sobre a descoberta do ouro em Minas, que teria sido noticiada primeiramente por Antonio Rodrigues Arzão ao Capitão-Mor da Vila da Capitania do Espírito Santo, e, portanto, anterior à versão aventada pelos paulistas, segundo os quais teriam sido Carlos Pedrozo da Silveira e Bartolomeu Bueno de Serqueira os primeiros a apresentar à coroa amostras do ouro. Abrange

ainda a compra de duas índias com este ouro e a confecção de duas memórias a partir deste material que teriam pertencido ao Capitão-Mor e a Antonio Rodrigues Arzão. No manuscrito esta é uma das notas que ocupa quase a totalidade da página e se estende pelas margens inferiores de mais quatro fólios. O conteúdo na íntegra da nota, tal qual a lemos no *Códice Alcântara Machado*, é transcrito a seguir:

Substituía Bartholomeu Bueno, cunhado de Antônio Rodrigues Arzão, as vezes deste no descobrimento das Minas novas: rompeu os matos gerais até a serra vulgarmente chamada *Itaverava*, que vale o mesmo que *pedra luzente*. Aí plantou meio alqueire de milho e, entretanto que amadurava a planta, passou a gente de sua conduta para o Sertão do Rio das Velhas, por ser ele mais fértil de caça e mel silvestre, únicos socorros que encontrava a necessidade dos sertanejos. Voltou no ano de 1698 a colher a pequena sementeira e foi por este tempo encontrado de novos descobridores que desciam de São Paulo. Eram estes o Coronel Salvador Friz Furtado de Mendonça, o Capitão Manuel Garcia Velho, e outros de que não há individual lembrança. Propôs ao dito Coronel o Capitão Mor uma troca de armas, e se efetuou esta com o avanço de todo o ouro que se achou na comitiva, que não passou de doze oitavas. Desejoso o Capitão Mor de entrar em São Paulo com esta pequena porção do ouro não tardou em cometer ao mesmo Coronel a compra de duas Índias, mãe e filha, as quais comprou o Coronel e, catequizadas, se batizou a filha com o nome de Aurora, e a mãe Célia. Toda esta ficção não serve mais que ornamento, e tudo o que deduz da História é insignificante. Recolhendo-se Antônio Rodrigues Arzão no ano de 1693 à Capitania do Espírito Santo com mais cinquenta e tantos companheiros da sua conduta derrotados e destruídos todos dos repetidos ataques do gentio, apresentou o Capitão Mor daquela Vila três oitavas de ouro, de que se fizeram duas memórias, uma que ficou ao Capitão Mor e outra que levou o dito Arzão. Este é o primeiro ouro das Minas que há notícia haver-se denunciado a El-Rei no ano de 1693 (COSTA, 1773a, nota 18, sn.).

Cláudio refere primeiramente a compra das duas índias no “Fundamento histórico” como acontecimento verídico que foi essencial no encadeamento dos eventos que levaram à notificação à Coroa sobre o ouro das Minas Gerais. Sendo o pressuposto do fundamento, frente à insuficiência das notas, “instruir o Leitor da notícia mais completa do descobrimento das Minas Gerais, da sua povoação e do aumento a que têm chegado os seus pequenos arraiais” (COSTA, 1773, sn), o autor principia por elucidar as coisas nas suas origens para produzir aquela que seria a mais acurada narrativa histórica sobre este descobrimento, pois afirma que na elaboração deste texto preliminar se guia somente pelo exame crítico dos fatos, pelo cotejo da história com fontes documentais e pelas informações obtidas de pessoas de

reconhecida probidade ou que tenham sido testemunhas visuais do acontecimento, como modo de assegurar que o discurso que produz tenha *fides* superior aos discursos históricos precedentes.

A nota complementa a informação dada pelo autor no “Fundamento Histórico”, no qual indica que o fato relatado justifica o desenvolvimento da ficção do Canto II do poema. O argumento histórico é exposto de modo evidente tanto no fundamento quanto na nota: é fato que duas índias foram capturadas e vendidas e o ouro da “transação” foi notificado à coroa como o primeiro de que se teve notícia na colônia. Tomando este argumento da história, o poeta produz verossimilmente sua amplificação, inventando agudamente o discurso que teria proferido a índia mais velha, que, segundo conta a história, fora batizada com o nome de Célia, relatando o que acontecera a si e a sua filha desde que foram compradas até a captura de Aurora pela tribo inimiga dos Monaxós. No canto anterior, o episódio já havia sido introduzido quando ocorrera o reconhecimento entre Garcia e a índia idosa por conta de uma memória de ouro que esta trazia no dedo. O dado histórico, vestido pela beleza da elocução poética, instrui o leitor que é capaz de distinguir com juízo o verdadeiro da história do verossímil poético.

Como protocolos de leitura o “Fundamento Histórico” e as notas precisam o sentido histórico subjacente à ficção, “de modo a assegurar, ou ao menos indicar, a correta interpretação que se deveria dar a ele” (PÉCORA, 2011, p. 10). No *Códice Alcântara Machado* a vinculação da nota ao verso no qual a índia Neágua revela o nome com o qual a filha fora batizada pelos portugueses faz com que a narrativa ficcional, que por sua vez já é amplificação da história, seja particularizada pelo aditamento dos dados anteriormente referidos no “Fundamento Histórico”, que para dar ainda mais *fides* ao episódio informa dados sobre o lugar em que viveu e o que teria acontecido à índia, batizada com o nome Célia, após sua venda: “há notícia que faleceu há poucos anos na Vila de Pitangui, em casa de uma filha casada do dito Coronel [Salvador Fernandes Furtado]” (COSTA, 1773, s/n). As informações contidas na nota e no Fundamento Histórico se complementam, proporcionando ao leitor que por ventura esteja menos informado dos fatos subsídios para compreender a ficção que se desenvolve no poema. O procedimento narrativo é comum tanto à história quanto à ficção, mas o efeito de verdade daquela é obtido por meio de recursos textuais como a precisão geográfica, a particularização de nomes e datas de personagens e eventos históricos, localização precisa das informações citadas de outros dados, o que não cabe ao espaço da ficção e no *Vila Rica* fica reservado às notas e ao Fundamento. Poema, nota e

“Fundamento histórico” constituem, portanto, membros de um conjunto que, embora possam ser lidos separadamente, estabelecem o movimento do texto narrativo pelo intercruzamento deste com a narrativa histórica. No Fundamento o poeta informa que a venda das índias justifica o episódio de Aurora que figura no Canto II, mas na organização do Fundamento este episódio também desencadeia a solução argumentativa para a imprecisão histórica acerca da preeminência da descoberta do ouro:

Despedidos uns Sertanejos dos outros, partiu ufano para São Paulo o Capitão Mor Manuel Garcia Velho. Entrando na Vila de Taboaté, aí o foi visitar Carlos Pedroso da Silveira; e porque lhe não faltava habilidade, e engenho para se conciliar com os patrícios, houve a si as doze oitavas de ouro: com elas se passou ao Rio de Janeiro: apresentou-as ao Governador (como já se disse) e foi premiado com a Patente de Capitão-Mor da Vila de Taboaté. Conseqüentemente o nomeou o mesmo Governador Provedor dos Quintos, concedendo-lhe as Ordens necessárias para estabelecer Fundição na mesma Vila, por ser ela Povoação, onde desembarcavam primeiro os Conquistadores. Por este modo se vê que, posto que Antônio Roiz Arzão, denunciasse primeiro que Carlos Pedroso da Silveira as três oitavas de ouro, que descobriu nas Minas Gerais; a sua morte impediu o progresso desta denúncia, e ficou Carlos Pedroso, conseguindo a glória de apresentar o ouro que ele não descobrira. O descobrimento pois denunciado pela interposta pessoa de Carlos Pedroso da Silveira e o estabelecimento da Casa de Fundição em Taboaté foram os dois fortes estímulos que animaram os Paulistas a armarem tropas, a prevenir-se de alguma Fábrica mais proporcionada ao uso de minerar e a desampararem a Pátria, rompendo os matos gerais desta grande Serra do Lobo, que divide a Capitania de São Paulo até penetrar em o mesmo recôndito das Minas, menos já na conquista do Gentio que na diligência do ouro (COSTA, 1773, Fundamento histórico, s/n).

Segundo Lima (2007, p. 90), o “Fundamento histórico” não participa do poema efetivamente e não está articulado poeticamente a ele. Todavia é preciso considerar que, embora consista em uma narrativa cronologicamente organizada que visa obter o *status* de verdade histórica e que é passível de ser lida de forma independente – tendo sido, de fato, publicada dessa forma em 1813, antes mesmo do poema ser impresso –, a preliminação histórica de Cláudio é composta em função do poema e abrange os acontecimentos que serviram à invenção da ficção. Se podemos afirmar que o intervalo temporal que a narrativa histórica de Cláudio abrange compreende os eventos relevantes para a sua ficção, estamos de acordo que o preâmbulo particulariza o poema no quadro das letras luso-coloniais, como afirma o pesquisador. Mas, embora seja proposto como uma totalidade à parte do poema, o “Fundamento histórico” acaba por vincular-se poeticamente a ele enquanto protocolo de leitura que amplifica a *fictio* num sistema de remissões complexo elaborado pelo poeta. Cada

evento referido no preâmbulo é expressamente correlacionado pelo autor aos episódios narrados nos Cantos do poema e, de modo similar, algumas notas solicitam que o leitor retorne ao “Fundamento histórico” (o que ocorre, por exemplo, nas notas de número 51 e 56, que podem ser conferidas na transcrição que apresentamos ao final desta tese). Contrariamente à afirmação de Lima de que o fundamento não está articulado à composição porque é proposto desde o início como discurso pertencente a outro gênero que faz frente à ficção e que a particulariza e limita verossimilmente a inventividade do poeta na narração dos episódios, sustentamos que o fundamento articula poeticamente a ficção ao circunscrever pontualmente os eventos que serão nela amplificados.

O mecanismo de remissão que o poeta estabelece ao assinalar no texto do fundamento a qual Canto o fato histórico narrado se refere, mesmo quando não atendido pelo leitor, encontra-se no cerne da própria invenção poética e torna evidente o fundamento histórico que subjaz à ficção para que o leitor não tenha dúvidas dos fatos que a narrativa emula. A continuidade narrativa do poema parece independer das notas, mas é constantemente interrompida por elas, e há ainda aquelas notas que remetem a informações contidas no “Fundamento histórico”, o que implica mais um nível de ruptura. O movimento do texto poético quando dotado de notas é similar àquele de que trata Goulemot (2001, p. 116): “O descontínuo, o sistema de notas, impede uma maneira de ler que é a do texto narrativo”; todavia, ao custo desta fratura e da interrupção na fluência do texto corresponde o ganho da amplificação da *fictio* por meio da particularização proporcionada pelo dado histórico.

As notas seriam, segundo Muzzi, um modo de tornar operante a forma épica por meio da transferência da função fundadora do real do texto poético para esse novo discurso que ocupa as margens do texto e ultrapassa sua função, pois “diz o que ele já não é mais capaz de dizer” (MUZZI, 1996, p. 352). Todavia não podemos nos esquecer de que, como assegura Hansen (2008, p. 18), “Os enunciados épicos são pseudo-referenciais e não representam estados de coisas empíricas ou coisas de fato; se refaz os procedimentos ordenadores da sua enunciação extinta, o leitor estabelece comunicação fictícia com ações ficticiamente figuradas”. Muzzi (1996, p. 352) toma um fragmento da nota de número 20 do poema (vale lembrar, correspondente em nossa transcrição à nota de número 18) como prova de que este recurso desentroniza o modelo épico, pois a ficção se torna acessória frente à importância dos dados fornecidos nas notas: “Toda esta ficção não serve mais que de ornamento e tudo o que se deduz da história é insignificante”. Sobre esta suposta insignificância que Muzzi atribui à ficção, Lima (2007, p. 116-117) afirma o que segue:

A nota 20 do poema esclarece o fundamento histórico do episódio descrito, instuindo o lugar da verdade e o seu papel, evidenciando o aspecto verossímil dos versos. Essa história, nesses versos, é “insignificante”, ou seja, não tem um significado objetivo, pois a verdade mimetizada não se articula diretamente com a viagem de Albuquerque. A alusão é simbólica, verossímil, necessária ao épico, recompondo o suposto primeiro lugar de encontro de duas culturas; por isso, o compositor dos versos usa a licença poética para ficcionalizar essa narrativa conforme o gênero, segundo o aproveitamento da fantasia como ornamento poético [...]. As notas, portanto, são necessárias para compensar a perda da beleza ocasionada pela linguagem complexa do texto, distinta da linguagem ideal árcade, elucidando para o leitor as possíveis obscuridades de passagens intrincadas da narrativa, restaurando a verdade (LIMA, 2007, p. 116-117).

O que passa a ser inoperante é a atribuição à poesia de uma função de “representante do real” quando o que ela exerce, de fato, é um compromisso com a verossimilhança mediado pelos preceitos retórico-poéticos que regulam sua escrita. Mais uma vez evocamos Hansen (2008, p. 18-19) para corroborar nossa interpretação da função argumentativa que as notas assumem no poema épico *Vila Rica* frente àquela proposta por Muzzi: “Se [o leitor] impede que seu imaginário elimine os preceitos que regulam a significação da forma, sua leitura poderá ter alguma eficácia como representação verossímil, ainda que parcial, do que é figurado nela”. A efetivação da finalidade da épica se efetua em cada leitura que atualiza os lugares comuns da elocução e refaz os procedimentos da invenção do gênero. A necessidade de ser o poema épico fundamentado em argumento histórico não faz com que seu estatuto seja o mesmo daquele de um texto de cunho historiográfico, pois a despeito da veracidade dos fatos e dos nomes de personagens históricos evocados pelo poeta na tessitura da sua narrativa esta não deixa de ser ficção inventada retoricamente de modo verossímil.

4.2.1 Notas do “Fundamento histórico”

As notas que circunscrevem os fólios nos quais está inscrito o poema *Vila Rica* têm início no “Fundamento histórico” e não obedecem a uma sequência numérica contínua: o copista utiliza principalmente asteriscos para indicar a ancoragem das notas no corpo do texto, seguidos de numerais arábicos, cuja continuidade é constantemente interrompida pela interposição daquele sinal gráfico e reiniciada adiante. Em cada um dos dez Cantos do poema a numeração é reiniciada e interpolada com os símbolos, não sendo, portanto, contínua. Todavia a distinção entre notas representadas por asteriscos ou notas numeradas não está

relacionada à natureza do conteúdo que descrevem. A organização do texto nas páginas em que ocorrem notas segue uma disposição que delimita espacialmente a área em que se inscreve o poema daquela da nota pelo traçado de uma linha horizontal. Em nossa transcrição, optamos por não estabelecer uma numeração contínua entre as notas do “Fundamento histórico” e as do poema heroico, numerando cada uma destas partes do texto de modo independente. O “Fundamento histórico” consta de um total de quatro notas, enquanto o poema apresenta oitenta notas nas quais é possível ler informações de natureza histórica, geográfica, bíblica, ficcional e etimológica.

Logo após a folha de rosto, tem-se o “Prólogo”, ao qual se segue o “Fundamento Histórico” do poema. O *Códice Alcântara Machado* não apresenta a “Carta Dedicatória” ou outra indicação de oferecimento da obra ao Conde de Bobadela na folha de rosto ou fólhos imediatamente subsequentes a ela, como ocorre no manuscrito depositado na Fundação Biblioteca Nacional (COSTA, 1773b) e nas edições impressas a partir de 1839, ou a epígrafe extratada do Livro VI da *Eneida*, que também não figura no manuscrito da Biblioteca Nacional. É possível que o manuscrito que serviu de matriz para a cópia do *Códice Alcântara Machado* ainda não possuísse estas duas estruturas liminares, que foram apenas às cópias posteriores do poema. A ausência destes protocolos de leitura, juntamente com a assinatura do poeta na folha de rosto com seu pseudônimo arcade, reforça a hipótese de que o manuscrito que compõe o *Códice Alcântara Machado*, além de coetâneo do manuscrito autógrafa, tenha sido mandado copiar pelo próprio poeta, se não do seu manuscrito original, de um dos membros mais antigos da tradição, e por isso pode ser considerado um importante idiógrafo do poema que atesta seu primeiro estágio de redação, como afirma Moreira (2012, mimeo).

No *Códice Alcântara Machado* a dedicatória ao Conde de Bobadela e a epígrafe foram copiadas ao fim do volume, após a transcrição do poema. O fólio encabeçado pelos dizeres “Notas e Variantes do Poema Villa Rica por Claudio Manoel da Costa” foi escrito por uma terceira mão (MOREIRA, 2012, mimeo) e a página encontra-se dividida em duas colunas: a primeira, intitulada “Exemplar existente nas R. Bibliothecas”, contém os mesmos dizeres que encontramos na página de rosto do *Códice Alcântara Machado*, referentes ao título da obra, e a indicação “Sem epígrafe”; a segunda, que tem o título “Variantes” sem especificar em qual ou quais documentos fundamenta-se o cotejamento, apresenta as mesmas informações da coluna adjacente em ordem diversa, com o acréscimo de alguns novos elementos: “Villa Rica, Poema de Claudio Manoel da Costa, Arcade Ultramarino, com o nome de Glauceste Saturnio; Offereccido ao Illmo. e Exmo. Sr. José Antonio Freire de Andrade, Conde de Bobadella, &c.

&c. &c. Anno de 1773”, e também a indicação da Epígrafe “*Ultra Gramantas & Indos Proferet imperium./ Virgil AEneid. 6*”. A isto se segue a transcrição da “Carta dedicatória, q falta no Exemplar das Reais Bibliothecas” e uma listagem das variantes encontradas a partir do cotejamento do texto com outro ou outros membros da tradição, com especificações de linha, fólho ou nota do códice aos quais correspondem as variantes.

No “Prólogo”, o primeiro paratexto que segue imediatamente a folha de rosto do códice, o autor se dirige diretamente ao leitor, assim como fizera no “Prólogo” das *Obras* (1768), afirmando que dá a ler uma “memória das virtudes de um Herói, que fora digno de melhor engenho para receber um elogio completo”. O poeta afirma que não é seu intento sustentar que tenha produzido um poema com caráter de Épico e que tal glória não alcançaram os maiores autores que compuseram suas obras em Grécia, Itália, Inglaterra, França e Espanha. A impossibilidade de se fazer poema épico deve-se, segundo o autor, ao grande número de leis que devem ser observadas na composição de um poema heroico, e mesmo nas obras deste gênero que empreenderam os maiores expoentes daquelas nações os críticos encontram algum defeito ou incongruência com as regras que dita o costume preceptivo. A autoridade do “bom autor” evocada por Cláudio toma de *La Henriade* o modelo para a composição que juntamente aos antigos e modernos constituem a linhagem da tradição na qual o *Vila Rica* irá se inserir enquanto poema épico. Como emular as épicas de Virgílio, Lucano, Tasso, Camões e alinhar-se ao mesmo tempo à novidade proposta pelo poema de Voltaire? O poema e o *Essai sur la Poésie Épique* (1728) de Voltaire são tomados como modelo por Cláudio, que assim como o autor francês compõe para sua obra uma preceituação histórica na qual situa os eventos cantados no poema. Todavia reconhece a autoridade das preceptivas apropriando-se delas e atualizando seus preceitos. Desse modo, a evocação a Voltaire é tanto uma declaração de filiação ao modelo moderno quanto uma *excusatio* acerca da impossibilidade de que seu poema atinja a perfeição.

Muzzi (1996, p. 351) interpreta a declaração do poeta como hesitação em definir o gênero, tornando-o ambíguo, o que autor teria resolvido atribuindo ao poema uma determinação geral e modesta de “composição em metro para fazer ver o distinto merecimento de um general”. Lima (2007, p. 27) compreende as colocações que o autor faz no prólogo sobre o gênero como uma autocrítica que contesta a observância estrita à tradição, “um primeiro passo de questionamento do juízo poético das letras na Capitania de Minas Gerais”. Cunha (2007, p. 66) recorda que a modéstia com a qual o autor se dirige ao leitor no “Prólogo” participa do conjunto de valores típicos das sociedades de Corte do Antigo Regime.

Para Viveiros (2009, p. 14) o árcade não assume ter escrito um poema épico e recorre a Voltaire para “criticar aqueles que prejudicam o gênero *épico* tentando impor-lhe normas inexistentes”, tornando-se o autor francês o modelo para os épicos modernos. Já Silva (2013, p. 69) reconhece o recurso à falsa modéstia na declaração de intenções do “Prólogo”, sob a pretensão de evitar comentários pejorativos sobre o poema e justificar o distanciamento das regras ditadas nas preceptivas.

Compreendemos a composição do “Prólogo” como requisito necessário à *dispositio* interna à obra no nível mais amplo da organização do manuscrito, uma vez que, enquanto princípio ordenador que garante a totalidade do discurso com vistas ao alcance do fim último da persuasão, permeia toda a obra artística desde cada um dos membros da tripartição macroestrutural que organiza o volume (princípio, meio e fim) até as estruturas mínimas sonoras no nível fonêmico (LAUSBERG, 2004, p. 95 e ss.). Extrapolando os limites da definição de Lausberg (2004, p. 98), que afirma que na tripartição fundamental do discurso o princípio tem função de estabelecer contato com o público e a porção final visa assegurar o efeito do discurso sobre ele, enquanto ao meio caberia o tratamento propositivo, argumentativo e probatório da matéria propriamente dita, admitimos que como parte integrante do limiar ou “vestíbulo” da obra (GENETTE, 2009, p. 9) o “Prólogo” é composto como exórdio do poema, cuja função precípua, como já vimos, é dispor o ânimo do público a que a obra se destina, tornando-o atento, dócil e benevolente à causa do orador. Para atingir este objetivo atualiza tópicos exordiais como a *excusatio propter infirmitatem* para alegar a fraqueza do seu engenho, uma afirmação de modéstia com a qual o autor declara não estar à altura do argumento tratado (BUSSOLINO, 2006, p. 180), e que durante os dois séculos de recepção da obra muitas vezes foi lida em sentido literal e não como recurso retórico amplamente utilizado para captar a benevolência dos leitores. A afirmação de incapacidade de levar a cabo a tarefa a que se propõe, e que efetivamente realiza, diante da dignidade do herói louvado em seu poema é tópica retórica característica do exórdio que dissimula com falsa modéstia a *infirmitas* do autor como *occultatio* ou preterição, como lemos no Livro IV da *Retórica a Herênio* (2005, p. 253).

O artifício de negar retoricamente o pertencimento da obra ao gênero épico escusa os eventuais lapsos do autor quanto ao sem número de leis estabelecidas para sua composição: apor à sua obra a chancela de “poema épico” implicaria submetê-la à avaliação dos críticos sob os mesmos parâmetros segundo os quais avaliaram e censuraram as obras dos maiores expoentes do gênero. Reconhecendo a impossibilidade de respeitar à multiplicidade de regras

acumuladas pela tradição ou inventadas pelos críticos para a elaboração de um poema épico e evocando a autoridade crítica de Voltaire para justificar sua aparente recusa a elas, acaba por oferecer efetivamente um poema com caráter épico, pois se trata de uma composição em metro, de caráter memorativo, que canta a virtude de um General e seus grandes feitos, referidos historicamente como demonstram as muitas notas e o “Fundamento Histórico”, em respeito aos interesses dos Soberanos e, por isso, prol do bem comum de todos os súditos. A *occultatio* constrange uma eventual repreensão do leitor, pois como afirma Cunha (2007, p. 67), os prováveis defeitos do poema são compensados pelo valor do serviço prestado aos Soberanos Príncipes com sua realização, sendo a empresa evidentemente digna.

Por meio deste texto liminar também declara o caráter memorativo da obra que oferece e os critérios que nortearam sua produção, bem como reafirma o lugar aristocrático de onde fala enquanto membro sujeito à coerção social do corpo místico do estado. Não só a virtude do herói o estimula na realização da empresa como o dever de comunicar poeticamente a riqueza da mais importante Capitania dos domínios de Portugal. Propõe sua composição poética como uma promessa de memória futura àqueles tocados por seu canto, o que justifica a escolha do seu argumento: cantando a figura do herói Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho, que levou a cabo a tarefa de pacificar as Minas Gerais, canta concomitantemente a Capitania que derramava riquezas por toda Europa e por isso era “digna de alguma lembrança na posteridade”. A história se encarregou de registrar os fatos como se passaram com objetividade e clareza e legá-los ao porvir, como aprendemos na preceptiva histórica de Luciano, enquanto à poesia cabe a monumentalização da sua memória. Ao historiador cabe apenas dizer as coisas como se passaram evitando favoritismos e parcialidades em prol de algum benefício, visando não os que o ouvem no presente, mas os que terão acesso aos seus escritos no futuro. Segundo Luciano o historiador ideal reuniria as seguintes qualidades:

Portanto, assim seja para mim o historiador: sem medo, incorruptível, livre, amigo da franqueza e da verdade; como diz o poeta cômico, alguém que chame os figos de figos e a gamela de gamela; alguém que não admita nem omita nada por ódio ou por amizade; que a ninguém poupe, nem respeite, nem humilhe; que seja juiz equânime, benevolente com todos a ponto de não dar a um mais que o devido; estrangeiro nos livros e apátrida, autônomo, sem rei, não se preocupando com o que achará este ou aquele, mas dizendo o que se passou. Tucídides fez muito bem em estabelecer essas normas e em discernir entre a virtude e o vício na historiografia, vendo que Heródoto era tão admirado a ponto de seus livros serem chamados pelos nomes das Musas. Diz ele que o que escreve é uma aquisição para sempre, mais que

uma peça de concurso, voltada para o presente; diz ainda que não acolhe o fabuloso, mas deixa para a posteridade a verdade dos acontecimentos. Acrescenta também que a utilidade é o fim da história, de modo que, se alguma vez, de novo, acontecerem coisas semelhantes se poderá, diz ele, consultando-se o que foi escrito antes, agir bem com relação às circunstâncias que se encontram diante de nós (LUCIANO, 2009, p. 71).

A leitura do excerto deve respeitar à concepção providencialista da história (MEIER, 2013, p. 60), ainda em voga no século XVIII, quando a obra de Luciano foi traduzida para o português, como lemos no primeiro capítulo desta tese, resultante das apropriações cristãs que a leem de forma unitária, cujo sentido é resultado dos desígnios divinos (HANSEN, 2006c, p. 13). De modo similar, enquanto representação do teatro das virtudes encenadas no âmbito da sociedade hierárquica e estamental do Antigo Regime, o poema de Cláudio manifesta o mesmo caráter providencial de que esta imbuída a história, tornando manifesta a vontade divina, causa e sentido da poesia (PÉCORA, 1994, p. 41).

O “Prólogo” e o “Fundamento histórico” são lidos nesta tese como protocolos de leitura que estabelecem certos critérios de legibilidade para a obra, ao atualizar o sentido do poema por meio da cristalização de um referencial discursivo que não só orientaria a leitura como garantiria a memoração civil dos grandes feitos, finalidade da história. A justificativa para a escrita do “Fundamento histórico” está intrinsecamente relacionada ao uso que faz das notas no poema: como estas não bastam para que se alcance o objetivo principal de “instruir o Leitor da notícia mais completa do descobrimento de Minas Gerais, da sua povoação e do aumento a que tem chegado os seus pequenos arraiais”, Cláudio produz a preliminação histórica como uma narrativa verídica que deverá ser lida em sua totalidade para que o leitor tire melhor proveito da leitura da poesia.

Tanto a elaboração do Fundamento quanto a escrita das notas servem à construção da verossimilhança do poema, pois ambos circunscrevem o argumento sobre o qual a ficção poética foi inventada. No primeiro dos *Discorsi...* de Tasso (1587) aprendemos que aquele que se propõe a escrever poema heroico deve demonstrar juízo e arte na escolha da matéria, porque esta precisa ser adequada ao gênero épico e apta a receber a mais excelente forma introduzida pelo artifício do poeta. Deve também dar à matéria eleita forma sublime, ou seja, a conformação do verso adequada à matéria elevada da épica e ser capaz de vesti-la com os ornamentos mais excelentes que lhe são convenientes segundo sua natureza. O juízo opera como categoria que permite ao poeta não só escolher “matéria nua” mais adequada ao gênero no qual pretende se exercitar, como vesti-la e adorná-la conforme a natureza dela permite.

Diferente do orador, a quem o acaso ou a necessidade ditam a matéria sobre a qual o discurso deverá versar, o poeta escolhe ou inventa engenhosamente aquela que cantará em seu poema e que também pode ser chamada de argumento. Tasso (1587, fol. 2-2v) considera superior o argumento extraído da História porque, devendo o gênero épico abarcar por toda parte o verossímil, como afirma ser sabido, não é verossímil que uma ação ilustre, qual seja aquela do poema heroico, não esteja registrada e legada à memória da posteridade com o auxílio da história. O argumento que Cláudio toma da história é exposto de forma clara e indubitável na primeira nota de rodapé do poema: “Esse Poema tem por argumento principal a fundação de Vila-Rica, ou antes, a sua criação, de pequeno Arraial em Vila a que passou no dia 8 de julho de 1711, com o nome de Vila Rica de Albuquerque”. A escolha de Cláudio atende ao preceito que lemos nos *Discorsi* de Tasso, pois a pacificação e conquista das Minas Gerais é fato histórico amplamente documentado, como comprovam as diversas Ordens Régias, Cartas de Governadores, atestações de Prelados e Eclesiásticos e outros manuscritos que no “Fundamento histórico” o autor afirma ter localizado em arquivos dos Padres da Companhia de Jesus. Todo o rol de referências levantado pelo poeta tem como propósito o oferecer o Poema ao público sem o receio de que seja insultado nas opiniões que sustenta, principalmente porque a partir do exame crítico das fontes que reúne para fundamentar seu poema contesta as posições contrárias então correntes. Desta forma não podemos compreender as notas como um mero repositório cumulativo ou apêndice de informações, pois representam o desdobramento da argumentação desenvolvida no poema ou no corpo do texto a que se vinculam.

Para que a finalidade da obra seja atingida, é preciso que a argumentação desenvolvida no poema seja constantemente corroborada pelas autoridades de outros autores, de documentos oficiais e mesmo das Escrituras, trazidas para o texto por meio das notas e pelo “Fundamento histórico”. Estas estruturas são, portanto, protocolos de leitura que participam da coesão interna do poema, pois estabelecem critérios de legibilidade que particularizam o discurso poético (MOREIRA, 2011, p. 341). A gênese deste procedimento de composição é o mesmo daquele recomendado desde a Antiguidade para a composição de discursos históricos produzidos com adequação retórica.

No Livro I da *Retórica a Herênio* aprendemos que “O ofício do orador é poder discorrer sobre as coisas que o costume e as leis instituíram para o uso civil, mantendo o assentimento dos ouvintes até onde for possível” (RETÓRICA A HERÊNIO, 2005, p. 55), e que para tanto deve observar as cinco partes da retórica ou fases de elaboração do discurso

(invenção, disposição, elocução, memória e pronúncia). Na invenção o orador deve descobrir as coisas verdadeiras ou verossímeis que tornem a causa provável, que serão ordenadas e distribuídas de modo condizente com cada parte do discurso na disposição, e ornadas pela acomodação de palavras e sentenças adequadas na elocução. Como busca atingir com seu discurso um grau elevado de credibilidade, o autor deverá localizar no elenco de *topoi* armazenados pela memória, como *copia rerum*, aqueles pensamentos ou argumentos passíveis de conferir *fides* à sua composição. No caso da história, entendida até o século XVIII como empreendimento retórico, a *copia rerum* sobre a qual se fundamenta o registro é fornecida pelos acontecimentos empíricos e pelas narrativas das testemunhas visuais. Sem perder de vista a verdade o historiador deve compor seu relato evitando elogios desnecessários, deixando a inspiração das Musas para a poesia e dando à linguagem a grandeza que lhe cabe, afastando-se dos extremos prosaico e da elocução reservada à poesia (LUCIANO, 2009, p. 43-51).

As informações extratadas da história e de outras fontes que figuram nas notas com vistas a ilustrar o desenvolvimento ficcional do poema e elaborar uma narrativa verossímil sofrem mediação do juízo, que as examina criticamente a fim de apresentar uma composição incontestável por sua autoridade, ao mesmo tempo em que mediam a experiência da recepção. Daí a imbricação de tantos conceitos estabelecidos já no “Fundamento Histórico”: não se trata de um simples prólogo, mas de uma preliminar histórica que situa e instrui o leitor, preliminar que não procura falsear a verdade, antes corrige testemunhos dissonantes pelo cotejamento dos apontamentos que colige com monumentos autorizados pela chancela oficial das Câmaras e Secretarias dos Governos. Nesse sentido Cláudio Manuel da Costa utiliza para a composição do “Fundamento” e das notas alguns dos preceitos estabelecidos para a produção daquele gênero, uma vez que visa o mesmo efeito de verdade imbuído nos relatos históricos.

A garantia de verossimilhança e a produção da autoridade da obra também se tornam patentes por meio da afirmação de que suas fontes primárias consistem de testemunhos “de algum gênio curioso” que presenciou os fatos descritos no fundamento, os quais também servem de argumento à invenção do poema. Desde Aristóteles (1984, p. 11) a visão tem precedência sobre os demais sentidos, pois é dentre todos aquele capaz de fornecer as sensações mais intensas e o que melhor permite o conhecimento das coisas e suas diferenças, opinião partilhada por Cícero (1967, p. 469), que considera a visão o mais forte de todos os sentidos. A autoridade do testemunho direto é evocada de nomes como o do Coronel Bento

Fernandes Furtado, que confiara ao autor ainda em vida alguns dos apontamentos que fizera, os quais Cláudio afirma corrigir a partir do cotejamento com outras fontes, bem como do Sargento Mor Pedro Taques de Almeida Paes Leme, cuja credibilidade é trazida ao texto pela afirmação de que era “homem de estimável engenho e de um completo merecimento”, e que remeteu ao autor documentos depositados nos órgãos oficiais da cidade de São Paulo e que conduziram ao bom discernimento da obra.

Das quatro notas do “Fundamento histórico” três são de natureza histórica e uma de natureza ficcional. A primeira delas particulariza a informação dada no fundamento de que “Os naturais da Cidade de São Paulo que têm merecido a um grande número de geógrafos antigos e modernos o conceito de uns homens sem sujeição ao seu Soberano, faltos de conhecimento e do respeito devido às suas Leis” (COSTA, 1773, s/n). A nota 1 vinculada a este período diz o que segue: “Veja-se o Abade Lamberte na sua *História Universal, Civil, Natural, Política e Religiosa*, Tomo 14, Cap. 5, pag. 53 et seq. – O Autor do *Interesse das Nações da Europa*. Tomo 1º, Cap. 4 e pag. 102 e outros autores e escritores estrangeiros”. Esta é a opinião que o autor combaterá por meio da articulação entre a nova narrativa histórica que propõe no Fundamento, atestada pela documentação fidedigna que reúne e depoimentos testemunhais que coleta, e o poema que louva os feitos dos habitantes de São Paulo, injustamente vilipendiados, na pessoa do herói Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho. A precisão com que o autor indica nas obras citadas os locais exatos de onde extrai as informações que fundamentam a opinião corrente sobre os paulistas é confrontada com a representação que deles pretende dar em sua obra e que, por sua vez, será exaustivamente fundamentada em fatos atestados ou por documentos oficiais ou por relatos de testemunhas de reconhecidas probidade. A continuação do período ao qual se vincula a nota contrapõe a insubordinação dos paulistas com a seguinte informação, que será atestada no decorrer da obra: “são os que nesta América tem dado ao mundo as maiores provas de obediência, fidelidade e zelo pelo seu Rei, pela sua Pátria e pelo seu Reino”. É esta a imagem que Cláudio deseja relegar à memória por meio do oferecimento do seu poema, e o argumento histórico com o qual embasa a fábula é constantemente reproposto por meio das notas. Sendo assim, esta primeira nota tem função argumentativa: traz para o texto a *doxa* sobre os habitantes de São Paulo que será confrontada pela proposição da virtude dos paulistas, autorizada pelos exemplos, comprovada pelas fontes históricas e reiteras pelas notas.

A nota 2 dá prosseguimento a esta argumentação, reiterando o pioneirismo dos paulistas na expulsão dos padres da companhia ao perceber o caráter pernicioso da ordem e

dos seus membros. No fundamento temos o seguinte: “A vigilância com que atendiam pela harmonia e utilidade econômica do seu País os aconselhou, muito antes que a todo o Portugal, a fazer sair das suas terras os Padres denominados da Companhia”, informação atestada pelo conteúdo da nota que referencia com precisão uma obra de D. José Vaisete sobre o assunto: “Veja-se de D. José Vaisete, religioso beneditino na sua *Geografia, Histórica Eclesiástica e Civil*, tom. 12, pag. 217, onde faz menção deste extermínio dos PP. Ib”. A terceira nota do fundamento segue a mesma organização e corrobora a representação dos paulistas que irá perdurar por toda obra. O excerto do texto também fornece precisão da data de fundação de São Paulo como meio de intensificar a *fides* do escrito de natureza histórica: “Desde o estabelecimento daquela povoação, que foi em 25 de janeiro de 1554, dia da Conversão de São Paulo, d’aonde derivou o nome, se deve presumir que giravam muitos dos Conquistadores pelo centro dos Sertões e atravessaram as Minas* saindo em Bandeiras”.

A nota correspondente, de número 3 relaciona-se à passagem na qual o autor refere as expedições bandeirantes e especifica mais um documento oficial a ser consultado para atestar o que afirma: “Tudo melhor se vê na Secretaria do Conselho Ultramarino no *Livro dos Registros das Cartas do Rio de Janeiro*. Livro 1673, fol. 106-163”. Importa observar que independente da precisão com que são citadas as páginas das obras referidas e mesmo que o leitor não confira, nota a nota, estas referências, sua aposição visa efeito de verdade por meio da evocação da autoridade de autores de conhecida inteligência e probidade e de documentos oficiais.

A última nota do fundamento, de número 4 em nossa transcrição e que poderá ser conferida no Anexo a esta tese, difere das demais por trazer uma citação poética que amplifica o louvor do personagem histórico citado como o mais importante na série dos descobridores. O poeta se vale de uma citação do *Drama intitulado Alexandre na Índia*, ao qual só tivemos acesso em uma versão manuscrita de 1783 disponibilizada pela Biblioteca Nacional de Portugal, mas que devido ao sucesso de Metastásio entre os poetas portugueses e brasileiros do século XVIII (AGUIAR, 1996, p. 1080, nota 9) e à atestada circulação de manuscritos na colônia (MOREIRA, 2011; 2013; HANSEN E MOREIRA, 2013) trazidos por aqueles que, como o poeta, foram ao Velho Mundo cumprir sua formação superior, é provável que figurasse na biblioteca pessoal de Cláudio em uma cópia feita por ele quando esteve em Portugal ou mandada copiar por um dos homens que viviam de escrever, tomando de empréstimo a cópia de alguém que a possuísse.

Antes de proceder com a narração sobre o descobrimento das Vilas que encabeçavam as quatro Comarcas da Capitania de Minas Gerais, Cláudio justifica o procedimento escolhido para empreender este registro ressaltando que a narração é breve para não cansar o leitor, e diante da multiplicidade de desbravadores, cuja memória só permanece viva no seio da sua genealogia, destaca aqueles poucos que descobriram as faisqueiras mais avultadas. A estes a história deve pagar seu tributo e perpetuar sua memória devido à grandeza do feito e à importância do resultado obtido com a expedição; sobre os demais desbravadores que alcançaram feitos menores a história nada dirá. Sobre os assinalados paulistas que descobriram as Vilas do Ouro Preto, do Sabará e Cidade de Mariana, a Vila do Caeté, a de São João d'El-Rei, a de São José e a do Príncipe no Serro do Frio, o poeta apresenta “uma verídica e suficiente informação” atestada por datação precisa que deverá satisfazer os curiosos. A descoberta do Serro Frio, que na língua dos gentios era chamado “Hesvituriy” segundo a grafia que encontramos no manuscrito, foi a descoberta mais dificultosa, e Antônio Soares, o desbravador que levou a cabo esta empresa, mereceu entre os bandeirantes a maior fama. A localidade ganha contornos de *locus horrendus* sendo descrito como “combatido de frigidíssimos ventos, todo penhascoso e intratável” na breve explicação que acompanha o topônimo. Após narrar este último grande descobrimento atribuído aos paulistas, Cláudio encerra esta seção do “Fundamento histórico” da seguinte maneira:

Digam agora os Geógrafos que todos são Mamelucos; arguam-lhes defeitos que nunca tiveram; sirva-lhes de injúria o haverem nascido entre aquelas montanhas*. As almas, é certo, que não tem Pátria, nem berço; deve-se amar a virtude onde ela se acha: nenhuma obrigação tinha a Natureza de produzir só na Grécia os Alexandres, só em Roma os Cipiões.

O poeta anexa a esse excerto a nota cujo conteúdo poético amplifica o argumento que se desenvolve no “Fundamento histórico”: “Qui pur s'intende/ Di gloria il nome à la virtu sonora/A l'Alesandi su ai L'Idaspe ancora”. Os versos do Abade Metastásio louvam a glória do virtuoso Alexandre Magno, cujo sucesso na Batalha de Hidaspes ainda ecoava na posteridade. Os versos citados corroboram a argumentação que o poeta desenvolvera anteriormente, contrária à opinião comum desfavorável aos paulistas, aventada por escritores estrangeiros citados na nota 1 e por outros. Todo o fundamento é composto com o objetivo de subverter esta imagem negativa dos paulistas que, mesmo tendo circulado em obras autorizadas de geografia e história, se funda em lugares comuns retóricos, como o epíteto pejorativo de “mamelucos” atribuído a eles, identidade genérica de tipos reconhecíveis. Depois de todo o levantamento histórico dos feitos dos paulistas apresentado por Cláudio no

fundamento, os geógrafos e demais pessoas que vituperaram os paulistas são desafiados a continuarem atribuindo a eles as injúrias que até então divulgavam. Por meio da comprovação histórica fornecida no fundamento Cláudio estabelece um arcabouço discursivo que visa corrigir a suposta injustiça contra os paulistas e exorta aqueles que os vituperavam a conhecer, por meio da sua obra, a verdadeira história dos descobrimentos das Minas e dos seus desbravadores.

A desqualificação dos paulistas está atrelada também à localização montanhosa da Capitania por meio da atualização das tópicas *genus* (origem) e *natio* (nação), que segundo Hansen (2004, p. 397-399) modelizam práticas discursivas: o primeiro lugar-comum refere a influência imperativa da semelhança entre pais e filhos e demais ancestrais na vida honesta ou desonesta do indivíduo; o segundo, que funde características raciais e religiosas, fundamenta o louvor ou vitupério de acordo com os diferentes costumes de uma nação. Hansen (2004, p. 411) afirma que na sátira o termo “mameluco”, atribuído ao indivíduo mestiço que descende de índio e branco, também equivale ao termo “mulato”, pois ambos são utilizados como desqualificação genérica segundo as tópicas “raça” e “origem”, bem como conserva o significado árabe de “escravo”. Assim como o fundamento complementa as notas do poema, a nota de número 4 complementa retoricamente o sentido da enunciação do fundamento: a imagem dos paulistas é retoricamente constituída ao longo do fundamento como a de homens virtuosos e subordinados à coroa, e o conteúdo da nota atesta a lição com a qual Cláudio encerra esta seção: a origem mestiça e o nascimento distante da Pátria (Portugal), em um ambiente rude e inóspito como é a colônia, não é impedimento para que os naturais do novo mundo sejam virtuosos. Como a virtude não tem pátria nem berço, outros heróis tão grandes quanto aqueles exemplos que o poeta evoca, Alexandre e Cipião²⁰, poderiam ter nascido em qualquer tempo e lugar e não só em Grécia e Roma. Esta orientação fornecida pelo poeta no “Fundamento histórico” serve à constituição da imagem dos paulistas e também à finalidade do poema que será apresentado a seguir, pois se é a alma que guia a virtude aos grandes feitos e não a ascendência ou o local de nascimento, qualquer pessoa que se instrua pela verdade

²⁰ Estes exemplos de heróis da Antiguidade são referidos por Cláudio em outras obras. No Soneto IX do *Parnaso Obsequioso* (COSTA, 1996, p. 338) evoca “O Herói da Macedônia, a cuja fama/ Treme no mundo a vasta imensidade” para estabelecer em um paralelo com o Conde de Valadares, objeto do louvor poético. Também nas poesias manuscritas reunidas na edição de 1996 (COSTA, 1996, p. 526), no último de um conjunto de três sonetos dedicados ao Marquês de pombal, o Soneto XI, o poeta cita Alexandre, Cipião, César e Pompeio, como exemplos máximos de heroísmo na Antiguidade aos quais o Marquês supera, por terem sido aqueles reconhecidos pela destruição que marcou suas conquistas, enquanto Sebastião José de Carvalho e Melo, tendo conservado a paz do reino e incentivado o desenvolvimento das artes e ciências, encontrou um meio de reestabelecer na corte a Idade de Ouro.

histórica e pela memória registradas nas páginas de seu poema épico poderá ser inspirada pelo amor de ações tão nobres e elevadas quanto aquelas cantadas no poema.

4.2.2 Notas do Poema

A fábula épica, a primeira das partes de qualidade do poema épico e consiste num “hecho ilustre, y grande, imitado artificiosamente, como sucedido a algun Rey, ò Heroe, ò Capitan esclarecido, debaxo da cuya alegoria se enseñe alguna importante máxima moral, ò se propõga la idea de um perfecto Heroe militar” (LUZAN, 1737, p. 437). O autor considera que o modo mais plausível de formar a fábula épica consiste primeiramente na delimitação da instrução moral que se deseja imprimir à obra, fim da fábula, e em seguida buscar um argumento histórico condizente com esta finalidade moralizante, e a partir da história bosquejar toda a fábula, adequando os nomes dos personagens e dando forma verbal à matéria segundo as regras do gênero. Este modo parece ser o mais adequado à invenção do poema épico, pois se recomenda que o poeta deva partir de um feito histórico, que em suas circunstâncias pareça ser apto às regras da arte poética, por oferecer maior disposição para ser exornado com alegorias apropriadas ao gênero ou do qual seja possível extrair instrução moral proveitosa segundo os fins da epopeia (LUZAN, 1737, p. 439).

Também Francisco José Freire ao definir o poema épico em sua *Arte Poética* (1759) como “imitação de huma acção heroica, perfeita, e de justa grandeza, feita em verso heroico por modo mixto, de maneira que cause huma singular admiração, e prazer, e ao mesmo tempo excite os ânimos a amar as virtudes, e as grandes empresas” (FREIRE, 1759, p. 165), admite que o fim último da epopeia é excitar os ânimos a praticar ações similares àquelas narradas na ficção. Segundo o autor para que esta finalidade seja atingida é preciso que a ação heroica represente uma ação que, sendo obrada por um mortal, pareça estar fora de suas possibilidades humanas, sendo auxiliado pelos deuses em sua execução²¹ (FREIRE, 1759, p. 167-168). Para além da necessidade de que a epopeia seja grande, única e de duração determinada, Freire (1759, p. 169-176) afirma que também deve possuir êxito feliz para que

²¹ No capítulo concernente à poesia épica Freire itera o que fora dito por Luzan em seu tratado, acrescentando sua obra com preceitos tomados de outros autores. Sobre a interferência divina na ação heroica o preceptista afirma que ao passo que os poetas gentílicos fingiam que tudo o que obraram os heróis de suas epopeias foi por patrocínio dos deuses pagãos, enquanto as ações dos heróis católicos seriam verdadeiramente oriundas da providência Divina, única e verdadeira: “Nós outros os Catholicos não fingimos, mas firmemente cremos, que todas as acções heroicas dependem da ajuda de Deos, de quem procede tudo o que he perfeito; porque a nossa natureza como corrupta sim pode obrar alguma cousa boa, porém não tudo, segundo os bons costumes” (FREIRE, 1759, p. 168).

os ânimos sejam bem dispostos à imitação, assim como deve estar fundada na verdade histórica e na verdadeira religião e não ser nem muito moderna nem demasiado antiga. Sobre a necessidade de fundamentar a fábula épica na verdade da história Freire afirma o que segue:

A quinta propriedade he, que a acção seja *fundada na verdade da Historia*; isto he, que o Heroe seja verdadeiro, e que vivesse em algum tempo; porque servindo a Epopeia de excitar os animos ao amor da virtude, claro está, que não se póde conseguir bem este fim, propondo como exemplar de virtudes a hum Heroe, que nunca houve, e descrevendo acções, que já mais succederão. Neste erro cahirão o Bocaccio na sua *Theseide*, o Alamanni na sua *Avarchide*, o Pulci no seu *Morgante*, e os dous Orlandistas Boiardo, e Arisosto; vicio, de que protestou sugir o nosso Camões, como lemos claramente na Estanc. II. do liv. I. invocando ao seu Mecenas (FREIRE, 1759, p. 174).

Para que atinja a finalidade que o gênero pressupõe, Cláudio inventa a fábula épica partindo da história registrada nos livros e da memória que afirma ter recolhido daqueles que testemunharam os eventos que fundamentam o *Vila Rica*. Atende às injunções do gênero imitando artificialmente as ações do herói Albuquerque, que possui as virtudes da força, coragem e ilustração, tornando maravilhosos os argumentos históricos de que se apropria. Imita verossimilmente os caracteres e costumes do herói como tipo que cumprem seu destino e obra para que a ordem natural das coisas seja reestabelecida. Nesta épica a matéria histórica é figurada como exemplaridade do providencialismo divino que orienta a ação do herói, tornado modelo para as ações futuras (HANSEN, 2008, p. 73). Sendo Deus a causa primeira e fim último de todos os seres e eventos da natureza e da história, a ficção épica inventada por Cláudio Manuel da Costa no *Vila Rica* articula os modelos fomentados pela tradição poética, a matéria histórica e as doutrinas teológico-políticas em uma representação retoricamente proporcionada que evidencia os conceitos como análogos aos desígnios da Graça divina (HANSEN, 2008, p. 76). A articulação, proporcionada pelo engenho do poeta, da verdade histórica, numa perspectiva providencialista, patente no “Fundamento Histórico” e nas notas do poema, com a ficção poética que a amplifica como representação participante da Verdade eterna será investigada nas páginas a seguir.

A primeira nota do poema encontra-se no primeiro verso do mesmo, ancorada especificamente na palavra “fundação” e evidencia no nível infratextual a matéria histórica por meio da especificação da ação épica que será cantada no poema e do herói que a executa. No nível textual o primeiro verso do poema combina duas partes de quantidade da epopeia clássica, proposição e invocação, ao especificar a ação que será cantada, a fundação primeira

da Capital das Minas, onde ainda vive inteira a memória de Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho, governador geral das Capitanias de Minas Gerais e São Paulo a partir de 1709, que louva a história de Albuquerque. É importante observar que neste primeiro quarteto do poema a proposição estaria equivocada se as regras para a composição da épica forem estritamente observadas: segundo Hansen (2008, p.46), a proposição não pode apresentar nem o gênero nem a espécie, mas o indivíduo a ser cantado sem fazer menção a nenhum episódio, e Cláudio erraria, segundo o preceito, pois propõe o resultado da ação do herói, o episódio da fundação da Capitania, no lugar do próprio herói e sua ação. Hansen recorda que muitos autores de épicas, como Camões e Ariosto, também foram censurados por começar seus poemas ferindo a observância deste preceito. Mas como sabemos, Cláudio evocara desde o Prólogo a autoridade de Voltaire para escusar sua obra de falhas como estas, uma vez que o grande número de regras, muitas vezes conflitantes, impede a realização plena e o atendimento a todos os preceitos de composição do gênero épico, devendo o poeta guiar-se pelos modelos autorizados pelo costume, tanto poéticos quanto preceptivos, atendendo às injunções fundamentais do gênero. A invocação do poema, também uma das partes de quantidade essencial à composição épica, segue o modelo que remonta a Homero:

Cândido Lusitano afirma que Homero dá o exemplo para todos, quando funde invocação e proposição, pois a Musa deve preceder o herói por uma razão principal: é mais religioso ou piedoso confiar as coisas grandes à proteção superior antes de começar o canto que inicia-lo dizendo “Eu canto” e só depois pedir auxílio. Outra razão é que a divindade posta no início torna o poema mais majestoso, honesto e grave. Além disso, a presença do nume demonstra que o poema canta coisas inexplicáveis que um homem sozinho não alcança fazer e entender. E, por fim, a Musa confirma a fama do poeta como homem animado de furor divino (HANSEN, 2008, p. 47).

No *Vila Rica* não é a musa antiga que canta como se soprasse ao poeta os feitos do herói, como ocorre na *Iliada* (“Canta-me, ó deusa”) e na *Odisseia* (“O homem multiversátil, Musa, canta”), mas assim como na *Eneida* (“As armas canto e o varão... Musa!, recorda-me as causas da guerra”) a musa recorda o poeta das causas da ação para que ele desenvolva sua narração. Emulando o modelo de Lucano (LIMA, 2007, p. 142), nesta primeira invocação que se funde com a proposição em prol da virtude da brevidade (FREIRE, 1759, p. 199), Cláudio convida Calíope, a musa da poesia épica, para que cante juntamente a ele a ação que resulta no descobrimento e fundação da Capital das Minas. A tudo isto adjunge a nota que situa historicamente a matéria do poema por meio da certidão de fundação das Minas: “Esse Poema tem por argumento principal a fundação de Vila-Rica, ou antes, a sua criação, de pequeno

Arraial em Vila a que passou no dia 8 de julho de 1711, com o nome de Vila Rica de Albuquerque”.

A nota 2 refere-se ao “pátrio Ribeirão”, que também dera assunto anteriormente ao canto do poeta em outra espécie de poesia e agora inspira nele um influxo mais digno que deverá ser tratado segundo os preceitos que o gênero épico demanda: “Leia-se a *Fábula do Ribeirão do Carmo*, que anda impressa entre as Rimas do Autor. Coimbra. Oficina de Luiz Secco, ano 1768, 8^o”. Como Camões, que ordena o silêncio da musa e dos heróis antigos para que ele possa cantar armas, varões, reis e suas memórias gloriosas, e inventa as Tágides, musas pátrias que suplantam as seguidoras de Apolo e Ihe inspiram o estilo sublime e grandíloquo que é próprio da épica, na “Fábula do Ribeirão do Carmo”, que por sua vez emula a “Fábula do Mondego” de Sá de Miranda (AGUIAR, 1996, nota 121, p. 1058), Cláudio inventa uma divindade personificada no rio que também figura no *Vila Rica*. Lima (2007, p. 142) observa que este clamor ao Ribeirão do Carmo constitui uma segunda invocação à divindade, incomum ao gênero épico, na qual o poeta produz uma notável alegoria: o Ribeirão que fora cantado em outra idade segundo os preceitos do gênero lírico, é comparado ao Tejo; o “clima estranho” não diz respeito apenas à discrepância da paisagem geográfica nas quais os dois rios se localizam, mas também à assimetria da elocução produzida quando a matéria era cantada no gênero lírico frente àquela de quando recebe tratamento épico.

A nota de número 3 identifica o “irmão defunto” do objeto da dedicação do poema, terceira parte de quantidade da epepeia: “O Excelentíssimo Senhor Gomes Freire de Andrade, a quem Sua Majestade fez mercê do Título de Conde de Bobadela, voltando das Missões”. A terceira estrofe do poema traz o oferecimento da obra ao segundo Conde de Bobadela, José Antônio Freire de Andrada, Governador Interino das Minas de 1752 a 1761. No códice Alcântara Machado não encontramos a Carta Dedicatória como estrutura paratextual composta como inscrição que se localiza antes do texto propriamente dito e que circunscreve as relações implicadas no seu oferecimento, como vimos nos capítulos precedentes desta tese. O códice principia pelo prólogo da obra, localizado imediatamente após a folha de rosto, no qual o autor faz menção ao “General que tão prudentemente pacificou um povo rebelde, que seguiu a Real Autoridade e que estabeleceu e firmou, entre as diferentes emulações de uns e outros Vassallos desunidos, os interesses que se deviam aos Soberanos Príncipes de Portugal”.

A Carta dedicatória é copiada após o poema no *Códice Alcântara Machado* e integra o rol das “Notas e variantes do Poema Vila Rica por Cláudio Manoel da Costa”, indicando que

este texto falta no “Exemplar das Reais Bibliothecas”, de onde provavelmente o poema foi copiado e cotejado com outra versão que possuía a dedicatória. Nesta Carta, transcrita ao final desta tese logo após a transcrição do poema no “Anexo B”, o autor oferece a obra a José Antônio Freire de Andrada, como forma de agradecimento aos benefícios recebidos dos membros da Casa de Bobadela, dirigindo-se diretamente aos dois irmãos que receberam o título de conde e que por trinta anos mantiveram a ordem e a lei da coroa na Capitania. O códice tampouco tem em sua folha de rosto o subtítulo que também oferece o poema ao Conde. O preceito do gênero épico que dita que a dedicação, quando usada, deve seguir imediatamente a invocação, ser breve para que não distancie tanto a proposição da narração e não ser composta de modo que pareça que o dedicatário está sendo louvado com lisonja de modo que se aproxime da divindade invocada anteriormente (FREIRE, 1759, p. 204-205), é atendido pela menção direta do “Conde feliz” e o “irmão defunto”. A nota que se encontra nesta oitava tem, portanto, caráter memorativo e histórico, pois especifica qual dos condes falecera evitando que o leitor se confunda e informa a circunstância em que Gomes Freire de Andrada, falecido em 1763, recebera o título de Conde de Bobadela.

A nota 4 está vinculada à estrofe na qual tem início a narração, o corpo do poema épico, e especifica o território que compreendia “as grandes terras,/ que o Sul rodeia de escabrosas serras” sob o domínio do Rei Lusitano: “O Brasil, que foi descoberto por Pedro Alz. Cabral em 1501, é repartido em 14 Capitânicas, das quais a última é São Vicente, que compreendeo muito tempo o Governo das Minas Gerais”. Apesar do equívoco sobre o ano do descobrimento do Brasil, a nota objetiva dar fidedignidade à informação por meio da fixação da data, que também é registrada com variação em outros documentos históricos, pela determinação do nome do descobridor (cujo sobrenome abreviado provocou engano nos copistas e leitores) e pela delimitação geograficamente os limites da Capitania. Em nossa transcrição mantivemos além da grafia das palavras este tipo de informação, conforme o que se encontra registrado no manuscrito, e que segundo os dados aos quais temos acesso hoje estaria incorreta porque não interessa aos objetivos desta pesquisa averiguar se os dados históricos que o poeta cita nas notas são verdadeiros, e sim de que forma eles fundamentam a ficção desenvolvida ao longo da narração do poema. Também porque tentamos manter a fidelidade ao que fora registrado no manuscrito, pois sem cotejar a versão de que dispomos com o *copy-text* não podemos afirmar se o erro da data deve-se ao copista ou ao próprio autor.

A quinta nota do poema adiciona à narração épica a informação acerca da fundação da vila que deu origem à cidade de São Paulo: “No ano de 1554, em 25 de janeiro, dia dedicado à

Conversão de São Paulo, se celebrou a primeira Missa naquela Vila. E no de 1711 lhe deu o Título de Cidade o Senhor D. João 5º (Padre Vasconcelos na sua *Crônica do Brasil*)”. O poeta conhece a ordem cronológica (*ordo naturalis*) em que os eventos históricos ocorreram ao determinar o tempo da sua narração e dentre os fatos escolhe aqueles mais relevantes para o recorte que abrange nela, antecipando episódios ou deixando de referir eventos que julga de menor importância para a constituição da fábula épica (*ordo artificialis*). Remonta o tempo da narrativa à época da fundação da Vila de São Paulo para inventar a profecia com a qual começa a desenvolver a fábula sem, contudo, fazer menção ao papel dos Jesuítas José de Anchieta e Manoel da Nóbrega nesta empresa. Por meio da invenção poética Cláudio toma da história o marco da fundação do povoado e o investe de simbolismo, atrelando a ele o prenúncio da descoberta de metais e pedras preciosas que viriam a enriquecer Portugal.

A nota seguinte, de número 6, explica os versos “O arbítrio de um só braço moderava/ Toda a Capitania”, para que o leitor saiba exatamente de que circunstâncias históricas o poeta trata ao se referir à situação das Capitânicas antes da descoberta:

Os primeiros Governadores residiam no Rio de Janeiro e tinham anexa a Capitania de São Paulo, ou São Vicente, que compreendia as Minas, já descobertas, e as que se descobrissem, como se prova do Regimento expedido em Valhadolid em 15 de agosto de 1603, escrito por Luiz de Figueiredo, e se confirma do Alvará de 8 de agosto de 1618, inserto na Coleção 1ª da Ordem, do Livro 2º, título 24, nº 1º (COSTA, Canto I, nota 6, 1773).

O grande território da Colônia era constantemente ameaçado por invasores que desejavam explorar as riquezas do novo mundo, e para que a Coroa garantisse seu domínio era preciso fortalecer a defesa do litoral e investir no interior do território. O argumento histórico da fundação da capital das minas é investido de origem mítica, como a profecia a se cumprir: o herói que irá realiza-la é então nomeado nesta estrofe, como o predestinado a dilatar a conquista renunciada desde a fundação do povoado e que é narrada na estrofe seguinte:

Da notícia de alguns tinha alcançado,
(E muito mais na ideia está gravado
O profético anúncio) que faria
Grande serviço ao rei, se a serra
Vencesse, e além passasse e visse a testa
Do soberbo Itamonte: manifesta
A estrada se lhe mostra, e um Gênio esperto
O guia a ver da empresa o fim mais certo (COSTA, Canto II, 1773).

Estas primeiras estrofes preparam o leitor para a narração propriamente dita, apresentando as circunstâncias anteriores ao início da ação cantada no poema. Os argumentos são progressivamente particularizados nas notas de modo que, enquanto no nível textual se representa uma ação mítica que aos fatos acrescenta grandeza poética, com o herói predestinado a alcançar o grande feito do descobrimento das Minas e assim prestar grande serviço ao rei, caso demonstrasse a coragem de se lançar ao desbravamento do território, no nível infratextual cada episódio relevante é particularizado pela narrativa histórica, atestada por registros escritos ou autorizada pela memória. Nesta oitava encontramos duas notas que explicam a ficção do poema por meio da repositição da matéria histórica. O destino do herói já está traçado e a condição para que alcance a glória oriunda do descobrimento reside no trespassamento da serra que limita a região e na contemplação da face de Itamonte, o monte Itacolomi representado sob a representação de um gigante, como explica a nota 7: “Serra vulgarmente chamada Itacolomim ou Itacunumim, nome pátrio que quer dizer *pedra pequena*. A Vila está situada na fralda desse penhasco”. O leitor também conhece “um Gênio experto”, ente sobrenatural nacional que irá guiar o poeta à realização do fim da empresa e que segundo a nota 8 será apresentado mais adiante no poema: “Neste Gênio se figura o do país, como sensivelmente o dá a conhecer o Autor no Canto 5º e 6º deste Poema”.

O tempo da narrativa dá um salto da névoa da origem mítica e a ação do poema tem início *in media res*, com o herói já com sua comitiva deslocando-se pelo território. Encontramos o herói descansando à beira de um soberbo rio, que a nota 9 nos informa ser “Rio das Velhas, primeira povoação das Minas”. O poeta costura a fábula com informações de natureza histórica e geográfica ao mesmo tempo em que deleita com a descrição que constitui o entorno do Rio das Velhas como *locus amenus*, cercado por árvores que amparam e acolhe o descanso do herói, que adormece ao som do doce murmúrio das águas e do vento. A décima nota do poema introduz “o brioso Garcia”, o personagem que acompanhará o herói em sua trajetória: “Garcia Rodrigues Paes foi um dos Vassalos de maior serviço no descobrimento das Minas de ouro. A sua casa se acha premiada em seu Filho, o Alcaide Mor da Bahia Pedro Dias Paes Leme, Guarda Mor Geral das Minas”.

Mesmo quando lança mão de exemplos particulares o poeta não se distancia da imitação do universal, pois ainda que se trate de figuras ilustres que viveram e obraram os feitos amplificados pelo canto poético, como foram Albuquerque e Garcia, os indivíduos encontram-se na mediania entre as virtudes e vícios comuns aos homens, e para representá-los de modo que a descrição de suas façanhas desperte a admiração nos leitores, o poeta isola um

determinado caráter e o imita segundo a verossimilhança e a necessidade, e mesmo o elevando aos limites da perfeição mantém sua credibilidade estimulando, assim, os ânimos à imitação. Para Luzan (1737, p. 46), apenas a poesia é capaz de imprimir na alma a perfeição das coisas imitadas conforme são na ideia, pois só é possível representar a mais perfeita virtude ou o mais ignóbil vício por meio da imitação fantástica uma vez que há sempre matizes de vício e virtude nos indivíduos particulares. Por meio da imitação fantástica o poeta inventa um modelo ideal com o qual os leitores podem cotejar suas ações tentando afastar-se do extremo vicioso ao passo que buscam simultaneamente aproximar-se do outro extremo inatingível de perfeição (LUZAN, 1737, p. 45-49). Autorizada pela tradição a imitação do universal permite que o poeta aperfeiçoe as pessoas que imita em seu poema segundo uma ideia universal do caráter que deseja representar: como nos recorda Luzan (1737, p. 51), a valentia de Aquiles, a sagacidade de Ulisses e a beleza de Helena só eram possíveis porque eram poeticamente verossímeis. É principalmente por meio da imitação do universal que o poeta alcança o novo, o inopinado e o extraordinário na representação das ações humanas através do qual desperta a admiração do leitor e instiga sua curiosidade, bem como a representação vivaz do vício em seu mais terrível aspecto desperta a ojeriza dele. O poeta deve sempre visar a natureza e fazer com que aquele que obra “puesto em tal lance, agitado de tal passion, obre, y hable, como es natural que obre, y hable segun su genio, y costumbre” (LUZAN, 1737, p. 53).

A 11ª nota não possui natureza histórica, mas filia o poema à tradição evidenciando o modelo que seguiu o poeta: “Imita o Autor neste lugar a Lucano na sua Pharsalia, Livro 1º, ibid: *Ut ventum est*, etc”. A partir deste ponto do poema o autor introduz a fala do herói, conforme o modo misto de imitação, que tanto narra uma ação quanto põe em cena os personagens falando eles mesmos conforme seu caráter, que desperta de um sonho aterrador e o relata a Garcia: no sonho Albuquerque é afastado da missão de penetrar os Sertões pelo fantasma de Dom Rodrigo, que mostra sua figura ensanguentada a fim de desestimular Albuquerque e fazê-lo desistir pelo exemplo da sua morte. Antecipa os perigos que o herói enfrentará na execução da empresa: falta de fé, traições, crimes atroz, a violência dos bárbaros habitantes revoltosos contra a coroa. O agouro triste que oferecera o rio é especificado na nota 12 que relata o assassinato de Dom Rodrigo por Borba Gato: “Entretanto que Fernão Dias Paes envia ao Rei as mostras de esmeraldas que tinha descoberto, chegou D. Rodrigo de Souza de Ordem do mesmo Senhor a Governar as Minas. Foi morto violentamente no Rio das Velhas, em casa de Manuel de Borba Gato, como se lê no canto 3º”.

A morte de Dom Rodrigo, que é antecipada pela inserção do dado da nota, mas que segundo a ordem artificial da poesia só será narrada no Canto III, constitui episódio da fábula que ocorre paralelamente à ação principal de modo a situá-la, ornamentá-la e exemplificá-la. Este tipo de episódio tem a finalidade de amplificar a narração principal por meio de exemplos e testemunhos, tornando-a crível ou verossímil (HANSEN, 2008, p. 58) e no *Vila Rica* desenvolve-se também nas notas que fornecem *fides* à narração e operando o ensinamento eficaz atrelado à verdade histórica.

O herói épico é caracterizado por virtudes que constituem um tipo que obra por determinação superior a fim de cumprir seu destino, previamente traçado segundo a Providência divina. O horror de Albuquerque após o sonho é aplacado pelo conselho de Garcia, que o recorda que o caminho até que se alcance a glória é árduo e recomenda que devem dar sepulcro aos restos mortais do General assassinado para honrar sua memória e livrá-lo do esquecimento. Como sabemos, *Os Lusíadas* se tornou modelo de epopeia moderna a ser emulado, logo não é incomum que no episódio do sonho de Albuquerque e da reunião do conselho na qual delibera atender ao mando do rei, se percebam ecos daquele sonho premonitório de Dom Manuel no Canto IV da epopeia de Camões, bem como do discurso do rei ao comunicar a Vasco da Gama que ele era o escolhido para realizar a empresa que o sonho revelara: “As cousas árduas e lustrosas/ se alcançam com trabalho e com fadiga;/ Faz as pessoas altas e famosas/ A vida que se perde e que periga,/ Que, quando ao medo infame não se rende,/ Então, se menos dura, mais se estende” (CAMÕES, 2008, p. 107). O diálogo entre Garcia e Albuquerque é interrompido pela chegada ruidosa da comitiva, que traz três índias apressadas. A nota de número 13 especifica sua origem:

Pory: Nação Gentia. Destes e de outras Nações se escrevem alguns episódios por adorno do Poema. O Episódio é tirado do fundamento histórico, que se conserva por tradição entre os Nacionais. Toda cena deste Canto se figura no Rio das Velhas, por onde se dirigiam as marchas, em razão de serem ali os primeiros descobrimentos das Minas. Na *Écloga de Arúncio*, que escreveu o Autor, se leem estes versos, que dizem relação à presente história: *Os primeiros que entraram na espessura/ Dos ásperos sertões, dizem, que acharam/ Três bárbaras, já velhas, nesta altura*”. Não disputa o Autor o anacronismo (COSTA, 1773a, nota 13).

A nota é composta em socorro ao leitor não familiarizado com a diversidade de povos que habitavam a Colônia e suas denominações e atende à finalidade de tornar a ficção clara. A referência ao fundamento histórico, embora remeta o leitor à preambulação histórica que também situa as índias na narrativa histórica do descobrimento, também evoca a memória

conservada pela tradição que repete a verdade de se ouvir dizer, assim como afirmara a notícia de que a índia Célia morrera “há poucos anos na Vila de Pitangui, em casa de uma filha casada do dito Coronel [Salvador Fernandes Furtado]” (COSTA, 1773a, Fundamento histórico, s/n). Explica a cena do canto situando o palco deste acontecimento no Rio das Velhas, que já fora cantado pelo poeta na *Écloga de Arúncio*.

No *Códice Alcântara Machado* há uma nota que não se vincula a nenhum verso do poema copiada ao final do Canto I. Na edição de 1996 (COSTA, 1996, p. 382) o conteúdo da nota em questão vincula-se à palavra “assombro” que consta no verso 192 do nosso códice, no qual a nota parece abarcar de modo geral tudo o que foi narrado no Canto I:

*Illi se praedae accingunt, dapibus que futuris,
Tergora diripiunt costis, et viscera nudant:
Pars in frustra secant verubus que tremantia
Figunt.* Virgílio. *Eneida*, 1ª, verso 215.

Deixara o Autor de produzir estas imagens, se elas não fossem tão verossímeis, segundo a condição dos primeiros tempos. De uma relação manuscrita do Governador Artur de Sá Menezes colhemos tudo o que a este respeito se aplica ao Herói; e talvez estes trabalhos tão grandes generosamente sofridos dão um caráter da grandeza do espírito. Nas *Lusíadas* (*sic*) dizia o Gama ao Rei de Melinde: *Corrupto já, e danado o mantimento, / Danoso e mau ao fraco corpo humano*. Canto 5º, estrofe 71 (COSTA, 1773a, Canto I).

Os versos da *Eneida* citados por Cláudio neste apêndice ao Canto I narram a refeição que Eneas divide com seus companheiros após a tempestade que dizimou um navio sua frota e obrigou os sete navios restantes a aportarem em Cartago: “Todos atiram-se às presas da caça e ao festim dão começo./ Estes o couro das costas retiram, as carnes desnudam,/ em bons pedaços as cortam, trementes no espeto as enfiam”. Estes versos que a Musa Latina inspirou em Virgílio ecoam naqueles de Cláudio, que narra o festim da comitiva de Albuquerque após o sucesso da incursão na Aldeia dos Tapuias. A emulação dos versos da *Eneida* resulta no episódio que encerra o Canto I; nele o costume do herói de sentar-se entre os companheiros sem distinção, de cear do mesmo antepasto que eles ou de se deitar no mesmo chão que lhes serve de leito caracteriza Albuquerque com homem zeloso, virtude sobre a qual se assenta sua autoridade entre os membros da comitiva, que se esquece de si e empenha todos os seus esforços para cumprir a grande empresa a qual está destinado. Para que a amplificação da figura do herói na poesia não corra o risco de ser lida como lisonja ao sujeito Albuquerque, a nota que encerra o primeiro Canto do poema reitera a verossimilhança da emulação de Enéias

pelo poeta para constituir o caráter de Albuquerque. O critério mais uma vez origina-se da tradição que remonta aos primeiros tempos. Imitando Virgílio em sua composição Cláudio emula o modelo objetivando inserir sua obra na linhagem dos grandes épicos e torná-la, por sua vez, modelo para os pósteros. A verossimilhança do episódio do festim narrado no corpo do poema é atestada por um manuscrito de pessoa fidedigna e de atestada probidade, o Governador Artur de Sá e Menezes, do qual o poeta consultou tudo o que até então afirmou sobre Albuquerque. Os sofrimentos a que o herói e seus seguidores se sujeitam dão grandeza à narração sem deixar de fazê-la verossímil, como atesta a citação que extrai d’*Os Lusíadas*.

A ação do Canto II principia após a narrativa de como se deu a incursão na aldeia dos Tapuias que resultou na captura das índias e no festim que a isto se seguiu. Neste Canto tem lugar o episódio do reconhecimento entre Célia, a mãe de Aurora, e Garcia, que ocultado pelas sombras da noite e estimulado pela memória de ouro que vira no dedo da índia vai ter com ela conversação. A nota 14 vem, a título de curiosidade, informar ao leitor quanto ao uso improvisado de folhas de esparto, arbusto gramíneo que quando seco e unido em tranças untadas de breu torna-se archote: “Providências da Natureza com que se supre a falta de luz entre os Índios. Assim Virgílio, *Eneida*, 1^a: ‘*Et primum silicis scintillam excudit Achates*’. Lucano na descrição da Cabana de Amiclas, Livro 5^o, verso 524: ‘*Iam tepidae sublato fune favillae; Scintillam tenuem commotos pavit in ignes*’. Se houver quem censure ao Autor destas miudezas, tenha ao menos diante dos olhos os exemplos”. Os dois exemplos de usos análogos ao do poeta, autorizados pela tradição na autoridade de Virgílio e Lucano não só esclarecem uma informação aparentemente irrelevante para a composição da fábula poética, mas previne a censura que eventualmente se faça ao leitor por ferir o preceito que recomenda que não é adequado eivar o poema épico de notas, o que é agravado pela insignificância da nota. A escusa que produz no “Prólogo” sobre a impossibilidade de atender a todas as inflexões do gênero é atestada por meio desta nota, que se apoiando nos exemplos inviabiliza a censura à prática de anotação ao poema épico e a inserção de informações de pouca importância para a constituição da fábula. Censura Cláudio pelo uso é censurar também Lucano e Virgílio, que se valeram das mesmas soluções narrativas.

As notas 15 e 16 fundem-se no códice Alcântara Machado por referirem ambas informação genérica sobre o Coroá e o Parici, “Nações de Gentios que vivem pelos sertões das Minas” citadas por Neágua, batizada como Célia depois de capturada, como nações valentes com as quais a comitiva de Albuquerque anteriormente travou confronto. A nota seguinte, de número 17, que se refere ao verso no qual a índia declara que passou a ser

escrava juntamente com sua filha quando da sua captura, possui correções de datas no espaço interlinear, feitas pelo copista, as quais representamos pela indicação sobrescrita das palavras inseridas e que não sabemos se foram resultantes de erro agenciado pela mão do copista ou de equívoco da fonte da qual ele copia, posteriormente corrigido pelo cotejamento com outro membro da tradição codicológica. A nota 17 é transcrita a seguir:

Os moradores de São Paulo fundaram as duas primeiras riquezas na escravidão dos Índios. Com este obséquio^{objeto} principalmente tentaram o cerco^{centro} das Conquistas. A benefício da Liberdade se publicaram as providentíssimas Leis de 30 de julho de 1609¹⁶⁰³, e 10 de setembro de 1611, e a novíssima de 6 de junho de 1755, a qual cassou toda a restrição que havia a respeito dos quatro casos em que era lícito cativar os Índios (COSTA, 1773, Canto II).

Esta nota traz informação relevante que se coaduna tanto com o episódio narrado pela índia quanto com o fato histórico evocado no “Fundamento histórico” e na nota de número 18. Desde o fundamento o poeta deixa claro que o primeiro objetivo das expedições que se lançaram ao interior do território da Colônia era capturar índios para serem utilizados como escravos na falta daqueles vindos de África, ou substituir a grande baixa deles nos navios que chegavam ao litoral. No tempo da narrativa ainda era lícito capturar índios, prática que foi revogada completamente pela lei de 1755 que o poeta cita em sua nota.

A nota de número 18 fora analisada parcialmente nas páginas precedentes desta tese (Cf. *supra* p. 142 e ss), e sobre seu conteúdo acrescentamos aqui mais alguns dados. Como se disse, nesta nota o autor apresenta outra versão sobre a precedência da descoberta do ouro e, embora reconheça que não é possível determinar com exatidão quem teria sido o primeiro homem que descobriu as Minas, sua narrativa é taxativa quanto à naturalidade do descobridor e aos objetivos que primeiramente orientaram as bandeiras: os Conquistadores de São Paulo lançavam-se no interior do território à captura de índios que substituíam os escravos africanos. Existe uma versão dos fatos que atribui a Carlos Pedrozo e Bartholomeo Bueno de Serqueira a primeira notícia do ouro ao Governador do Rio de Janeiro, Antônio de Sande, em 1695. A preceituação que Cláudio formula contesta esta informação e ao longo de todo o poema as notas darão subsídio tanto à narrativa ficcional quanto à proposição histórica formulada como preâmbulo, remetendo a ela enquanto fragmento cujo sentido amplo pode ser compreendido em consonância com aquela narrativa.

A memória histórica que Cláudio apresenta antes do poema organiza dados fornecidos pelas testemunhas que ele afirma ter consultado e pelos dados que coligiu de modo a produzir um registro coeso, verídico, dotado de *fides* que fundamenta a ficção poética, que a todo

momento remete o leitor a ele, assim como às notas, que em última instância também conduzem o leitor ao fundamento quando as informações nelas contidas não são suficientes. Assim, as informações que lemos na nota 18 ecoam o que foi dito no “Fundamento histórico” do poema de forma mais sucinta, mas de modo a prover a informação completa, como um auxílio à memória do leitor para que não perca de vista durante a leitura do poema o que lera no fundamento. O texto que Cláudio compõe como notícia histórica preliminar é organizado segundo a estrutura narrativa característica dos relatos históricos, contendo princípio, meio e fim, e situando os marcos temporais que estabelecem os limites do recorte que abrange. Produz duas narrativas cujos gêneros demandam tratamento diverso da matéria, reservando à poesia o mito, os encômios, as metáforas e demais figuras que amplificam a matéria tratada aridamente no “Fundamento histórico”. Para que o referencial histórico que fundamenta a ficção não se perca na aguda elocução poética, o poeta anexa aos episódios notas explicativas de natureza histórica, etimológica, poética, geográfica e escritural, fontes que enxertam *fides* ao discurso poético. Ambos os discursos, ficcional e histórico, visam à posteridade e têm como fim o útil, que atingem por meios e modos diversos: a utilidade da história, como ditara Luciano em seu tratado, só é atingida por meio da verdade que se torna patente pela narração das coisas conforme se passaram; a poesia épica imita os grandes feitos dos homens registrados na história, narrando de modo misto a forma como deveriam ter ocorrido segundo a verossimilhança e a necessidade. É importante observar que a matéria histórica que serve de argumento ao poema épico de Cláudio Manuel da Costa não pode ser aquela que consta dos registros oficiais: a primeira nota do “Fundamento Histórico”, como vimos, atesta que a opinião corrente acerca dos paulistas era insultuosa, e é esta opinião que, ao final da leitura de todo o aparato bibliográfico-textual que compõe o códice, deverá ser suplantada pelo novo discurso verdadeiro acerca dos paulistas, atestado pela história e prometido à eternidade por meio da poesia.

Após a longa narrativa da índia, que revela a Garcia que a filha fora raptada pela tribo dos Monaxós, “o bárbaro Gentio/ que em pequenas canoas rouba e mata”, e da promessa que Garcia, Albuquerque irrompe convocando uma audiência com os bravos companheiros que o acompanhar, a fim de revelar o sonho antigo que lhe aflige. Na nota 19 o poeta precisa no tempo cronológico da história o episódio a que faz menção o herói em sua narração, traduzindo os acontecimentos históricos que deseja evocar por meio da escolha verbal poética “da primeira entrada” que fizeram os pais dos bandeirantes, o que, contra o resultado da atualização epidítica vituperante das tópicas *gens* e *natio* como modo de atestar as opiniões

aventadas em obras como as citadas na nota 1, atesta a ascendência nobre dos portugueses, atualizando o louvor por meio dos mesmos lugares comuns:

Já por este tempo estavam descobertas em São Paulo as Minas de Curitiba, Pernaguá e Jeraguá, e tinha demais havido o descoberto das esmeraldas que deu ocasião às grandes providências dos Senhores Reis de Portugal, especialmente do Sereníssimo Rei D. Pedro 2º, de saudosa memória, beneficiando e honrando com muitos privilégios e regalias a todos os que se empregassem neste exercício. Encarregados D. Francisco de Souza, Governador então do Estado do Brasil, e Salvador Correia de Sá de promover e de todos os modos os descobrimentos do ouro, pedras e mais haveres, que prometia o largo Continente do Brasil, se esforçaram muito na sua Comissão. Tudo se pode ver de um Alvará que se acha registrado nos Livros que serviam do Registro das Leis extravagantes na Torre do Tombo, de Lisboa, desde o ano de 1613 até o de 1637, a fol. 97 (COSTA, 1773, nota 19, sn).

A vigésima nota insere na narração a antecipação do dado histórico na narrativa que no poema é articulado como acontecimento que participa da *ordo artificialis*. Albuquerque articula no poema a aparição de Dom Rodrigo em seu sonho e o fracasso dele e dos demais governadores em realizar a missão ordenada pelo rei Dom João V, aquele “Que dos quatro Joões o nome e glória Herdou para triunfo da memória”, o que será cumprido com êxito pelo herói segundo a determinação do seu destino: “Estres três Governadores, que penetraram de Ordem do Rei os Sertões das Minas, não chegaram a exercer nelas atos de Jurisdição por encontrarem os embaraços de que se faz relação no Canto 8º, entre a *Série dos Governadores de Minas*”. O episódio de Aurora, que parece insignificante frente à grandeza dos feitos dos homens cantados no poema, é referido tanto no fundamento quanto nas notas do poema porque é relevante para a história verídica e para a articulação da fábula: foi o ouro da venda das índias escravizadas que foi comunicado à coroa como o primeiro encontrado na Colônia e, a partir daí teve início, por ordem expressa do rei, a busca por mais metais e pedras preciosas no interior do território.

As notas 21 e 22 têm a função de elucidar a passagem do poema na qual Cláudio introduz, por meio da narração de Albuquerque que relata aos companheiros uma visão, o discurso do gigante Itamonte, que protesta ao herói ser o guardião da passagem para o interior do território. A nota 21 cita um fragmento da *Gigantomachia* de Cláudio Claudiano: “A guerra dos Gigantes: ‘*Terra ferox partus, immania monstra Gigantes/ E didit*’, Claud. Gigant.”, ou “Nascido da Terra, gerou gigantes ferozes, monstros medonhos” (AGUIAR, 1996, nota 7, p. 1097). O poeta não refere a página exata de onde tenha tirado a citação, nem o ano da obra que consultara, o que pode indicar um lapso na hora de registrar a localização

da obra ou que a citação fora extraída de um dos manuscritos com textos latinos que circulava entre os membros da Arcádia. O poema mitológico do poeta romano, homônimo do árcaide, foi traduzido para o italiano desde o início do século XVIII, mas participa de uma longa tradição que remonta à Antiguidade com Hesíodo, Píndaro, Horácio, Ovídio e finalmente Cláudio Claudiano, na qual a batalha dos gigantes representa alegoricamente a vitória da ordem e da civilização sobre a barbárie (MOORMANN & UITTERHOEVE, 1997, p. 146). Ao trazer a citação da obra do poeta latino para a sua obra para explicar a fala do gigante Itamonte ao se identificar como um “dos filhos que abortara a Terra”, e que juntamente com os Irmãos declarara guerra aos Deuses, Cláudio não só fundamenta o verso em uma tradição antiquíssima quando dá ao leitor a fagulha que acende a memória do mito dos gigantes ou para que, caso não tenha dele conhecimento, saiba em que obra disto pode ilustrar-se. Lima (2007, p. 37-38) observa que o fragmento do poema clássico citado por Cláudio Manuel da Costa não figura no texto que remanesceu da *Gigantomachia*, o que pode indicar que o poeta tinha acesso a outra variante do poema de Claudiano, talvez a uma cópia manuscrita com o texto integral ou com algum lapso ou correção do copista que resultou no verso citado. A nota 22 continua a explicação da nota anterior, particularizando o episódio d’*Os Lusíadas* emulado no verso:

Alusão ao Cabo da Boa Esperança, Camões, Canto 5º, est. 51.
Fui dos filhos aspérrimos da terra
Qual Encilado, Egeo ou Centimano:
Chamei-me Adamastor e fui na guerra
Contra o que vibra os raios de Vulcano

A grande semelhança entre o episódio da narração de Itamonte no Canto II do *Vila Rica* e aquele do gigante Adamastor n’*Os Lusíadas*, identificado como o Cabo das Tormentas, é muitas vezes tomado pela crítica positivista romântica como prova da evidente falta de originalidade de Cláudio Manuel da Costa, sem considerar que a categoria “originalidade”, como princípio de individuação psicológica, era estranha a uma prática poética fundamentada na emulação do modelo (LIMA, 2007, p.37). As constantes citações de obras não servem apenas para o aditamento de episódios ao poema, mas também filiam o autor às autoridades que cita e, no círculo de homens agudos e ilustrados do qual ele participa, patenteia sua fruição e o amplo conhecimento poético, histórico, geográfico, etimológico e escritural que faz dele um homem discreto. A nota 23 está anexa ao verso no qual o gigante revela o destino

do poeta e do Cetro Lusitado: informa-o que ouvirá sua história contada pela ninfa Ulina e que por detrás do seu seio encontra-se tudo de grande, novo e raro quanto fará de Portugal uma grande nação. O conteúdo da nota informa ao leitor que o Fado que o gigante antevê se realizará no Canto VIII (“*Meu caso um dia: Veja-se o Canto 8º*”).

Com as notas 24 e 25 ocorre o oposto do que sucedera com as notas 19 e 20 do documento que servira de fonte à edição de 1996 do poema. No *Códice Alcântara Machado* estas duas notas correspondem à nota de número 26 na edição de 1996. A primeira nota evidencia o modelo para a composição da *Fábula do Ribeirão do Carmo*, o sonho de Dom Manuel relatado no Canto IV d’*Os Lusíadas*, ao qual já fizemos menção anteriormente, em duas passagens:

Com vaidade sua, confessa o Autor haver-se servido para a Descrição do Ribeirão do Carmo do sonho do Sr. Rei D. Manuel, que refere Camões no Canto 4ª das (*sic*) *Lusíadas*, est. Fol. 68:

*Estando já deitado no Áureo Leito
Onde imaginações mais certas são
E na est. 69 Viu de antigos, longínquos, altos montes
Nascерem duas claras e altas fontes.*

Enquanto a nota 24 apresenta a fonte poética utilizada na composição da fábula, a nota subsequente (25) repropõe a fonte histórica que subjaz à ficção:

O Ribeirão do Carmo, que foi a primeira Vila que erigiu o Herói em 4 de julho de 1711, passou a ter título de Cidade pela Ordem Régia de 23 de abril de 1745. Nesse mesmo tempo se fez a divisão das Dioceses, repartindo-se o Bispado em três Catedrais, que foram Rio de Janeiro, São Paulo e Minas. Foi o primeiro Bispo de Mariana, que assim se chama a 1ª Cidade do Carmo, D. Frei Manuel da Cruz, Religioso da Ordem de São Bernardo.

O Itamonte permite a Albuquerque um vislumbre de uma fonte que brota da penha e se torna um ribeiro, cujo correr das águas sussurra o nome da ninfa, a qual o herói percebe como que em perspectiva ao fundo desta cena pintada elocutivamente na fala do gigante, a ninfa que com uma areia de ouro esmalta os cabelos tornando-os louros. A *Fábula do Ribeirão do Carmo* é referida em diversas passagens do poema por ter sido cantada pelo poeta em outro gênero, e que agora terá tratamento épico com a grandeza que o gênero demanda.

Albuquerque prossegue contando a visão desfraldada por Itamonte aos companheiros, por meio da descrição de uma cena tornada vívida pela minúcia que utiliza para representar a Cidade a ser fundada e a gente portuguesa que a habita. A nota 26 demonstra um exemplo claro do caráter argumentativo destas estruturas e da sua importância para o desenvolvimento da ficção inventada pelo poeta no nível textual:

Entende-se o povo do Ouro Preto, pequeno Arraial em que foi criada Vila Rica. Está em distância de duas léguas para a parte Ocidental da Cidade de Mariana. As grandes riquezas que nela se descobriram lhe adquiriram o epíteto de *Rica*, a exemplo da que criou Espanha nas suas Índias.

A nota indica que o povo que o herói divisa em sua visão compõe-se dos habitantes do Arraial do Ouro Preto, que deu origem a Vila Rica. Além de indicar com precisão a localização da Vila, explica o sentido do epíteto “Rica” por meio do costume que tinham os espanhóis de fazer o mesmo quando encontravam ouro e pedras preciosas em alguma das povoações da sua Colônia. Na sequência da narrativa poética a visão se dissipa com a imagem da Vila consolidada com ruas, bosques e castelos e Albuquerque finaliza o relato deste sonho recorrente comunicando aos companheiros a decisão de entrar para as Minas por influência da visão auspiciosa que promete a descoberta dos tesouros que possibilitariam que a Vila que entreviu em sua visão receba justamente o epíteto de Rica. O título do poema, uma das partes de quantidade que lhes são essenciais segundo Freire (1759, p. 186), pode ser derivar tanto do nome do Herói, como ocorre com a *Eneida* e a *Odisseia*, por exemplo, quando do nome do lugar, como ocorre com a *Iliada*, *Thebaida* e finalmente com o *Vila Rica*. A amabilidade previne que o título perca sonoridade e seja facilmente lembrado, e a simplicidade acrescenta gravidade a ele, segundo Freire (1759, p. 187). A escolha de Cláudio atende a estas injunções preceptivas, sintetizando no palco em que se desenvolve ação épica o título do poema com gravidade e amabilidade, de modo breve para que seja facilmente apreensível pela memória. A nota de número 26 torna patente o costume dos espanhóis que inspirou a escolha do nome, evidenciando a riqueza do Arraial que viria a se tornar a mais importante das cidades coloniais portuguesas (LIMA, 2007, p. 138).

Até aqui se explicou a natureza de grande parte das notas que figura no poema *Vila Rica*. Sendo nosso objetivo principalmente a investigação acerca das notas históricas, nos ateremos nas páginas a seguir à análise das notas que em primeira estância articulam a matéria histórica com a ficção poética em prol da verossimilhança e da criação do efeito do maravilhoso épico.

A nota de número 39 é sumamente importante para a caracterização da anterioridade do *Códice Alcântara Machado* frente a outros membros da tradição. Muzzi (2008, p. 676) afirma que a anterioridade do manuscrito de Lisboa, que serviu de base para as mais recentes edições do poema (1996; 2008) é comprovada pela manifestação dos nomes dos dois religiosos que incitaram portugueses contra os paulistas, resultando na Guerra dos Emboavas. A identificação dos religiosos também ocorre no manuscrito que compõe nosso *corpus*. A referência genérica que consta no “Fundamento Histórico” é substituída pela nomeação direta dos dois frades nesta extensa nota que consta no *códice Alcântara Machado*:

Este foi Frei F. de Menezes, cujo nome e Religião se não declara, como também o de Frei. F. Conrado, os quais associadamente e de mão comum maquinaram as primeiras desuniões, que houveram entre os Paulistas, e os filhos de Portugal, vulgarmente chamados *Mbuavas*. Meditaram estes dois Frades fazer Estanco da cachaça, e do fumo, gêneros muitos necessários ao País, principalmente n’aqueles princípios do descobrimento das Minas; porque com eles se divertia o grande trabalho, e fadiga dos Negros, Índios, e Bastardos, que são uma espécie de Genízaros. Não tardaram a pretender o mesmo avanço a respeito das vendagens das carnes, que raramente entravam dos sertões. A tudo se opuseram os Paulistas, e daqui nasceu o grande ódio, que lhes foram concebendo todos aqueles, que pôde seduzir a malícia dos sobre ditos Frades. Veio finalmente a produzir-se uma total discórdia entre uns e outros Vassalos, que obrigou a tomarem-se reciprocamente as Armas, e se concluiu com o ataque dado sobre a Fortaleza que haviam erigido os Mbuavas, fronteira à Vila de São João d’El-Rei no ano de 1710. Morreram da parte destes, oitenta homens dos sitiados, e foram muitos os feridos. Não perderam os Paulistas mais de 8, sendo os feridos muitos poucos. Era Chefe dos Paulistas Amador Bueno: e dos Mbuavas Ambrosio Caldeira Bueno, o qual os havia desafiado por carta que envio a São Paulo, e se acha Registrada em livros da Câmara daquela Cidade, título 1708, pag. 241 datada em 19 de novembro de 1709 do Rio das Mortes. Durou o combate quatro dias, e quatro noites. Dele se lê uma fiel relação em um Diário, que escreveu certo Autor Anônimo com o título “Forasteiro Curioso” dedicado ao Padre Guilherme Pompeo d’Almeida em 1710. O Padre Manuel da Fonseca da Sociedade denominada de Jesus da Província do Brasil na vida, que imprimiu do Padre Melchior de Pontes, escreve também esta guerra dos Paulistas, ainda que com alguma desafeição a eles; podendo convencer-se o contrário das suas proposições com o termo que se lavrou na Câmara de São Paulo em 22 de agosto de 1709; pelo qual se obrigaram os Paulistas à marcha com o seu exército somente ao fim de segurar-se o Real Quinto nas Minas, e se submeterem à paz, e obediência os Vassalos de Portugal, que n’elas se achavam postos em rebeldia. Desta resolução deram algumas provas, como foram, não ofenderem a alguns, que encontravam de volta para a Cidade do Rio de Janeiro no porto de Paraty: e igualmente castigaram em caminho a um escravo, que havia roubado a um natural de Portugal e lhe mandaram restituir o furto. De tudo isto que verdadeiramente referido tenho faz menção o sobredito Padre Fonseca; e o termo, de que se trata se acha registrado nos Livros das Vereanças, título 1701, pag. 129, 130-136.

A extensa nota abrange não só a narração histórica da motivação da Guerra dos Emboabas, apresentando os documentos oficiais e datas neles registradas sobre o acontecimento, mas faz referência à descrição dos quatro dias e quatro noites de confronto segundo um testemunho coletado de um diário anônimo, seguindo a orientação de que para a elaboração do seu fundamento histórico e da matéria que subsidia a ficção se valeria de testemunhos. Este que advém de um relato pessoal, por ser anônimo, acrescenta pouco à *fides* ao discurso, e por isso o autor precisa trazer mais testemunhos para atestar a sua proposição. Cita então o relato do Padre Manuel da Fonseca, contrário aos paulistas, o qual desautoriza pela apresentação de documentos que comprovariam que os paulistas saíram vitoriosos da disputa, como o termo lavrado na Câmara de São Paulo em 22 de agosto de 1709. Para que a nota e a proposição histórica que elabora sejam ainda mais fidedignas, adjunge a prova que atesta o cumprimento do acordo entre paulistas em emboabas, no castigo exemplar do escravo que roubara um natural de Portugal. O modo encontrado por Cláudio de atestar sua versão dos fatos utiliza a narrativa histórica autorizada como modo de atestar a sua, por meio do que o relato do Padre Manuel da Fonseca tinha em comum com o seu, como afirma que aquilo que tem referido verdadeiramente também pode ser encontrado na obra do padre, que integra a narrativa oficial. Contra os fatos que contrariam sua versão, apresenta a prova, que localiza precisamente “nos Livros das Vereanças, título 1701, pag. 129, 130-136”, para aqueles que quiserem conferir o que diz.

Outra extensa nota de natureza histórica que também refere os frades sediciosos é aquela de número 43, da qual transcrevemos alguns excertos a seguir e que poderá ser conferida na íntegra na transcrição do manuscrito em anexo à esta tese:

Porque se não escandalize a piedade d'alguns ouvidos, que se produzam nesta ação por Chefes dos tumultos, e das rebeldias os 2 Frades nestes versos apontados; e principalmente um, que mais se autorizava entre os sediciosos, lembra o Autor neste lugar a passagem d'Wultaire (*sic*) na sua Henriada Canto 5 (...). Quanto estes indivíduos Regulares fossem perniciosos na primeira povoação das Minas, o provam bem as cartas do Exelentíssimo Conde d'Assumar D. Pedro de Almeida. Chegando este Governador ao Rio de Janeiro com destino de tomar a posse na Cidade de São Paulo: e conformando-se com as Ordens Régias, de que vinha encarregado, consultou logo, e foi este o primeiro passo do seu Governo, ao Exelentíssimo Bispo, D. Francisco de São Jeronimo, sobre os meios mais convenientes para desinfetar as Minas daqueles homens, alegando ser assim necessário. São formais palavras da carta escrita em 2 de julho de 1717 (...). Tudo se lê com individuação no Livro nº 7 das Cartas e ordens do dito Governador, que se guarda na Secretaria do Governo de Minas Gerais nas Cartas datadas no Rio

de Janeiro, e Vila do Carmo a 2 de julho de 1717, pag 1... 9 de julho d 1717, pag 4 a 16 de maio de 1720 pag. 232.

Nesta nota o autor traz a citação de trechos de Cartas trocadas entre o Conde de Assumar e Bispo Dom Francisco de São Jerônimo sobre os modos de desinfestar as Minas da presença daqueles tipos perniciosos. Um modo de acrescentar *fides* à narrativa consiste na alegação de absoluta conformidade entre citação e documento citado, uma vez que a letra exata copiada do documento atesta a pesquisa empreendida pelo autor nas fontes e a veracidade da informação: “São formais palavras da carta escrita em 2 de julho de 1717”. Finaliza a nota com uma *excusatio* em decorrência da explicação minuciosa fornecida na nota, o que a torna desproporcional e cansativa para o leitor, ferindo a virtude da *brevitas* em prol da *claritas* que deve ter o discurso. Declara que as citações da autoridade servem à apologia que produz, como buscamos atestar nas análises das notas precedentes:

À vista do expendido perdoem os da Profissão ao Autor, se ele com mão tão liberal deixa cair a espada, que quisera reprimir. Os testemunhos de tão Sábio, e acreditável Governador fazem bem a sua Apologia. E, se isto se experimenta nos mais maduros tempos do Governo das Minas, que seria nas suas primeiras idades? Graças aos Céus! Cessaram estes escândalos pelas repetidas Ordens dos Reis de Portugal sobre a expulsão dos Frades, que vivem nas Minas. Delas entre outras muitas virtudes, com que encheu o seu Governo, é fiel executor o Excelentíssimo Conde de Valadares.

A nota de número 50 é outra de extensão considerável que acrescenta ao poema informações que o autor julga essenciais para a inteligência do mesmo. Fundamenta-se nas mesmas estratégias de persuasão e de acréscimo da *fides* utilizadas na nota 43. Citando excertos de cartas com exata localização comprova a necessidade de um governo para a Colônia que com mão forte, justa e liberal, resolvesse os diversos conflitos que então ocorriam entre os forasteiros (Emboabas) e os paulistas que reclamavam a posse e reconhecimento oficial de territórios descobertos. Após o conflito com os revoltosos e da fuga do então Governador Dom Fernando Martins de Mascarenhas, Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho é nomeado governador, como lemos no “Fundamento histórico” do poema. Na nota as datas depõem a favor da eficiência do exercício do novo Governador, que rapidamente estabelece a paz entre paulistas e revoltosos, consegue o perdão real aos emboabas e manda castigar, sob ordem do rei, os dois Cabeças do levante:

Para clareza deste Verso se faz necessário ao Autor repetir aqui, ou transcrever as cláusulas d'uma carta do Conde D. Pedro de Almeida escrita no Rio de Janeiro ao Marquês d'Anjeja seu Tio, e Vice-Rei do Estado datada em 6 de julho de 1717 falando de Manuel Nunes Viana: ibi: “No tempo de D. Fernando Martins de Mascarenhas, ele foi aquele que os povos seduzidos por ele com notória rebelião o levantaram por Governador, resistindo ao Dito D. Fernando contra as Ordens de Sua Majestade afetando o seu maior serviço”. Esta carta se acha registrada no dito Livro 7, pag. 3. E para confirmação de tudo, o que a este respeito se pode entender da conduta deste homem, e do quanto ele se pretendia fazer necessário ao Rei, substituindo-se no Governo, que arrogara a si, bastará ver-se a Ordem de 30 de maio de 1711, que manda restituir aos Paulistas as Minas, e que se lhes entreguem suas fazendas, e lavras: fazendo o mesmo Senhor aviso aos Camaristas de São Paulo desta sua Real Ordem por carta de 6 de setembro de 1711. E já na Ord. De 22 de agosto de 1709 mandava Sua Majestade perdão aos Mbuabas, exceto aos dois Cabeças do levantamento Manuel Nunes Viana, e Bento d Amaral Coutinho; aos quais pretendia castigar, ordenando, que a esse fim se entendesse ser necessário algum socorro das Tropas, o pedisse o general ao Presídio da Bahia. Tudo se pode ver nos Registros da Câmara de São Paulo em o Livro, que deles serve, no título 1708, pag. 25, onde se acha a carta do Governador Albuquerque, que pôs totalmente, em sossego aos Paulistas quando reparavam as forças para tornar sobre as Minas, datada no Rio de Janeiro em 26 de fevereiro de 1710. Então foi que o dito Governador em nome do Rei ofertou aos Paulistas um retrato do mesmo Senhor, significando-lhes, que eles por aquele modo os visitava, e lhes vinha segurar a sua proteção. A notícia destas Ordens, e cartas não chegou individualmente ao Escritor Sebastião de Pitta Rocha (*sic*) aliás não escrevera tão dissonante da verdade. O Padre Manuel da Fonseca tocou inda que afetadamente este passo no Cap. 33., pag. 219 da vida do Padre Belchior de Pontes.

Após demorar-se com minúcia em nota tão extensa as notas seguintes apresentam uma concisão que se resume às informações essenciais que esclarecem informações breves sobre a geografia do território (notas 45, 59, 60 e 61), especificam ou particularizam os personagens que obraram determinado feito (nota 46), precisam a data de eventos referidos no poema (nota 47), fornecem a origem etimológica de determinados termos (notas 45, 55, 68 e 69), explicam curiosidades, lendas e costumes dos povos indígenas (notas 53 e 58), descrevem habitações e práticas dos habitantes (notas 71 a 79), trazem referências literárias com explicações alegóricas (nota 56) e escriturais (nota 80), dentre outras cuja ocorrência única não possibilitou estabelecer taxonomia. As funções que assumem no poema, em decorrência da sua tipologia, seguem certa regularidade e encontram-se subsumidas nas explicações apresentadas nas páginas precedentes desta tese.

5. CONCLUSÃO

No *Vila Rica* as notas repropõem a matéria histórica que fundamenta a narração épica, e também outras informações como a especificidade dos vocábulos oriundos do idioma nativo que são explicados agudamente e integram a ficção do poema, características geográficas do território desbravado pelos Bandeirantes, os nomes dos seus rios, montes e povoações, tornando suas feições mais distintas e sensíveis àqueles leitores estranhos a estes temas. Nesse sentido as notas do poema épico particularizam a ficção desenvolvida no poema e, assim como a perífrase poética, tem a capacidade de pintar com clareza os objetos que especifica de modo que no decorrer da leitura tal passagem ou termo seja iluminado pela explicação, seja ela de natureza histórica, etimológica, geográfica, bíblica ou ficcional. A nota, assim como a perífrase, desenvolve os traços particulares dos sujeitos e caracteriza os predicados da proposição contida no texto poético sobre os quais se funda a verdade histórica tornando a amplificação mais clara.

Os textos exordiais que analisamos ao longo deste trabalho não são interpretados aqui como manifestação subjetiva e psicológica do poeta, que neles se permite confessar suas intenções, pois são retoricamente regrados e estão sujeitos aos mesmos parâmetros mediadores de relações sociais estabelecidos para a poesia. Concordamos com Valle (2003) que estes textos preliminares são, simultaneamente, documentos indicativos tanto das condições de introdução e fixação da civilização Portuguesa nos territórios da Colônia, quanto das condições e discontinuidades específicas do estabelecimento e circulação de práticas poéticas que viriam a desaparecer no início do século XIX. Sendo assim, a poesia de Cláudio se caracterizaria pela construção da posteridade, projeto frustrado pela derrocada das instituições e valores que sustentavam essa poesia.

No intervalo em que a obra do poeta permaneceu “soterrada” novas instituições e valores ascenderam e novos horizontes de leitura foram estabelecidos, cujas apropriações atribuíram a esta poesia finalidades e funções que não se encontravam em sua gênese. Para ler esta poesia respeitando a especificidade da sua composição e reduzir ao mínimo possível os efeitos de uma visada mediada pela experiência do presente dos intérpretes e que produz interpretações anacrônicas e obliterantes da historicidade da sua prática (HANSEN, 2004, p. 32), é preciso recuperar seus critérios de legibilidade, operando a reproposição das regras discursivas do seu tempo e as convenções retóricas, poéticas e teológicas que regiam sua invenção.

Concluimos que o costume de adjungir notas explicativas ao poema épico, mesmo que em certa medida subjuguem o universal poético ao particular histórico, constitui um amparo à memória, que é também finalidade da épica. As obras poéticas que atualizam os preceitos do gênero épico carregam em seu bojo uma promessa de memória perpetuada pela atualização dos lugares comuns em cada leitura que se fizer da obra. As notas constituem-se, assim, como um meio de propagar a memória verdadeira dos feitos registados pela história nas leituras ulteriores dessa poesia. Apesar de a presença das notas não ser condição *sine qua non* para garantir que o poema atinja sua finalidade, seu uso fornece subsídios para que o ensinamento histórico, a admiração das virtudes e o prazer oriundos da fruição da poesia sejam efetivos. Os preceitos horacianos do *docere* e do *delectare* são atendidos pela injunção do argumento histórico, como recomendam as preceptivas poéticas, amplificado ficcionalmente segundo a verossimilhança e a necessidade. Como modo de efetivar a instrução a verdade histórica é ancorada nas notas. O que a memória não apreende da ficção a história evidencia nestas estuturas.

Podemos afirmar que o autor elabora uma memoração histórica no “Fundamento histórico” com a qual objetiva erigir uma nova narrativa sobre os paulistas e, para tanto, organiza os fatos de modo a contestar a história oficial e confrontar suas autoridades por meio das provas documentais e testemunhais que abarrotam seu poema, tanto no fundamento quanto nas notas. Inventa sua ficção como uma apologia dos eventos que seleciona e organiza para a composição da sua proposição histórica, num projeto de memória que se volta para a posteridade e inaugura uma nova representatividade para os paulistas por meio da articulação de dois meios tradicionalmente garantidores da memória: a história e a poesia.

Quanto ao estatuto das notas quando utilizadas em poesias épicas, prática comum nos poemas épicos luso-brasileiros compostos no Setecentos, e mais especificamente no *Vila Rica*, pode-se concluir que organizam o argumento histórico que serviu de matéria à invenção da fábula poética, repondo as fontes consultadas pelo poeta quando da *dispositio* das coisas (*res*) atinentes à elocução poética. Ao particularizarem os episódios que figuram nos Cantos, tanto as notas quanto o “Fundamento histórico” contrapõem o particular histórico ao universal poético. O leitor discreto, destinatário primeiro desta poesia, é capaz de ler nota e poema distinguindo o real histórico contido nelas do ficcional épico amplificado nele, e com juízo reconhecer os mecanismos através dos quais o poeta inventa o maravilhoso, ao passo que se reconhece como ator neste teatro político-hierárquico-teológico, deleitando-se com uma fruição que abarca todos os níveis discursivos envolvidos na experiência da leitura.

O descobrimento do *Códice Alcântara Machado* e a primeira descrição feita por Moreira (2012, mimeo), que o situa no tempo como coetâneo do autógrafo do poeta, atestam a efetividade da circulação manuscrita do poema *Vila Rica* e a importância que teve em sua época, contrariando a opinião longamente cristalizada pela crítica do pouco valor da obra, e aventando a possibilidade da existência de outros códices e cópias do poema ainda desconhecidos, escondidos em bibliotecas públicas e privadas à espera de que se faça sua descrição e recensão.

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar-comum**: Alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: EDUSP, 1994.

AGUIAR E SILVA, Vitor. **Dicionário de Luís de Camões**. Alfragide, Portugal: Editorial Caminho, 2011.

AGUIAR, Melânia Silva de. A trajetória poética de Cláudio Manuel da Costa. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). **A poesia dos Inconfidentes**: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. p. 27-39.

ALCAÇAR, Bartholomeo. Das espécies, invençam, e disposiçam das oraçoens, que pertencem ao genero exornativo. Do Padre Bartholomeo Alcaçar da Companhia de Jesus no seu Trat. Da Rhetorica. In: **Da Rhetorica, tripartido em elegantes estancias, e adornado de toda a casta de flores da eloquencia; ao qual se ajuntaõ os Opusculos do modo de compor, e amplificar as sentenças, e da airosa collocaçam, e estrutura das partes da oraçaõ**. Segunda edição mais corecta, e augmentada, ultimamente com o Opusculo das Especies, Invençaõ, e Disposiçaõ das Oraçoens, que pertencem ao Genero Exornativo. Lisboa: Na Officina de Manoel Coelho Amado na Rua das Esteiras, e a sua custa impresso. M. DCC. L. [1750].

ALMEIDA, Manuel Pires de. Discurso sobre o poema heroico. **REEL**: Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, a.2, n.2, 2006.

ALSINA CLOTA, José. Introduccón General. In: LUCIANO, de Samósata. **Obras I**. Madrid: Editorial Gredos, 1981. (Biblioteca Clásica Gredos, 42).

AQUINO, Tomás de, Santo. **Suma Teológica I**. 3ª reimpressão. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômacos**. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985. (Biblioteca Clássica UnB, 9).

_____. Metafísica. In: VICTOR CIVITA (Ed.). **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, compêndio e apêndices: Eudoro de Sousa; 4.ed. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1994 (Estudos Gerais: Universitária).

_____. **Retórica**. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005. Obras Completas de Aristóteles (Coord. António Pedro Mesquita), Vol. VIII, Tomo I.

BARBOZA, Jeronymo Soares. **Instituições oratorias de M. Fabio Quintiliano escolhidas dos seus XII livros**, traduzidas em linguagem, e illustradas com notas críticas, históricas, e

rhetoricas, para uso dos que aprendem. Edição segunda feita sobre a primeira. Tomo II. Coimbra: Na Imprensa da Universidade, 1836.

BARROS, João de. Ao muito alto, e muito poderoso Rei de Portugal D. João III. deste nome, Panegyrico de João de Barros, Anno de 1533. In: SOIZA, Joaquim Francisco Monteiro de Campos Coelho e. **Panegyricos do Grande João de Barros**. Fielmente reimpressos conforme a sua antiga Linguagem – anno 1533. Lisboa: Na Offic. De Antonio Gomes, M.DCC.XCI [1791].

_____. **Grammatica da lingua Portuguesa**. Olyssippone. *Apud Ludovicum Rotorigiũ*. Typographum, M.D.XL [1540].

BATAILLON, Marcel. **Erasmo y España**: estudios sobre la historia espiritual del siglo xvi. Traducción de António Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.

BLUTEAU, Raphael. **VOCABULARIO PORTUGUEZ, E LATINO, (...) autorizado com exemplos dos melhores escritores portugueses, e latinos, e oferecido a El-Rey de Portugal, D. João V**. Coimbra: No Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus, MDCCXIII [1712].

_____. **VOCABULARIO PORTUGUEZ, E LATINO, (...) autorizado com exemplos dos melhores escritores portugueses, e latinos, e oferecido a El-Rey de Portugal, D. João V**. Coimbra: No Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus, MDCCXIII [1713].

_____. **VOCABULARIO PORTUGUEZ, E LATINO, (...) autorizado com exemplos dos melhores escritores portugueses, e latinos, e oferecido a El-Rey de Portugal, D. João V**. Coimbra: No Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus, MDCCXIII [1716].

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 2ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1979.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção Estudos, 20).

_____. Capital simbólico e classes sociais. **Novos estud.** – **CEBRAP**, São Paulo, n.96, p.105-115, jul. 2013. Disponível em: www.scielo.br. Acesso: 05 abr. 2016.

_____. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989. (Memória e Sociedade).

BRAGOVA, Arina. The concept *cum dignitate otium* in Cicero's writings. **Studia Antiqua et Archaeologica**, Romênia, n. XXII/I, p. 45-49, November, 2016. Disponível em: <http://saa.uaic.ro/articles/SAA.22.1.2016.45-49.pdf>. Acesso: 03 mar. 2017.

BRANDÃO, Jacyntho José Lins. **A poética do hipocentauro**: Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

_____. Introdução. In: LUCIANO, de Samósata. **Como se deve escrever a história**. Tradução, notas, apêndice e o ensaio “Luciano e a história” por Jacyntho Lins Brandão Belo Horizonte: Tessitura, 2009.

BUSSOLINO, Claudia. **Glossario di retorica, métrica e narratologia**. Milano: Alpha Test, 2006.

CAMÕES, Luís de. **Obra Completa**: em um volume. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

CÂNDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000. 2v.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. **Poesia de agudeza em Portugal**. São Paulo: Humanas Editorial; Edusp: Fapesp, 2007.

CASTILLO, Carmen. La epístola como género literario de la antigüedad a la edad media latina. **Estudios Clásicos**, Madrid, Tomo XVIII, n.73 , p.427-442, 26 nov. 1974.

CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (Org.). **História da leitura no mundo ocidental I**. São Paulo: Editora Ática, 1998.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun/ Roger Chartier. 1reimp. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora UNESP, 2009 (Prismas).

_____. **A mão do autor e a mente do editor**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

_____. **A ordem dos livros**. Brasília: UNB, 1994.

_____. **Formas e sentido**: cultura escrita: entre distinção e apropriação. Campinas, SP: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003. (Histórias de Leitura).

_____. **A História Cultural**: Entre práticas e representações. 2. ed. Lisboa: Difel, 2002. Coleção Memória e Sociedade.

_____ (Org). **Práticas da Leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

CHAYRTOR, Henry John. **From script to print**: An introduction to Medieval Literature. London: Cambridge University Press, 1945.

CÍCERO (Marcus Tullius Cicero). De optimo genere oratorum. Trad. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira, Pedro Colombaroli Zoppi. **Scientia traductionis**, Florianópolis, n.10, p.4-15, nov. 2011.

_____. **De Oratore**. Tradução: E. W. Sutton. London: William Heinemann LTD; Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 1967. v. 3. (The Loeb Classical Library).

_____. **Sobre el orador**. Introducción, traducción y notas de José Javier Iso. Madrid: Editorial Gredos, 2002. (Biblioteca Clásica Gredos, 300).

CORDOVA, Luis Cabrera de. **De historia, para entenderla y escribirla**. A Don Francisco de Sandoval Duque de Lerma, y Cea, Marques de Denia, y Villavizar, Conde de Ampudia, Comendador mayor de Castilla, del Consejo de Estado, Cavallerizo mayor, y Soumillier de Corps, del Rey don Felipe III. N. S. Ayo, y Mayordomo mayor del Principe D. Felipe III. &c. En Madrid: Por Luis Sanchez, 1611.

COSTA, Cláudio Manuel da. **Obras poéticas de Claudio Manoel da Costa (Glauceste Saturnio)**. Nova Edição Contendo a reimpressão do que deixou inedito ou anda esparso, e um estudo sobre a sua vida e obras por João Ribeiro da Academia Brasileira. Tomos I e II. Sonetos, Eclogas, Epistolas, Fabulas e Epicedios. Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro-Editor, 1903.

COSTA, Cláudio Manuel da. **Vila Rica**: poema. [S.l.: s.n.], 1773b. 162 p., Original. Localização: Manuscritos – 09,1,025. Fundação Biblioteca Nacional.

CUNHA, Wellington Soares da. **O poema Vila Rica e a Historiografia Colonial**. 2007. 173 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: www.teses.usp.br. Acesso: 06 nov. 2015.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura europeia e Idade Média latina**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013. (Clássicos, 2).

DE L'USAGE DE L'HISTOIRE. Paris: Chez Claude Barbin, au Palais, rue le Perron de la Sainte Chapelle & Estienne Michallet, rue S. Jacques, à l'Image S. Paul, MDCLXXI [1671].

DELUMEAU, Jean. **A civilização do renascimento**. Lisboa: Edições 70, 2011. (Lugar da história, 63).

DOLET, Estienne. **LA MANIERE DE BIEN TRADUIRE D'UNE LANGUE EM AUTRE**. D'avantage de la Punctuation de la Langue Françoise, plus des accents d'ycelle. Lyon: Estienne Dolet, 1540.

DOSSE, François. **A história**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

DUBY, Georges. **A sociedade cavaleiresca**. São Paulo: Martins Fontes, 1989. – (O homem e a história).

DURÃO, Santa Rita. **Caramurú**. Poema épico do descobrimento da Bahia. Lisboa: Na Regia Officina Typografica, MDCCLXXXI [1781].

ECK, Caroline van. **Classical rhetoric and the visual arts in earli modern Europe**. New York: Cambridge University Press, 2007.

ECO, Umberto. **Como se das uma tese em ciências humanas**. 13ed. Lisboa: Editorial Presença, 2007. (Universidade Hoje).

ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**. Rio de janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **O processo civilizador: uma história dos costumes**, Vol. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 2v.

ENGELS, Odilo. Compreensão do conceito na Idade Média. In: KOSELLECK, Reinhart, et al. **O conceito de história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. (História e historiografia, 10).

FARIA, Ana Paula Celestino. A fides no gênero judiciário. **Letras Clássicas**, n.4, p.155-162, 2000.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-jean. **O aparecimento do Livro**. São Paulo: Editora Unesp Hucitec, 1992.

_____. **O aparecimento do livro**. Lisboa: Fundação CALouste Gulbenkian, 2000.

FREIRE, Francisco Joseph. **Arte Poética**, ou regras da verdadeira poesia em geral, e de todas as suas espécies principaes, tratadas com juízo critico. Segunda Edição. Tomo II. Lisboa: Na Offic. Patriarcal de Francisc. Luiz Ameno, MDCCLIX [1759].

FURETIÈRE, Antoine. **Dictionaire Universel**, contenant generalement tous les mots François tant viex que modernes, & les Termes de toutes les sciences et des arts: Divisé em trois Tomes. Tome Premier, 1690. *Apud* CHARTIER, Roger. **Formas e sentido: cultura escrita: entre distinção e apropriação**. Campinas, SP: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003. – (Histórias de Leitura).

FURLAN, Mauri. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente: I: os romanos. **Cadernos de tradução**, Florianópolis, v.2, n.8, p.11-28, 2001.

GAMA, Basílio da. **O Uruguay**, poema de José Basílio da Gama na Arcadia de Toma Termindo Sipilio, dedicado ao Ill.mo e Exc.mo Senhor Francisco Xavier de Mendonça Furtado, Secretario de Estado de S. Magestade Fidelissima, etc. Lisboa: Na Regia Officina Typografica, MDCCLXIX [1769].

GAMA, Luciana. **O uso argumentativo das “fontes” no “prefácio” e nas “notas” do Caramuru**. 346f. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

GANDAVO, Pero de Magalhães de. **REGRAS QUE ENSINAM A MANEIRA DE ESCREVER E ORTHOGRAPHIA DA** lingua Portuguesa, com hum Dialogo que a diante se segue em defensam da mesma lingua. Em Lisboa: Na officina de Antonio Gonsalvez, Anno de 1574.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: la literatura en segundo grado**. Madrid: Taurus, 1989. Traducción de Celia Fernádes Prieto.

_____. **Paratextos editoriais**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009. (Artes do livro, 7).

GINZBURG, Carlo. Ekphrasis e citação. In: GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico; PONI, Carlo. **A micro-história e outros ensaios**. Lisboa: DIFEL. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1991.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GIOVIO, Paolo. **DIALOGO DELL'IMPRESE MILITARI ET AMOROSE, DI MONSIGNOR GIOVIO VESCOVO DE NOCERA. CON UM RAGIONAMENTO DI MESSER LODOVICO DOMENICHI, NEL MEDESIMO SOGGETO**. In Vinegia appresso Grabriel Giolito de' Ferrari, MDLVI [1556].

GOULEMOT, Jean Marie. Da leitura como produção de sentidos. In: CHARTIER, Roger (Org). **Práticas de Leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2011. p. 107-116.

GRAFTON, Anthony. **As origens trágicas da erudição**: pequeno tratado sobre a nota de rodapé. Campinas: Papirus, 1998.

GRAFTON, Anthony; MOST, Glenn W.; SETTIS, Salvatore (Ed.). **The Classical Tradition**. Cambridge, Massachusetts, And London, England: The Belknap Press Of Harvard University Press, 2010.

GÜNTHER, Horst. Pensamento histórico no início da Idade Moderna. In: KOSELLECK, Reinhart et al. **O conceito de história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. (História e historiografia, 10).

HANSEN, João Adolfo; MOREIRA, Marcello. **Para que todos entendais**: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra: Letrados, manuscritura, retórica, autoria, obra e público na Bahia dos séculos XVII e XVIII. v. 5. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

_____. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006a.

_____. Autor. In: JOBIM, José Luis (Org.). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 11-43. Coleção Pierre Menard.

_____. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. **Revista USP**, São Paulo, n. 71, p. 85-105, setembro-novembro, 2006b.

_____. Educando príncipes no espelho. **Floema Especial**, Vitória da Conquista, Ano II, n.2 A, p.133-169, out. 2006c.

_____. Letras coloniais e historiografia literária. **Matraga**, Rio de Janeiro, v.18, p.13-44, 2006d.

_____. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). **Épicos**: Prosopopeia; O Uruguai; Caramuru; Vila Rica; A Confederação dos Tamoios; I-Juca-Pirama. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

_____. Pedra e cal: freiráticos na sátira luso-brasileira do século XVII. **Revista USP**, São Paulo, n.57, p.68-85, março/maio 2003.

_____. Positivo/natural: sátira barroca e anatomia política. **Estudos Avançados**, São Paulo, v.3, n.6, p.64-88, aug. 1989.

HESPANHA, António Manuel. **História das Instituições**: épocas medieval e moderna. Coimbra: Almedina, 1982.

HORÁCIO (Quintus Horatius Flaccus). **Arte Poética**. Introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUE, Sheila Moura. **Diálogos em defesa e louvor da língua portuguesa**. Edição, introdução e notas de Sheila Moura Hue. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. 5ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 5 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LE MOYNE. **De l'art des devises**. Par le P. Le Moyne de la Compagnie de Iesus. Avec divers Recueils de Devises du mesme Autheur. Paris: Chez Sebastien Cramoisy, & Sebastien Mabre Cramoisy, Imprimeurs ordinaires du Roy, ruë saint Jacques aux Cicognes, MDCLXVI [1666].

_____. **De l'histoire**. Par le Pere Le Moyne de la Compagnie de Iesus. Paris: Chez Louïs Billaine, en la grand' Salle du Palais, au grande Cesas & à la Palme: MDCLXX [1670].

LE ROY, Marin. **Discours des vertus et des vices de L'Histoire, et de la maniere de la bien escrire**. Paris: Chez Toussaynot du Bray, rue S. Jacques, aux Espis meurs, & au Palais en la galerie des Prisonniers, MDCXX [1620].

LE VAYER, La Mothe. **Deux discours**. Le premier, Du peu de certitude qu'il y a dans l'Histoire. Le second, De la connoissance de soy-mesme. Paris: Ches Lovis Billaine, au second Pilier de la grand' Salle du Palais, a la Palme, & au Grande Cesas, MDCLXVIII [1668].

LEÃO, Duarte Nunes de. **ORIGEM DA LINGOA PORTUGUESA**. Per Duarte Nunez de Lião, Desembargador da Cada da Supplicação, Natural da inclyta cidade de Evora: Dirigida a el Rei Dom Philippe o II de Portugal nosso Senhor. Em Lisboa: Impresso por Pedro Crasbeeck, Anno MDCVI [1606].

LEÓN, Antonio Chacón Ponce de. **Códice Chacón**. Madrid: Biblioteca Nacional de España, [1628]. v. 1

LIMA, Djalma Espedito de. **A épica de Cláudio Manuel da Costa**: uma leitura do poema Vila Rica. 2007. 245f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: www.teses.usp.br. Acesso: 15 abr. 2014.

LIMA, Luiz Costa. **História, Ficção, Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIONARDI, Alessandro. **Dialogi di messer Alessandro Lionardi, Della Inventione Poetica**. Et insieme di quanto ala istoria et all'arte oratória s'appartiene, et del modo di finger la favola. Venetia: Per Plinio Pietrasanta, MDLIII [1554].

LOPES, Hélio. **Letras de Minas e outros ensaios**. Seleção e apresentação de Alfredo Bosi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. (Ensaio de Cultura; 9).

LOPES, Rodolfo Pais Nunes. Reflexos do espaço de exílio ovidiano no Livro do Desassossego. In: OLIVEIRA, Francisco de; TEIXEIRA, Cláudio; DIAS, Paula Barata (Coords.). **Espaços e Paisagens**: antiguidade clássica e heranças contemporâneas. Vol. II: Línguas e Literaturas. Idade Média. Renascimento. Recepção. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. (Hvmanitas Svpplementvm).

LUCAS, Fábio. Prefácio: Edward Lopes e o Elogio de Cláudio Manuel da Costa. In: LOPES, Edward. **Metamorfoses**: A poesia de Cláudio Manuel da Costa. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

LUCIANO de Samósata. **Como se deve escrever a história**. Tradução, notas, apêndices por Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009.

_____. **Arte Histórica de Luciano Samossateno**: Traduzida do Grego em duas versoens Portuguezas pelos Reverendos Padres Fr. Jacintho de S. Miguel, Chronista da Congregação de S; Jeronymo, e Fr. Manoel de Santo Antonio, Monge da mesma Congregação em Portugal. Dadas à luz pelo P. Joseph Henriques de Figueiredo, Presbytero do Habito de S. Pedro, e Capellaõ da Rainha Nossa Senhora. Dedicadas ao Excellentissimo Senhor D. Francisco Xavier Joseph de Menezes, Conde da Ericeira, do Conselho de Sua Magestade, Deputado da Junta dos Tres Estados. Lisboa Occidental: Na Officina da Musica, MDCCXXXIII [1733].

_____. **Obras I**. Introducción general por José Alsina Clota. Traducción y notas por Andrés Espinosa Alarcón. Madrid: Editorial Gredos, 1981. (Biblioteca Clásica Gredos, 42).

_____. **Obras II**. Traducción y notas por José Luis Navarro González. Madrid: Editorial Gredos, 1988. (Biblioteca Clásica Gredos, 113).

_____. **Obras IV**. Traducción y notas por José Luis Navarro Gonzáles. Madrid: Editorial Gredos, 1992. (Biblioteca Clásica Gredos, 172).

_____. **Sobre o modo de escrever a história**. Traduzido na Lingua Portuguesa por Custodio José de Oliveira, Presbytero secular do Habito de S. Pedro, e Professor Regio de Grego em Lisboa. Lisboa: Na Regia Officina Typogradia, 1771.

_____. **Volume I** (In eight volumes). With an English translation by A. M. Harmon of Princeton University. London: William Heinemann; New York: The Macmillan Co. 1913.

_____. **Volume VIII**. (In eight volumes). With an English translation by M. D. Macleod, Lecturer in Classics, University of Southampton. Cambrifge, Massachusetts: Harvard University Press; London: William Heinemann LTD, 1967.

LUZAN, Ignacio de. **La Poetica ò Reglas de la poesía en general, y de sus principales especies**. En Zaragoza: por Francisco Revilla, 1737.

MADARIAGA, Pedro. **Arte de escribir, ortografía de la pluma, y honra de los profesores de este magisterio**. Segunda impresión. En Madrid. Por D. Antonio de Sancha, MDCCCLXXVII [1777].

MASCARDI, Agostino. **Dell'Arte Historica d'Agostino Mascardi**. Trattati Cinque. Roma: Appresso Giacomo Facciotti, MDCXXXVI [1636].

MEIER, Christian. Antiguidade. In: KOSELLECK, Reinhart, et al. **O conceito de história**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. (História e historiografia, 10).

METASTASIO, Pietro. **Drama intitulado Alexandre na India do Abade Pedro Metastasio**; traduzida do italiano em portuguez, 1783. 57 f. Disponível em <<http://purl.pt/23979>>. Acesso: 16 de mar. de 2015.

MOORMANN, Eric M. UITTERHOEVE, Wilfried. **De Acteón a Zeus: Temas de mitología clásica en literatura, música, artes plásticas y teatro**. Madrid: Ediciones Akal, 1997.

MOREIRA, Marcello. **Crítica Textualis in Caelum Revocata?:** uma proposta de edição e estudo da tradição de Gregório de Matos e Guerra. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

_____. Descrição do Códice Alcântara Machado, pertencente ao livreiro antiquário Luís Garaldi, idiógrafo do *Vila Rica* de Cláudio Manuel da Costa. São Paulo: Mimeo, 2012.

_____. Exempla (I): Pesquisa sobre o emprego de exemplos no corpus camoniano. **Estudios Portugueses**: revista de filología portuguesa, Salamanca, n. 6, p.105-126, 2007.

_____. *Litterae Adsunt*: Cultura escribal e os profissionais produtores do manuscrito sedicioso na Bahia do século XVIII (1798). **Politeia: História e Sociedade**, Vitória da Conquista, v. 4, n. 1, p.105-133, jan. 2004.

_____. O conceito *lectio difficilior*: problemas para sua operacionalização. **Revista Convergência Lusíada**, Rio de Janeiro, n. 26, p. 5-18, jul/dez, 2011b.

_____. *Ut Pictura Poesis*: análise bibliográfico-textual de dois membros da tradição de Gregório de Matos e Guerra. **Revista Usp**, São Paulo, n. 57, p.86-103, março/maio, 2003.

MOYNE, Pedro. **ARTE DE HISTORIA, ESCRITO EM LENGUA FRANCESA POR EL PADRE PEDRO MOYNE**, de la Compañía de Jesus. Y Traducido em la castellana por el Padre Francisco Garcia, de la Compañía de Jesus, Maestro de Teologia. Dedicado al Excelentissimo Señor D. Manuel Ponce de Leon, Duque de Arcos, Aveyro, y Maqueda, &c. En Madrid: En la Imprenta Imperial. Año de 1676.

MUHANA, Adma. Causa da poesia na poética. **Phaos**: Revista de Estudos Clássicos. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem UNICAMP/IEL, n. 4, 2004.

MUZZI, Eliana Scotti. Epopeia e civilização no *Vila Rica*. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). **Épicos**: Prosopopeia; O Uruguai; Caramuru; Vila Rica; A Confederação dos Tamoios; I-Juca-Pirama. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

_____. Epopeia e história. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). **A poesia dos Inconfidentes**: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

NORONHA, Sancho de, D.. **Tratado Moral de louvores e perigos de alguns estados seculares**. Introdução e notas por Martim de Albuquerque. Lisboa: Estudos de Ciências Políticas e Sociais. Centro de Estudos Políticos e Sociais. Junta de Investigações do Ultramar, 1969 *Apud* HANSEN, João Adolfo. Educando príncipes no espelho. **Floema Especial**, Vitória da Conquista, Ano II, n. 2 A, p.133-169, out. 2006c.

OLIVEIRA, Fernão de. **Grammatica da lingoagem portuguesa**. Lisboa: Em casa de Germão Galharde, 1536.

OSÓRIO, Jorge Alves. Duarte de Resente, Tradutor do “De Amicitia” de Cícero (1531). **HVMANITAS**, vol. XLVII, p. 721-738, 1995.

PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura gótica e escolástica**: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média. Tradução Wolf Hörnke; edição e pós-fácio de Thomas Frangenberg. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Tópicos).

_____. **Renacimiento y renacimientos en el arte occidental**. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

PÉCORA, Alcir. O campo das práticas da leitura, segundo Chartier. In: CHARTIER, Roger (Org.). **Práticas da Leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

PETRARCA, Francesco. **Cancioneiro**. Tradução José Clemente Pozenato; ilustração Enio Squeff. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014. (Clássicos Comentados).

PIRANI, Paolo. **Dodici capi pertinenti all’Arte Historica del Mascardi, con nuove dichiarazioni di Paolo Pirani da Pesaro**. Venetia: Appresso Gio: Giacomo Hertz, MDCXLVI [1646].

QUINTILIANO, Marcos Fábio (Marcus Fabius Quintilianus). **Instituições oratórias de M. Fabio Quintiliano, escolhidas dos seus XII livros**, Traduzidas em Linguagem, e ilustradas com notas Criticas, Historicas, e Rhetoricas, para uso dos que aprendem. Ajuntão-se no fim as Peças originaes de Eloquencia, citadas por Quintiliano no corpo destas Instituições. Por Jeronymo Soares Barboza, Jubilado na Cadeira de Eloquencia, e Poezia em a Universidade de Coimbra. Edição segunda feita sobre a primeira. Tomo II. Coimbra: Na Imprensa da Universidade, 1836. 2 Tomos.

RETÓRICA A HERÊNIO (La Rhetorica ad Herennium). Tradução e introdução Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

RIBEIRO, João. Advertencia preliminar. In. COSTA, Cláudio Manuel da. **Obras poeticas de Claudio Manoel da Costa (Glauceste Saturnio)**. Nova Edição Contendo a reimpressão do que deixou inedito ou anda esparso, e um estudo sobre a sua vida e obras por João Ribeiro da Academia Brasileira. Tomos I e II. Sonetos, Eclogas, Epistolas, Fabulas e Epicedios. Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro-Editor, 1903.

_____. Carta ao Sr. José Veríssimo sobre a vida e as obras do poeta. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). **A poesia dos Inconfidentes**: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

RIOS, Gaspar Gutierrez de los. **NOTICIA GENERAL PARA LA ESTIMACION DE LAS ARTES, Y DE LA MANERA EN QUE** Se conocen las liberales de las que son Mecanicas y serviles, con una exortacion a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados. Por el L. Gaspar Gutierrez de los Rios, profesor de ambos Derechos y Letras humanas, natural de la Ciudad de Salamanca. Dirigido a don Francisco Gomez de Sandoval y Rojas, Duque de Lerma, &c. En Madrid: Por Pedro Madrigal, Año MDC [1600].

ROOT, Robert Kilburn. Publication before Printing. **PMLA**, [S.L.], v. 28, n. 3, p.417-431, 1913. JSTOR. DOI: 10.2307/457029

S. IOSEF, Geronimo de. **Genio de la Historia**. Çaragoça: En la Imprenta de Diego Dormer, 1651.

SILVA, Marcela Verônica. **O poema “Vila Rica” e seu fundamento histórico**: engenho do poeta e arte do letrado. 2013. 255f. Tese (Doutorado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2013. Disponível em: <http://acervodigital.unesp.br>. Acesso: 25 set. 2016.

SPINA, Segismundo. **Introdução à edótica**: crítica textual. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

TASSO, Torquato. **DISCORSI DEL SIGNOR TORQUATO TASSO**. Dell’Arte Poetica; Et in particolare del Poema Heroico. Et insieme il primo libro delle lettere scritte à diversi suoi amici, lequali oltra la familiarità, son ori piene di molti concetti, & avertimenti poetici à dichiarazione d’alcuni luoghi della sua Gierusalemme liberata. Gli uni, el’altre scritte nem tempo, ch’egli compose detto suo Poema. In Venetia: Ad istanza di Giulio Vassalini Libraro à Ferrara, MDLXXXVII [1587].

TEIXEIRA, Ivan. **Mecenato pombalino e poesia neoclássica**. São Paulo: Edusp, 1999.

THOMPSON, Craig Ringwalt. The Translations of Lucian by Erasmus and S. Thomas More. **Rbph**, [s.l.], v. 18, n. 4, p.855-881, 1939. PERSEE Program. DOI: 10.3406/rbph.1939.1316.

TRUEBLOOD, Alan Stubbs. La mariposa y la llama: motivo poético del Siglo de Oro. In: Quinto Congreso Internacional de Hispanistas, 5., 1974, Bordeaux. **Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas**. Bordeaux: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos Universidad de Bordeaux III, 1977. v.2, p.829–837. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es>. Acesso: 06 abr. 2016.

VALLE, Ricardo Martins. A construção da posteridade ou A gênese como ruína: um ensaio sobre Cláudio Manuel da Costa. **Revista USP**, São Paulo, n. 57, p. 104-121, março/maio, 2003. Acesso: 15 fev. 2015.

_____. **Instituições da coisa bélica**: Tradições de doutrina e jurisprudência, instituições civis e práticas letradas, guerra justa e matéria heroica. 2010. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

VÁZQUEZ, José González. Introducción. In: OVIDIO (Publius Ovidius Naso). **Tristes; Pónticas**. Madrid: Editorial Gredos, 1992. (Biblioteca Clássica Gredos, 165).

VIVEIROS, Diva. **O pensamento político de Cláudio Manuel da Costa**: Uma leitura do poeta *Vila Rica*. 2009. 157 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: www.bibliotecadigital.ufmg.br. Acesso: 24 jul. 2014.

YATES, Frances Amelia. **A arte da memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

YEPES, Diego de. **Discursos de varia historia**. Que tratan de las Obras de Misericordia, y otras matérias Morales: com exemplos, y sentencias de Santos, y gravísimos Autores. Dirigido a la sacratíssima Virgen Maria, madre de Dios, Reyna del Cielo, y Señora de los Angeles. Compuesto por el Licenciado Diego de Yepes, Capellan del Illustrissimo Cardenal Don Pero Gonçalez de Mendoza en su insigne Hospital de Santa Cruz de Toledo. En Toledo: Por Pedro Rodriguez Impresor de libros, MDXCII [1592].

ZAMORRA, Juan Clemente. Renaissance Linguistics in Spain. In: KOERNER, E. F. K. & ASHER, R. E. (Eds). *Concise History of the Language Sciences. From the Sumerians to the Cognitivists*. Cambridge, UK: Pergamon, 1995, p. 157-161.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: A “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

YCIAR, Juan de. **Recopilacion subtilíssima: intitulada Ortographia pratica: por la qual se enseña a escrever perfectamente: ansi por pratica como por geometria todas las suertes de letras que mas en nuestra España y fuera della se usan**. Impresso en Çaragoça, por Bartholome de Nagera, MDXLVIII [1548].

ANEXOS

ANEXO A – Descrição do Códice Alcântara Machado

MOREIRA, Marcello. Descrição do Códice Alcântara Machado, pertencente ao livreiro antiquário Luís Garaldi, idiógrafo do *Vila Rica* de Cláudio Manuel da Costa. São Paulo: mimeo, 2012.

Descrição material

O Códice que ora descrevemos contém o poema **Vila Rica**, de Cláudio Manuel da Costa, pertencente à família Alcântara Machado, e apresenta o seguinte número de quota: "sala 3, estante 2, prateleira 6, volume 50". Além do **Vila Rica**, há copiado no Códice um soneto laudatório composto por José Maria Francisco de Assis, que vivia, no ano de 1804, na Vila de Queluz, tendo sido o soneto inscrito no Códice nesse mesmo ano de 1804, como o deixa claro a notícia da inscrição, localizada logo após o texto do **Vila Rica**.

O **Códice Alcântara Machado**, como passaremos a chamá-lo daqui para a frente, encontra-se atualmente em mãos dos descendentes de Teresa Maria Alcântara Machado Macedo Tavares, última possadora do volume, irmã do autor modernista Alcântara Machado, conquanto saibamos que o Códice proveio da biblioteca de seu bisavô, José Joaquim Machado d'Oliveira (1790-1867). O supramencionado Códice ainda não foi descrito por nenhum estudioso e propomo-nos aqui levar a termo, dele, uma breve apresentação, a ser complementada por uma mais minuciosa descrição do volume em artigo a ser posteriormente publicado em periódico especializado na área de filologia.

Trata-se de um códice do último quartel do século XVIII, como o evidencia a data da cópia, aposta à página de rosto, assim como a análise paleográfica a que foi submetido o manuscrito. O texto do **Vila Rica**, inscrito no códice Alcântara Machado, foi copiado no ano de 1773, ano em que o poema foi concluído, o que o torna não apenas um exemplar coetâneo do autógrafo de Cláudio Manuel da Costa, mas um testemunho da mais alta importância para a tradição textual do **Vila Rica**, pois, à página de rosto, encontra-se inscrito, ao que tudo indica com a letra do poeta, seu nome na Arcádia Ultramarina, *Glauceste*, logo após a intitulação, o que torna a cópia um idiógrafo do poema.

A encadernação, realizada na segunda metade do século XX, apresenta as seguintes características: pastas feitas de cartão, recobertas por napa verde, medindo, a anterior, 20,1 cm de altura e 15,9 cm de largura; a posterior, 20,1 cm de altura e 16,0 cm de largura. O lombo mede 20,1 cm de altura e 3,2 cm de largura; sobre o lombo encontram-se inscritas em dourado as letras capitais "M.S.": Macedo Soares. Cabeçal feito de cordão, tingido de vermelho e amarelo. O corte do volume apresenta a coloração vermelha, embora esmaecida.

Os fólhos que compõem o Códice são de papel e medem 19,2 cm de altura e 15,8 cm de largura. Há uma primeira folha de guarda, de papel verde, anexo ao volume ao tempo de sua nova encadernação, cujo reto foi colado à pasta anterior. Segue-se a essa primeira folha de guarda uma segunda, feita de papel pardo, também anexo ao volume ao tempo de sua nova encadernação. No reto dessa segunda guarda há o carimbo com o número de quota do Códice

na Biblioteca Alcântara Machado, acima já subscrito. Sob o carimbo há o número "179", inscrito a lápis por mão não identificada por nós. Não sabemos também a que se refere esse número. O verso da segunda folha de guarda encontra-se em branco. A terceira folha de guarda é a primeira folha pertencente ao Códice Alcântara Machado e, ao tempo da produção do volume, estava em branco. Em seu reto há o seguinte número inscrito: "687", a lápis, sem que se possa saber o que o número significava ou a que poderia fazer remissão. No verso da terceira guarda há uma longa inscrição datada 20 de fevereiro de 1842, feita por José Joaquim Machado d'Oliveira.

O fólio seguinte apresenta, em seu reto, a página de rosto do **Vila Rica**, em que se lê: "Villa Rica/Poema/em X Cantos/de/Claudio Manoel da Costa./Arcade Ultramarino;/ou/Glauceste Saturnio/Glauceste/1773./J. J. Machado d'Oliveira./". O nome "Glauceste", marcado em itálico, foi apostado por uma outra mão, ao que tudo indica, a do próprio poeta, que teria mandado copiar o poema por um homem que vivia de escrever, como eram chamados os copistas profissionais na América portuguesa. Findo o trabalho de cópia no ano de 1773, aquele em que o poema foi concluído, o poeta rubricou-o com seu nome da Arcádia Ultramarino para autorizá-lo. É, desse modo, importante idiógrafo da tradição do **Vila Rica** e um testemunho que atesta o primeiro estágio de redação do poema. O verso da página de rosto está em branco.

Após a página de rosto (1r) principia o *Prólogo* do poema, que ocupa 2 fólhos inteiros e o reto de um terceiro fólio (2-4r), cujo verso está em branco.

Após o *Prólogo* (2r-4r) principia o *Fundamento Histórico*, que ocupa dez fólhos inteiros do volume (5r-14v).

Após o Fundamento Histórico, principia a seção denominada *Villa do Carmo hoje Cidade Mariana*, que, por seu turno, ocupa um fólio do volume e a parte superior do fólio seguinte (15r-16r). Após as três linhas finais de *Villa do Carmo hoje Cidade Mariana*, segue-se *Oiro Preto, ou Villa Rica*, que ocupa parte do fólio 16r e parte de seu verso (16v). A seção denominada *Sabará* principia na parte inferior do fólio 16v e ocupa ainda o reto do fólio 17. O verso do fólio 17 é destinado à cópia de *Caeté Villa da Rainha*. O reto do fólio 18 e a parte superior de 18v servem de suporte para a cópia de *Rio das Mortes Villas/de/S. João, e de S. Jozé*. Do fólio 18v a 20r encontra-se inscrito *Serro Frio – Villa do Principe*. No fólio 20v principia *1ª Divisão das Comarcas*, que se estende até o fólio 21v. No reto do fólio 22 principia *Serie dos Governadores*, que se estende até o fólio 38r. A partir do fólio 38v está inscrito *Descobrimento das esmeraldas. De que se faz menção no Canto 8º*; essa seção se estende até o fólio 45r. A partir do fólio 45v principia o poema **Vila Rica**, que se estende até o fólio 158v. A parte inferior do fólio 158v e todo o fólio 159 estão preenchidos com notas históricas feitas pela mesma mão que copiou o poema. No fólio 160r e verso está copiado o soneto de José Maria Francisco de Assis, datado de 1804. Os fólhos 161 e 162 estão em branco. Segue-se a esses fólhos, a partir de 163r, *Notas e Variantes do Poema/Villa Rica/por Claudio Manuel da Costa*./Elas se estendem até o fólio 175 reto. O verso do fólio 175 está em branco, assim como os fólhos 176, 177 e 178. Segue-se ao fólio 178 guarda em papel verde, cujo verso está colado à pasta posterior.

Todo o poema **Vila Rica** foi escrito em coluna única e os fólhos não apresentam numeração. Uma segunda mão inscreveu o soneto de autoria de José Maria Francisco de Assis, e uma terceira as *Notas e Variantes do Poema/Villa Rica/por Claudio Manuel da Costa*.

A distribuição dos 179 fólhos que compõem o códice obedece à seguinte disposição:

- a) 1 folha para a guarda anterior, verde, cujo reto foi colado à pasta de cartão e cujo verso, à vista, está em branco;
- b) 1 folha para a guarda anterior, em papel pardo, apensa ao volume quando de sua atual encadernação, em cujo reto se encontra o carimbo com o número da quota do livro na Biblioteca Alcântara Machado e cujo verso está em branco;
- c) 1 folha de guarda agora pertencente ao Códice, em cujo verso está a inscrição de 20 de fevereiro de 1842 da mão de José Joaquim Machado d'Oliveira. Este fólio não foi considerado quando da descrição do conteúdo propriamente textual, principiando nossa contagem dos fólios a partir da página de rosto (fólio 1r);
- d) 157 folhas para a transcrição da obra poética (1r a 158v);
- e) 2 folhas para a transcrição de notas históricas (158v-159v);
- f) 1 folha para a inscrição do soneto de José Maria Francisco de Assis (fólio 160);
- g) 2 folhas em branco (fólios 161 e 162);
- h) 13 folhas para a inscrição de *Notas e Variantes do Poema/Villa Rica/por Claudio Manoel da Costa.*, (163r-175r);
- i) 3 folhas de guarda em branco na parte posterior, seguintes às *Notas e Variantes*;
- j) 1 folha de guarda verde cujo verso está colado à pasta posterior.

ANEXO B – Transcrição do Códice Alcântara Machado

Villa Rica

Poema

Em X Cantos

De

Claudio Manoel da Costa

Arcade Ultramarino;

Ou

Glauceste Saturnio

1773

J. J. Machado d'Oliveira

Prólogo

Leitor, eu te dou a ler uma memória das virtudes de um Herói, que fora digno de melhor engenho para receber um elogio completo: não é meu intento sustentar que eu tenha produzido ao mundo um poema com o caráter de Épico: sei que esta glória não conseguiram até o presente esses mesmos Heróis a quem a fama celebra laureados na Grécia, na Itália, em Inglaterra, em França e nas Espanhas.

Todos se expuseram à censura dos Críticos, e todos são arguidos de algum erro ou defeito: a razão pode ser a que assina um bom Autor: inventaram-se leis aonde as não havia. Mas dou-te, que eu não te ofereça mais que uma composição em metro, para fazer ver o distinto merecimento de um General que tão prudentemente pacificou um Povo rebelde, que segurou a Real Autoridade e que estabeleceu e firmou, entre as diferentes emulações de uns e outros Vassallos desunidos, os interesses que se deviam aos Soberanos Príncipes de Portugal: dirás que é digna de repreensão a minha empresa: na verdade não espero do teu benigno ânimo correspondência; e tudo o que não for injúria, ou acusação, será para mim uma estimável remuneração das minha (*sic*) fadigas.

Se eu fiz alguma diligência por publicar a verdade, digam-te as muitas ordens e Leis, que vês citadas nas minhas notas, e a extensão de notícias tão individuais; com que formo o plano desta obra: pode ser que algum as conteste pelo que tem lido nos escritores da História da América; mas esses não tiveram tanto à mão as concludentes provas de que eu me sirvo: não se familiarizaram tanto com os mesmos que intervieram em algumas das ocasiões, e casos acontecidos neste País. Ultimamente não nasceram nele nem o comunicaram por tantos anos como eu.

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

Estimarei ver elogiada por melhor pena uma terra que constitui presentemente a mais importante Capitania dos domínios de Portugal.

Vale.

Fundamento Histórico

Persuadido o autor desta obra de que não serão bastantes as notas com que ilustrou os seus Cantos a instruir o Leitor da notícia mais completa do descobrimento de Minas Gerais, da sua povoação e do aumento a que tem chegado os seus pequenos arraiais, se resolveu a escrever esta preliinação histórica, em que protesta não pretender alterar a verdade em obséquio de alguma paixão, e só se dirige pelo mais crítico e incontestável exame que por si e por pessoas de inteligência e conhecida probidade pôde conseguir sobre fatos que, ou a tradição conserva de memória, ou escreveu raramente algum gênio curioso que os testemunhou de vista.

Este os desta classe deu um importante socorro o Coronel Bento Fernandes Furtado, natural da Cidade de São Paulo, que a poucos anos faleceu no Serro do Frio, tendo sido morador no Arraial de São Caetano, distante da Cidade de Mariana.

Confiou ele do autor em sua vida alguns apontamentos que fizera, e achando-os o autor em muita parte dissonantes do que havia lido na História de Sebastião de Pitta Rocha, e outros escritores das coisas da América, procurou conformar-se com a verdade pelos monumentos das Câmeras e Secretarias dos Governos das duas Capitanias de São Paulo e Minas.

O Sargento Mor Pedro Taques de Almeida Paes Leme, também natural da mesma Cidade de São Paulo, ali morador e homem de estimável engenho e de um completo merecimento, remeteu ao autor desde aquela Cidade os documentos que conduziam ao bom discernimento desta obra, e regendo-se o autor por Ordens Régias, Cartas de Governadores, atestações de Prelados e Eclesiásticos e de outros-manuscritos desde a era de 1682 achados nos Arquivos que foram dos Padres denominados da Companhia naquela Província, facilmente poderá desculpar-se o oferecer-se ao público este Poema sem o receio de ser insultado nas opiniões que sustenta, ainda quando mais contestadas de uns ou de outros sectários.

Os naturais da Cidade de São Paulo que têm merecido a um grande número de geógrafos antigos e modernos o conceito de uns homens sem sujeição ao seu Soberano, faltos de conhecimento e do respeito devido às suas Leis¹, são os que nesta América tem dado ao mundo as maiores provas de obediência, fidelidade e zelo pelo seu Rei, pela sua Pátria e pelo seu Reino.

A vigilância com que atendiam pela harmonia e utilidade econômica do seu País os aconselhou, muito antes que a todo o Portugal, a fazer sair das suas terras os Padres

¹ Veja-se o Abade Lamberte na sua *História Universal, Civil, Natural, Política e Religiosa*, Tomo 14, Cap. 5, pag. 53 et seq. – O Autor do *Interesse das Nações da Europa*. Tomo 1º, Cap. 4 e pag. 102 e outros autores e escritores estrangeiros.

denominados da Companhia²; por sediciosos e maus os puseram eles em um total extermínio em o mês de julho de 1640, e por motivo de uma caridade indiscreta de Fernão Dias Paes contra o voto comum, foram depois restituídos a São Paulo em 1653.

Trabalharam incessantemente por adiantar os interesses do Real Erário e se gloriam de que fossem Carlos Pedrozo da Silveira e Bartholomeo Bueno de Serqueira os primeiros paulistas que apresentaram as mostras de ouro das Minas Gerais ao Governador do Rio de Janeiro Antônio de Sande em 1695.

Falecendo o dito Sande ficou com o governo Sebastião de Castro Caldas, o qual remeteu a El Rei D. Pedro as mostras do dito ouro com carta datada em o dia 16 de junho do sobredito ano em a mesma Cidade do Rio.

Por este mesmo tempo se serviu Sua Majestade de despachar a Artur de Sá e Menezes por Governador e Capitão General do Rio de Janeiro, e por carta Régia de 16 de dezembro de 1696 lhe ordenou passasse ao descobrimento das Minas do Sul, a executar o que se havia encarregado a Antônio Paes de Sande, praticando com os Paulistas beneméritos as mesmas honras e mercês de hábitos e foros de fidalgos da casa, conteúdos na Real instrução que pela Secretaria de Estado se expedira ao sobredito Sande, e depois por outra carta Régia de 27 de janeiro de 1697 se mandou sair ao dito Sá com seiscentos mil réis de ajuda de custo em cada um ano além do seu soldo.

Buscando porém as coisas na sua Origem, segue o autor por mais certa e prudente opinião não se poder averiguar indubitavelmente qual fosse o primeiro Paulista que descobriu as Minas Gerais de que particularmente se trata nesta obra. É sem controvérsias que o primeiro objeto dos Conquistadores de São Paulo foi o cativo dos Índios e que eles substituíam a falta dos escravos que ao depois entraram em grande número das costas de África.

Desde o estabelecimento daquela povoação, que foi em 25 de janeiro de 1554, dia da Conversão de São Paulo, d'aonde derivou o nome, se deve presumir que giravam muitos dos Conquistadores pelo centro dos Sertões e atravessaram as Minas³ saindo em Bandeiras (que assim chamavam as Companhias, que para esta diligência se armavam) e recolhendo-se depois com a presa que facilmente podiam segurar.

Dos Sertões penetrados era o mais notável o da Casa da Casca, nome que se deu a uma Aldeia sobre as costas do Rio Doce, que vai fazer barra à Capitania do Espírito Santo, e principia a formar-se desde o córrego d'Ouro Preto, recebendo em si imensos ribeiros e rios caudalosos. Destes Sertões se recolhia na era de 1693 Antônio Rodrigues Arzão, natural da Vila de Taboaté com mais cinquenta homens da sua comitiva. Chegado à Capitania do Espírito Santo apresentou ao Capitão Mor Regente daquela Vila três

² Veja-se de D. José Vaisete, religioso beneditino na sua *Geografia, Histórica Ecclesiástica e Civil*, tom. 12, pag. 217, onde faz menção deste extermínio dos PP. Ib.

³ Tudo melhor se vê na Secretaria do Conselho Ultramarino no *Livro dos Registros das Cartas do Rio de Janeiro*. Livro 1673, fol. 106-163.

oitavas d'ouro. A Câmara as recebeu com agrado e lhes subministrou os víveres e vestiários de que careciam, segundo as Ordens que do Rei tinha.

Deste ouro se mandaram fazer duas Memórias: uma que ficou ao dito Arzão e outra que para si tomou o Capitão Mor. Aqui se fundamenta o episódio do 2º Canto.

A denúncia desta limitada porção foi sem dúvida a primeira que se fez do ouro que se descobriu nas Minas Gerais e a de que se conserva Memória em São Paulo, que é a de Carlos Pedroso da Silveira, por algumas circunstâncias discorre o Autor ser posterior a ela. Antônio Rodrigues Arzão não podendo ajuntar na Villa do Espírito Santo a gente de que precisava para segunda vez tornar aos sertões, este passou-se ao Rio de Janeiro e daí para São Paulo. Nesta Cidade, ferido gravemente dos trabalhos que passara, enfermou e veio a morrer finalmente deixando encarregado a Bartholomeo Bueno, seu cunhado, de continuar no descobrimento de que havia apresentado as mostras. Era Bartholomeo Bueno dotado de bastante agilidade e fortaleza de espírito, e como tinha perdido em jogos todo o seu cabedal, foi fácil querer melhorar de fortuna, tomando sobre si, com os filhos de alguns parentes e Amigos, a grande empresa a que havia dado princípio Antônio Rodrigues Arzão. Convocados todos e guiados pelo roteiro que lhes deixou o falecido, saíram da Vila de São Paulo pelo ano de 1697. Romperam os matos gerais e servindo-lhes de Norte o pico de algumas serras que eram os faróis na penetração dos densíssimos matos, vieram estes generosos Aventureiros sair finalmente sobre Itaverava, serro que de Vila Rica dista pouco mais de oito léguas.

Aí plantaram meio alqueire de milho, e porque o sertão era mais estéril de caça que o do Rio das Velhas, para este passou Bartholomeo Bueno a tropa, enquanto amadurava a pequena sementeira de que esperava manter-se para continuar o Descobrimento.

No ano seguinte, que foi o de 1698, voltaram os referidos Sertanejos a colher a sua planta, e entrando na Itaverava foram encontrados do Coronel Salvador Fernandes Furtado e do Capitão Manuel Garcia Velho e outros, Conquistadores também do Gentio e Povoadores das Vilas que ficam ao leste de São Paulo. Já então trabalhavam com algum desembaraço os primeiros Sertanejos, ajudados de um grande número de Índios, que haviam cativado nos sertões de Caeté e Rio Doce; mas como lhes obstava a falta da experiência e perícia necessária, e não tinham instrumento de ferro para a laboreação, apenas se contentavam com o pouco que podiam apurar em pequenos pratos de pau ou de estanho, servindo-lhes os mesmos paus aguçados de cavar a terra e de descobrir os cascalhos (formações em que se conserva e cria o ouro). Quis Miguel de Almeida, um dos companheiros de Bueno, melhorar de Armas e propor ao Coronel Salvador Fernandes Furtado a troca de uma clavina, dando-lhe por avanço todo o ouro que se achasse nos da Comitiva. Aceitou o Coronel a oferta, e dando-se busca ao ouro se não achou entre todos mais que doze oitavas. Recebeu-as o Coronel e como Manuel Garcia Velho quisesse ter a vaidade de aparecer com todo aquele ouro em São Paulo, cometeu ao Coronel a venda de duas Índias, Mãe e Filha, a preço das doze oitavas. Conveio este no trato e comprou as Índias, as quais catequizadas se batizaram uma com o nome de Aurora e outra com o nome de Célia. Desta última há notícia que falecera há poucos

anos na Vila de Pitangui, em casa de uma filha casada do dito Coronel. E aqui tem fundamento Histórico o episódio de Aurora.

Despedidos uns Sertanejos dos outros, partiu ufano para São Paulo o Capitão Mor Manuel Garcia Velho. Entrando na Vila de Taboaté, aí o foi visitar Carlos Pedroso da Silveira; e porque lhe não faltava habilidade, e engenho para se conciliar com os patrícios, houve a si as doze oitavas de ouro: com elas se passou ao Rio de Janeiro: apresentou-as ao Governador (como já se disse) e foi premiado com a Patente de Capitão-Mor da Vila de Taboaté.

Conseqüentemente o nomeou o mesmo Governador Provedor dos Quintos, concedendo-lhe as Ordens necessárias para estabelecer Fundação na mesma Vila, por ser ela Povoação, onde desembarcavam primeiro os Conquistadores. Por este modo se vê que, posto que Antônio Roiz Arzão, denunciasse primeiro que Carlos Pedroso da Silveira as três oitavas de ouro, que descobriu nas Minas Gerais; a sua morte impediu o progresso desta denúncia, e ficou Carlos Pedroso, conseguindo a glória de apresentar o ouro que ele não descobrira. O descobrimento pois denunciado pela interposta pessoa de Carlos Pedroso da Silveira e o estabelecimento da Casa de Fundação em Taboaté foram os dois fortes estímulos que animaram os Paulistas a armarem tropas, a prevenir-se de alguma Fábrica mais proporcionada ao uso de minerar e a desampararem a Pátria, rompendo os matos gerais desta grande Serra do Lobo, que divide a Capitania de São Paulo até penetrar em o mesmo recôndito das Minas, menos já na conquista do Gentio que na diligência do ouro.

O grande número de concorrentes que buscavam as Minas e a emulação que logo se acendeu entre os da Vila de São Paulo e os naturais de Taboaté, fez que estendidos por várias partes buscasse cada um novo descobrimento em que se estabelecesse, não se contentando os Paulistas de entrarem em parte nas Repartições que denunciavam os de Taboaté, nem estes nas que denunciavam os Paulistas. Esta oposição, que tinha um semblante de fanatismo por serem todos da mesma Pátria, posto que de diferentes Distritos, veio finalmente a produzir a grande utilidade de desentranharem em toda a sua extensão as Minas do ouro do nosso Portugal, de serem penetradas de uns e de outros, não se perdoando ao rio mais remoto e caudaloso, nem à serra mais intratável e áspera, se bem que o conhecimento do ouro nas montanhas e serras veio a conceber-se mais tarde que o dos rios e seus taboleiros, que são as margens planas que os cercam dos lados. E porque não é intento do Autor o cansar ao Leitor com a multiplicidade dos nomes de tantos que tem a glória de Descobridores e apenas podem ser conhecidos dentro das suas Famílias e Pátria, e menos noticiar individualmente os rios, córregos e serras que por sua ordem se foram descobrindo, do que tudo tem uma verídica e suficiente informação, só pelas datas dos tempos fará ver ao curioso que foram aqueles que deram ao manifesto as Faisqueiras mais avultadas em que hoje se acham criadas as vilas do Ouro Preto, do Sabará e Cidade de Mariana, a Vila do Caeté, a de São João d'El-Rei, a de São José e do Príncipe no Serro do Frio, que fazem as cabeças das quatro Comarcas da Capitania de Minas Gerais.

Vila do Carmo

Hoje

Cidade Mariana

Manoel Garcia, natural de Taboaté, foi o primeiro que deu ao manifesto um córrego que faz barra no Ribeirão do Carmo, e se compreende no Distrito da Cidade Mariana. Fez a repartição o Guarda-Mor Garcia Rodrigues Velho com assistência do Escrivão das Datas, o Coronel Salvador Fernandes Furtado. O Ribeirão chamado do Carmo descobriu pelo mesmo tempo João Lopes de Lima, natural de São Paulo, e o manifestou em 1700. Repartiu-se, e por que as suas faisqueiras eram invencíveis pela grande frialdade das águas, despenhadeiros e matos cerradíssimos que o cercavam de ambas as margens, tanto que só permitia se trabalhasse dentro dele quatro horas do dia, além da grande penúria de mantimentos, que chegou a trinta, e quarenta oitavas o alqueire de milho, e o de feijão a oitenta, foi fácil desampararem os mineiros por algum tempo a sua povoação, e só permaneceu nela o Coronel Salvador Fernandes Furtado. Dista este Ribeirão até a barra do Rio Doce dezesseis até dezoito léguas, e pela volta do Rio s computam trinta. Está situado em 20 graus e 21 minutos. Passou a ser Vila por criação do Governador Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho em 8 de abril de 1711.

Ouro Preto, ou Vila Rica

O Ouro Preto, que compreende em si vários Ribeiros e morros com diferentes denominações, como são: Passadez, Bom Sucesso, Ouro Fino ou Bueno, etc, teve por descobridores nos mesmos anos de 1699, 1700 e 1701 a Antônio Dias, natural de Taboaté, ao Padre João de Faria Fialho, natural da Ilha de São Sebastião, que viera por Capelão das Tropas de Taboaté, a Thomas Lopes de Camargo, que se situou nas Lavras, que ao depois vieram a ser de Pascoal da Silva, e a Francisco Bueno da Silva, ambos Paulistas, e este último, primo do primeiro Descobridor da Itaverava Bartholomeu Bueno. De tosos estes tomaram nome alguns bairros de Vila Rica. Foi criada em Vila pelo Governador Albuquerque no dia 8 de julho de 1711. Está situada em 20 graus e 24 minutos ao poente.

Sabará

Tendo sido atravessado o dilatadíssimo Sertão do Sabará do Bussú, muito antes de qualquer outra das Minas, porque os primeiros conquistadores demandavam o Rio das Velhas, cujas dilatadas campinas eram mais povoadas dos Gentios e férteis de caça, e as primeiras diligências do ouro e pedras se fizeram ao norte de São Paulo, consta que o seu Descobridor, ou denunciante de suas faisqueiras, fora o Tenente General Manuel de Borba Gato, natural de São Paulo, de cuja história se faz menção no Canto 3°. O descobrimento foi na era de 1700. Por inação do Governador Antônio de Albuquerque,

assistiu à Repartição o Governador Artur de Sá e Menezes. Passou o Sabará a ser Vila em 17 de julho de 1711. A sua situação é em 14 graus e 25 minutos.

Caeté – Vila da Rainha

Entre o Sabará e o Arraia de Santa Bárbara se criou a Vila nova da Rainha, conhecida ainda pelo nome brasílico de Caeté, que vale o mesmo que Mato bravo, sem mistura alguma de campo. Foi descobrimento do Sargento Mor Leonardo Nardes, Paulista, e de uns fulanos Guerras, naturais da Vila de Santos. O governador D. Braz da Silveira lhe deu o foral de Vila em 29 de janeiro de 1714 por virtude da faculdade concedida ao seu Antecessor, Antônio de Albuquerque. Está situada em 19 graus e 55 minutos.

Rio das Mortes – Vilas

de

São João e de São José

O Rio das Mortes, que os Paulistas e Viandantes das mais partes atravessavam frequentemente, por distar nos primeiros tempos do Ouro Preto pouco mais de cinco dias de jornada ordinária, foi descoberto por Thomé Portes d'El-Rei, natural de Taboaté, passados muitos anos depois das primeiras povoações. Aí se criou a Vila de São João d'El-Rei, ficando-lhe ao Nascente a de São José no lugar chamado a Ponta do Morro. Foi descobrimento de João de Cerqueira Afonso, natural de Taboaté. Foram criadas estas Vilas pelo Governador D. Pedro de Almeida em 13 de janeiro de 1718. A Vila de São João está em 21 graus e 20 minutos; São José 21 graus e 5 minutos.

Serro Frio, Vila do Príncipe

Antônio Soares, natural de São Paulo, avançando maior salto que todos os outros, atravessou os Sertões ao norte de São Paulo e descobriu o grande Serro vulgarmente chamado o do Frio, que na Língua Gentílica era tratado por Hesviturii, por ser combatido de frigidíssimos ventos, todo penhascoso e intratável. Do seu Descobridor proveio o nome a uma das suas Serras, que hoje se conhece pelo Morro de Antônio Soares. Neste Descobrimto se associou um Antônio Rodrigues Arzão (~~de quem já se deu notícia, digo, um Antônio Rodrigues Arzão~~) descendente do primeiro de que já se deu notícia. As grandes preciosidades deste Continente em ouro, diamantes e todo gênero de pedras estimáveis são bem conhecidas por toda a Europa: nele se estabeleceu o Real contrato dos Diamantes, que tem devidos aos Senhores Reis de Portugal a maior vigilância e zelo. A Capital, denominada Vila do Príncipe, foi criada por D. Braz da Silveira em 29 de Janeiro de 1714. Está situada em 14 graus e 17 minutos.

Discorrendo por entre a grande extensão destas quatro Comarcas, apenas se acharpa rio, córrego ou Sertão que não devesse aos Paulistas o descobrimento das suas faisqueiras. Estes são os serviços com que se tem acreditado, além de muitos outros, os naturais de São Paulo.

Digam agora os Geógrafos que todos são Mamelucos; arguam-lhes defeitos que nunca tiveram; sirva-lhes de injúria o haverem nascido entre aquelas montanhas⁴. As almas, é certo, que não tem Pátria, nem berço; deve-se amar a virtude onde ela se acha: nenhuma obrigação tinha a Natureza de produzir só na Grécia os Alexandres, só em Roma os Cipiões.

⁴ Qui pur se intende
Di gloria il nome à la vertu sonora
A l'Alessandi su ai L'Idaspe ancora
O Abade Pedro Metastásio no Drama de Alexandre.

1ª Divisão das Comarcas

Em 5 de abril de 1714 se fez a Divisão das Comarcas com assistência do Sargento Mor Engenheiro Pedro Gomes Chaves, e do Capitão Mor Pedro Frazão de Brito, e se assentou que a Comarca de Vila Rica se dividisse de ali em diante da de Vila Real, indo pela estrada de Mato-Dentro pelo ribeiro que desce da Ponta do Morro, entre o sítio do Capitão Antônio Ferreira Pinto e do Capitão Antônio Correia Sardinha, e faz barra no ribeirão de São Francisco, ficando a Igreja das Catas Altas para a Vila do Carmo, e pela parte da Itaubira se fará divisão no mais alto do morro dela. E tudo o que pertence a águas vertentes, pela parte do sul, tocará à dita Comarca de Vila Rica, e para a parte do norte tocará à Comarca de Vila Real. O Ribeirão das Congonhas, junto do qual está um sítio chamado Casa Branca servirá de divisão entre as Comarcas de Vila Rica e de São João d'El-Rei, devendo tocar a Vila Rica tudo o que se compreende até ela vindo do dito Ribeirão para as Minas Gerais. E do mesmo modo pertencerá à Comarca de São João D'El-Rei tudo o que vai à Vila do mesmo Nome, a qual se dividirá com a Vila de Guaratinguetá pela Serra da Mantiqueira. Presidiu a esta Repartição o Governador D. Braz Balthazar da Silveira e assinaram nela todos os Procuradores das Vilas.

Consta do Livro dos Termos da Secretaria do Governo a fl. 86.

Série dos Governadores

Tornando a Série dos Governadores que ou entraram nas Minas tendo anexas as Capitânicas de São Paulo e Rio Grande de Janeiro, ou que em particular e separadamente as governaram, o que aludiu o Autor naquele verso – *Fernando, Artur e D. Rodrigo, o morto* – é sem dúvida que deixados alguns Governos interinos de Ordem d’El-Rei ou sem ela, sucederam na Administração de Minas Gerais todos os que se apontam cronologicamente no Canto 9º.

Recolhia-se Fernão Dias Paes a enviar a El-Rei as mostras das esmeraldas, e deixando o seu genro Manuel de Borba Gato, morador no Rio das Velhas, a pólvora, chumbo e mais petrechos e a ferramenta da sua laboreação para tornar às Minas, logo que recebesse as Reais Ordens. Saia D. Rodrigo por este tempo, que seria pouco mais ou menos na era de 1688, acompanhado de alguns Paulistas, como foram Matheus Cardoso, Domingos do Prado, João Saraiva de Moraes, Manuel Francisco, pai de Salvador Cardoso, Domingos do Prado, pai de Januário Cardoso, e vários outros que tinha a prática dos Sertões das Minas.

Avizinhando-se D. Rodrigo ao Borba no intento de querer passar às Minas de esmeraldas, lhe mandou pedir o socorro que precisava de pólvora, chumbo e instrumentos de ferro. Repugnou o Borba a pretexto da espera em que estava de seu sogro Fernão Dias Paes; e querendo os que acompanhavam ao Fidalgo ir à força de despojar o Borba do que pediam, pacificou D. Rodrigo este primeiro ímpeto, tomando sobre si a consecução do negócio por meios mais arazoados.

Desordenou a imprudência de um ameaço toda a felicidade do empenho; e ainda que sem mandato expresso do Borba, foi morto D. Rodrigo nessa ocasião por uns pajens ou bastardos que viviam agregados ao Borba. A esta morte se seguiu salvar-se engenhosamente o Borba, afetando a repentina chegada de Fernão Dias Paes; e em consequência da fuga em que para logo se puseram os Paulistas acima nomeados, foram eles os primeiros que se entranharam pelo Rio de São Francisco e povoaram e encheram de gado as suas margens, de que hoje se sustenta o grande corpo de Minas Gerais; nem mais quiseram voltar para a Pátria, envergonhados do engano em que haviam caído.

Temeroso o Borba de que o buscassem as Justiças, e que sobre a sua prisão fizesse El-Rei as maiores diligências, se meteu ao Sertão do Rio Doce com alguns Índios domésticos da sua comitiva: aí viveu vários anos, respeitado por Cacique, sem mais Lei ou Civilidade que aquela que podia permitir uma comunicação entre bárbaros. Estimulado contudo dos remorsos da consciência, cuidou em mandar dois Índios práticos a São Paulo a tomar alguma inteligência dos seus parentes sobre o estado em que se achava o seu crime. Estes lhe facilitaram o acesso do Governador Artur de Sá Meneses, recentemente chegado àquela Capitania. Falou-lhe Artur de Sá com afabilidade e lhe prometeu o perdão em nome de El-Rei, contanto que ele fizesse certo o Descobrimento que denunciava do Rio das Velhas.

Bem se pode considerar o estado em que se achavam as Minas por todo este tempo em que só o despotismo e a liberdade dos fascinadores punham e revogavam as Leis ao seu arbítrio. O interesse regia as ações e só se cuidava em avultar em riquezas sem consultarem os meios proporcionados a uma aquisição indecente. A soberba, a lascívia, a ambição, o orgulho e o atrevimento tinham chegado ao último ponto.

Aprestado o Borba, e socorrido de muitos parentes e amigos, acompanhou a Artur de Sá: chegou ai Rio da Velhas (*sic*); deu ao manifesto este Descobrimento e se fez digno pela grandeza de suas faisqueiras que o Governador o premiasse com a Patente de Tenente General de uma das Praças do Rio de Janeiro.

Pouco tempo se demorou Artur de Sá no Rio da Velhas (*sic*), lavrando o mais fácil daqueles ribeiros, e se retirou outra vez para São Paulo, substituindo uma espécie de Jurisdição do Cível e Crime ao Mestre de Campo dos Auxiliares Domingos da Silva Bueno, Guarda Mor das Repartições das terras e Datas Minerais, criado pelo mesmo Governador.

Com a ausência de Artur de Sá, como corpo sem Cabeça, tornaram as Minas à primeira desordem. As distâncias das quatro Comarcas já penetradas e cheias de um grande número de povoadores de diferentes Capitánias que tinham entrado, dificultavam as providências de um só homem, em quem ainda não acabavam de reconhecer os povos a Jurisdição de que estava encarregado.

Por este tempo se começaram a suscitar os ódios entre os filhos de São Paulo e os naturais de Portugal, que eles denominavam *Buabas*. Dois Religiosos, cujos nomes e Religião se não declaram por evitar o escândalo, fomentaram o calor desta desunião. Viviam eles na liberdade que permitia o país, e a impulsos de uma desordenada ambição atravessaram com três arrobas de ouro o fumo e a cachaça, ou água ardente da terra, para a venderem monopolizadamente pelo mais alto preço. Quiseram logo praticar o mesmo com as carnes dos gados, e encontrando a oposição dos Paulistas, resolveram acabar com eles, expelindo-os de uma vez das Minas que eles haviam conquistado e em que estavam estabelecidos com as suas famílias e fábricas. Sucedendo uns fatos a outros e tomando corpo a emulação, conseguiram os Europeus a expulsão e despejo dos Paulistas pelos anos de mil setecentos e nove e 1710, regendo-os nesta ação os dois Chefes Manuel Nunes Viana, com caráter de Governador com que o condecoravam os seus, e Antônio Francisco, com o de Mestre de Campo por nomeação do dito Viana.

Quais fossem estes dois homens, os dão bem a conhecer as Notas que ajuntaram ao Canto 5º e 6º. E posto que pelo que respeita ao Viana se citasse só o testemunho do Conde de Assumar em uma carta registrada no Livro nº 7 da Secretaria do Governo das Minas Gerais, no mesmo Livro se encontram infinitas outras que acusam as intrigas, sublevações e desordens que ele continuava a maquinar dos distritos donde vivia do Rio das Velhas, os quais por brevidade se não transcreve. Quanto a Antônio Francisco, o mesmo conde dá um testemunho do seu caráter na carta ao Doutor Valério da Costa Gouvea, Ouvidor da Comarca do Sabará, datada em 14 de março de 1718, páginas 22 e 23. Nela se leem estas palavras:

Eu não sei se me expliquei bem quando falava a Vossa Mercê na minha antecedente no extermínio deste homem, porque se queria saber de Vossa Mercê o partido com que aí me achava, era julgando ser precisa a prisão, porque bem sabia eu que os perturbadores e sediciosos não só podiam, mas deviam ser expulsados. A dificuldade que se me oferecia era no modo de o fazer, porque a desgraça desse país é tal que sendo de tão baixo este homem é daqueles que se não prendem para se soltarem.

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

Este projeto lhe desordenava a serenidade do ânimo, e o punha na consternação de dissimular os insultos daqueles a quem era devedor do mesmo lugar que ocupava. E sobre este Artigo é que o Autor o acusa nesta obra, sendo certo que a obediência aos Soberanos se deve tributar sem algum reбуço, e que nada tão sagradamente deve respeitar um fiel vassalo.

Atormentavam os ouvidos de D. Fernando Martins Mascarenhas os tumultos e desordens em que estavam as Minas, e querendo pessoalmente sossega-las, marchou para elas desde o Rio de Janeiro em o mês de junho de 1710. Chegou ao Rio das Mortes com o intento de passar ao Ouro Preto, aonde residiam principalmente os Chefes dos levantados. Ofereceram-se-lhe alguns Paulistas e Filhos de Portugal, mais bem intencionados para o acompanharem nesta diligência. Ele porém não consentiu no obséquio, por evitar assim algum ruído maior entre os sublevados. Não cessaram contudo eles de espalharem a notícia de que D. Fernando trazia cargas de correntes e outros instrumentos de ferro para punir aos cúmplices do levantamento e conspiração contra os Paulistas.

Derramada esta voz pelas Gerais, se dispôs Manuel Nunes Viana para disputar-lhe a entrada; armou em tom de política e cortejo um grande número de homens de a cavalo e repartiu ordens por todos os distritos circunvizinhos ao Ouro Preto que com pena de morte se aprontassem aqueles moradores para uma diligência. Chegara D. Fernando ao Arraial das Congonhas, distante 8 léguas de Vila Rica, quando os que acompanhavam ao Viana, avistando de longe ao Governador, clamaram em altas vozes: Vivao nosso Governador Manuel Nunes Viana, e morra D. Fernando se não quiser voltar para o Rio de Janeiro.

Alguns se querem persuadir que Manuel Nunes Viana entrara violento nesta ação, e ele se pretendeu escusar do conceito de rebelde e sublevado, passando ocultamente na noite seguinte a falar com D. Fernando, protestando-lhe estar pronto para entregar o governo

quanto à sua parte, e de tudo isto lhe pediu uma Atestação. Assustou-se o Governador com a inesperada saudação dos rebeldes, e pediu oito dias para se retirar. Concederam-se-lhe estes, mas não se aproveitou D. Fernando do benefício porque sem muita demora deu as costas às Minas e voltou para São Paulo. Aí trabalhava ansiosamente em se reforçar com os Paulistas, para vir sobre os levantados, fazendo comum afronta deles e meditando para o seu despique puxar as Tropas do Rio e da Bahia, e juntos por uma parte e outra atacarem todos ao mesmo tempo as Minas.

Chegou ao Rio de Janeiro a Frota de Portugal, e nela veio render a D. Fernando o Governador Capitão General Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho, por Patente datada em Lisboa em 23 de novembro de 1709. Sem perda de tempo se pôs em marcha para as Minas, e levando a resolução de entrar nelas disfarçado, como qualquer particular, buscou o Arraial do Caeté a avistar-se com Sebastião Pereira de Aguiar, filho da Bahia, homem rico e poderoso de conhecido valor e espírito, que tinha por então tomado sobre si atacar a Manuel Nunes Viana e todos os seus parciais pelas injustiças e violências que praticavam, e especialmente com os filhos do Brasil de qualquer Província, a quem tinha transcendido o ódio conciliado contra os Paulistas. Consta que o dito Sebastião Pereira de Aguiar escrevera a São Paulo a D. Fernando Martins de Mascarenhas, oferecendo-se-lhe para lhe segurar o Governo com o poder de muitas armas e gentes que tinha adquirido. Talvez foi este o motivo que obrigou a Albuquerque a buscar na sua entrada aquela distrito de Caeté, hoje Vila Nova da Rainha.

Na passagem que fez a Comitiva de Albuquerque pelos levantados, foi conhecido de Antônio Francisco o Capitão José de Souza, que vinha na sua Guarda. Cumprimentaram-se sem algum susto, por ter servido o dito Antônio Francisco de Soldado na Graça da Colônia na Companhia do mesmo Capitão. Este lhe deu a notícia de haver entrado já nas Minas o Governador, e o capacitou com fortes persuasões a que o buscassem e se lançassem a seus pés os Chefes dos levantados, se queriam melhorar de semblante na sua causa.

A perturbação em que se via posto o Governador Viana, combatido pela parcialidade avultada de Sebastião Pereira de Aguiar, e os ameaços de sum formidável castigo, que de Ordem do Rei acabava de insinuar o Capitão José de Souza, obrigaram a Manuel Nunes Viana, a Antônio Francisco e a muitos outros cabeças dos levantados a partirem sem demora para o Arraial do Caeté. Aí se achava hospedado o Governador em casa de uns três Irmãos, naturais também da Bahia, que eram: José de Miranda Pereira, Antônio de Miranda Pereira e Miguel Álvares Pereira, talvez parentes de Sebastião Pereira de Aguiar. Prostraram-se aos pés de Albuquerque os rebeldes e desculpando como lhes foi possível os seus crimes. O Governador os recebeu afavelmente, não querendo usar do poder das Ordens de que vinha fortalecido. Segurou a todos o perdão pela emenda que dessem a conhecer para o futuro; e não tardou a capacitar a Manuel Nunes e Antônio Francisco que não convinha a assistência deles nas Minas Gerais, por segurar de uma vez o tumulto dos povos.

Retiraram-se com este conselho os para as suas fazendas que tinham nos sertões. Sossegou o povo com a ausência dos Patronos. Prosseguiu Albuquerque na criação das Vilas e estabelecimento da Capitania. Bem é de ver quanto suor e fadiga empregaria o prudente General em segurar o fim de uma tão escabrosa como interessante empresa. Foi ele o primeiro que susteve com desembaraço as rédeas do Governo; que pisou as Minas com luzimento e firmeza do caráter, em que o Rei o pusera; que promulgou as Leis do Soberano e fez respeitar neste Continente o seu nome.

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

Admirável Conquistador e sempre ilustre Capitão, daqueles que vagarosamente produzem os séculos, e de que há raros exemplos na História.

A Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho sucedeu D. Braz Barthazar da Silveira, o qual tomou posse na Câmara de São Paulo em 1713, e passou para as Minas no fim de setembro do dito ano. A este sucedeu em 1717 o Conde De Assumar, D. Pedro de Almeida, que passou para as Minas em setembro do dito ano. Foi o seu Governo bastantemente crítico por encontrar as oposições dos povos na criação das Casas de Fundação. Subjugou heroicamente alguns levantamentos e sublevações, principalmente os de Pitangui, fulminados por Domingos Rodrigues do Prado, e a de Vila Rica, que foi ter a mariana em 28 de junho de 1720. Aqui se lhe fez preciso o prender uns e castigar outros com a última pena. Estes procedimentos lhe adquiriam o nome de tirano nas Minas; mas à sua constância e resolução deve Portugal a inteira sujeição da Capitania. O exemplar castigo acabou de aterrar o ânimo de um povo tantas vezes rebelde e seguiu de uma vez a Autoridade Régia.

Durou o Governo do Conde de Assumar até o ano de 1721, em que o substituiu D. Lourenço de Almeida, que foi o primeiro Governador positivo das Minas, pois nesse tempo se separou a Capitania de São Paulo em Governo à parte, ficando os Generais respectivos só com a sujeição ao Vice-Rei do Estado.

*Quod si no aliam ventura Fata Neroni
Invenere viam, magnisq̄ peræterna parantur
Regna Deis, Coelumq̄ sui servire Tonanti;
Non nisi saevorum potuit post bella Gigantum, Iam nihil, ó Superi,
quorimur scoelera insta nefasq̄ hac mercede placent.
Lucan. Pharsalic. Livro 1º. Vers 33.*

Tomou posse D. Lourenço de Almeida na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar do ouro Preto, com a assistência da Câmara em 28 de Agosto de 1721.

A D. Lourenço de Almeida sucedeu o Conde das Galveas, André de Melo e Castro, que tomou posse em 10 de setembro de 1732, na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Encarnação de Antônio Dias. O Conde das Galveas deu a posse a Gomes Freire de Andrade em 26 de março de 1735.

Mediaram alguns Governos interinos, como foi o de Mendonça Pina e Melo na ida que fez o dito Conde de Bobadela ao Rio de Janeiro em 15 de março de 1736. Foi então levantado outra vez o pleito da homenagem em 26 de dezembro de 1737.

Pelos tempos em que se deteve no Uruguai com a Real Comissão dos Tratados de Limites, substituiu seu Irmão José Antônio Freire de Andrade, Conde atual de Bobadela, o governo das Minas. Faleceu Gomes Freire de Andrade no Rio de Janeiro em 1º de janeiro de 1763. Praticou-se a via de sucessão no Ilustríssimo Bispo D. Frei Antônio do Desterro e nos mais chamados para ela, até que no mesmo em 28 de dezembro, entrou no Governo o General Luiz Diogo Lobo da Silva.

Este Governador, enchendo de merecimento os dias os dias (*sic*) de seu Governo, deu a posse dele ao Excelentíssimo Conde de Valadares em 16 de julho de 1768.

Descobrimento das esmeraldas,

De que se faz menção no Canto 8º

Dó o Autor uma ideia deste Descobrimento, conforme ao que leu em um Poema manuscrito de Diogo Grasson Tinoco, feito no ano de 1698; e mostra quanto trabalhou nesta empresa Fernão Dias Paes, natural de São Paulo.

A 27 de setembro de 1664 cometeu o Senhor Rei D. Afonso 6º a Agostinho Barbalho a empresa do Descobrimento das esmeraldas, facilitando-lhe o fim deste negócio com uma carta que escreveu o mesmo Senhor a Fernão Dias Paes, cujo zelo e capacidade já era bem conhecida naquela Corte. Nela lhe ordenava desse todo o socorro necessário para a conclusão deste particular.

Esta carta fez tanta impressão no espírito generoso de Fernão Dias, como se pode coligir da presteza com que satisfiz as primeiras Ordens que nela se continham; e bem o refere Diogo Grasson na Oitava 27 de seu Panegírico ao mesmo Fernão Dias.

Lendo-a Fernão achou que o Rei mandava
 Dar-lhe ajuda e favor para esta empresa;
 E em juntar mantimentos se empenhava
 Com zelo liberal, rara grandeza;
 Mas porque exausta a Terra então se achava
 E convinha o socorro ir com presteza
 Mandou-lhe só cem negros carregados
 A custa de seus bens, e seus cuidados.

Depois de alguns anos, tempo em que estava no Trono o Senhor D. Pedro 2º, sabendo Fernão Dias que com a morte de Agostinho Barbalho não não (sic) tiveram efeito as Ordens que trouxera, se quis encarregar voluntariamente da execução dela, e escrevendo primeiro a Afonso Furtado de Mendonça, Governador que então era daqueles Estados, e tinha sua Residência na Bahia, e oferecendo-se-lhe para este fim com a sua pessoa e com todos os seus bens. Mandou-lhe Afonso Furtado uma Patente de primeiro Chefe daquela empresa, aos 30 de abril de 1672. Nos princípios do ano de 1673 de pôs Fernão Dias em marcha com vários parentes e amigos seus, demandando a altura em que Marcos de Azeredo fazia certo o Descobrimento das esmeraldas, em cuja diligência sofreu trabalhos infinitos, como testifica o seu Panegírico na Oitava 35.

Parte em fim para os serros pretendidos,
 Deixando a Pátria transformada em fontes,
 Por termos nunca usados, nem sabidos,

Cortando matos, e arrasando montes;
 Os rios vadeando mais temidos
 Em jangadas, canoas, balsas, pontes,
 Sofrendo calmas, padecendo frios
 Por montes, campos, serras, vales, rios.

Desta sorte chegou à paragem chamada pelos naturais *Anhohecanhuva*, que quer dizer *água que se some*, e entre nós tem o nome de Sumidouro. Aqui se deteve Fernão Dias por espaço de 4 anos com pouca diferença, e fez várias entradas no Sabará-Bussu, que vale o mesmo que *coisa felpuda*, e é uma serra de altura desmarcada que está vizinha ao Sumidouro, a qual chamam todos hoje Comarca do Sabará. Nela achou diversas qualidades de pedras, que por falta de prático se lhes não sabia dar o valor de que talvez eram dignas.

Da demora que aqui teve Fernão Dias, e do muito que aqui sofreu, teve origem a discórdia entre muitos dos seus companheiros, pois quase todos conspiraram contra a sua vida, e por último o deixaram só. Vendo-se Fernão Dias neste desamparo, não esmorece, antes entra a cuidar na brevidade da sua derreta com ânimo de buscar a endireitura chamada *Hepabussu* ou *Vepabussu*, que soa na nossa língua *Lago Grande*, e junto deste é que se supunham os socavões das esmeraldas. Achava-se então Fernão Dias falto do necessário para adiantar o giro desta expedição; escreve à Pátria e ordena a sua mulher não se lhe negue coisa alguma do que pede. Assim o diz a oitava 4ª do do (sic) seu elogio.

Isto suposto, já para a jornada
 Manda à Pátria buscar, quanto a seu cargo
 Incumbe, pois que a Fábrica guiada
 Destruída se vê do tempo largo.
 Determina à fiel Consorte amada
 Que a nada do que pede ponha embargo
 Inda que sejam por tal fim vendidas
 Das Filhas as joias mais queridas.

Com efeito o Postilhão trouxe consigo o que Fernão Dias pedia. Puseram-se a caminho e foram percorrendo por uma dilatada montanha até que chegaram a *Tucumbira*, que quer dizer *papo de tucano*. E deixando todo este passo avassalado partiram para *Itamirimdiba* (sic), que é um rio muito fértil de peixe e significa propriamente *pedra pequenina e buliçosa*. Aqui pararam por algum tempo, e se proveram de forma que lhes não fosse danosa qualquer invasão do gentio; e ultimamente buscaram o rumo do norte até que depois de atravessarem uma grande parte dos sertões incultos, chegaram a ver as

águas do Vepa-Bussu. Aqui cuidava Fernão Dias logo em expedir cem bastardos dos que trazia a fim de examinar a formalidade das terras circunvizinhas a este lago, a ver se achavam algum Língua que os informasse melhor do que buscavam; e, na verdade, não se frustrou de todo esta diligência, porque sobre o cume de uma montanha, vendo os bastardos muita gente daquela que podia dar notícia das pedras pretendidas, investiram a ela, e apenas seguraram um que, sendo trazido à presença de Fernão, mandou este que com toda a humanidade fosse tratado entre os seus.

Ele era de um ânimo seguro, conforme o pinta Diogo Grasson na oitava 61.

Era o silvestre Moço valoroso,
Sobre nervudo, de perfídia alheio,
O gesto respirava um ar brioso,
Que nunca conhecera o vão receio.
Pintado de Urucum vinha pomposo,
E o lábio baixo roto pelo meio,
Com três penas de Arara laureado,
De flechas, de arco e de garrote armado.

Foi este o que descobriu os socavões de Marcos de Azeredo junto a um serro que corre do norte para o sul. Mas quanto não custou a Fernão este descobrimento? Trabalhou 7 anos nesta empresa; foi-lhe preciso muitas vezes romper por todas as revoluções dos seus, que só aconselhavam se retirasse para Itamirindiba e deixasse para melhor tempo o Descobrimento pretendido; certificando-o que os matos circunvizinhos a Vepa-Bussu exalavam de si um hálito pestilento e que toda a sua demora ali não podia ser proveitosa. Ultimamente mandou enforcar à vista de todos os seus soldados um filho bastardo, que mais estimava, por lhe constar que conjurava contra a sua vida. Chegou enfim a ver o que tanto desejava, e fazendo-se na volta de São Paulo, donde era natural, não quis o Céu que ele tivesse a glória de apresentar ao seu Soberano o testemunho do seu zelo e de sua lealdade.

Morreu junto a Guaicui, que entre nós vale o mesmo que *Rio das Velhas*. Isto é tudo quanto sabemos do Descobrimento das Esmeraldas, sem que possamos afirmar o rumo, altura e os graus certos em que foram descobertas estas pedras.

Canto 1º

Cantemos, Musa, a fundação¹ primeira
Da Capital das Minas, onde inteira
Se guarda ainda, e vive inda a memória
Que enche de aplauso de Albuquerque a história.

Tu, Pátrio Ribeirão, que em outra idade
Deste assunto a meu verso, na igualdade²
De um épico transporte, hoje me inspira
Mais digno influxo porque entoe a lira:
Porque leve o meu canto a clima estranho
O Claro Herói, que sigo, e que acompanho.
Faze vizinho ao Tejo, enfim, que eu veja
Cheias as Ninfas de amorosa inveja.

E vós, honra da Pátria, glória bela
Da Casa e do Solar de Bobadela,
Conde feliz, em cujo ilustre peito
De alta virtude respirando o efeito
O Irmão defunto reviver admiro,³
Afável permiti que eu tente o giro
Das minhas asas pela glória vossa,
E entre a Série de Heróis louvar-vos possa.

Rotos os mares, e o comércio aberto,
Já de América o Gênio descoberto
Tinha ao Rei Lusitano⁴ as grandes terras
Que ao sul rodeiam escabrosas serras,
O título contavam de cidades
Pernambuco, Bahia, e entre as crueldades
Dos Índios superados já se via
O Rio de Janeiro, que fazia
Escala às Naus: buscando o continente
De⁵ Paulo, uma Conquista está patente

¹ *Fundação primeira*: Esse Poema tem por argumento principal a fundação de Vila-Rica, ou antes, a sua criação, de pequeno Arraial em Vila a que passou no dia 8 de julho de 1711, com o nome de Vila Rica de Albuquerque.

² *Desse assunto* etc: Leia-se a *Fábula do Ribeirão do Carmo*, que anda impressa entre as Rimas do Autor. Coimbra. Oficina de Luiz Secco, ano 1768, 8º.

³ *O Irmão defunto* etc: O Excelentíssimo Senhor Gomes Freire de Andrade, a quem Sua Majestade fez mercê do Título de Conde de Bobadela, voltando das Missões.

⁴ *As grandes terras*: O Brasil, que foi descoberto por Pedro Alz. Cabral em 1501, é repartido em 14 Capitânicas, das quais a última é São Vicente, que compreendeo muito tempo o Governo das Minas Gerais.

⁵ *De Paulo*: No ano de 1554, em 25 de janeiro, dia dedicado à Conversão de São Paulo, se celebrou a primeira Missa naquela Vila. E no de 1711 lhe deu o Título de Cidade o Senhor D. João 5º (Padre Vasconcelos na sua *Crônica do Brasil*).

Que aos Portugueses com feliz agouro
Prometia o diamante, a prata, o ouro.

O arbítrio de um só braço governava⁶
Toda a Capitania; e projetava
Albuquerque, que a gente ao Cetro alista,
Fazer mais dilatada esta Conquista.

Da notícia de alguns tinha alcançado,
(E muito mais na ideia está gravado
O profético anúncio) que faria
Grande serviço ao rei, se a serra
Vencesse, e além passasse e visse a testa
Do soberbo⁷ Itamonte: manifesta
A estrada se lhe mostra, e⁸ um Gênio esperto
O guia a ver da empresa o fim mais certo.

Tornando à margem de um⁹ soberbo rio
Já se alojava o Herói, e do sombrio
Amparo de umas árvores, enquanto
Vagava a comitiva, ao doce encanto
Do murmúrio das águas e do vento
Dando aos membros suave acolhimento
O Leve sono lhe deitava as asas.
Tecia débil cana as moles casas,
Em que apenas descansa algum rendido
Da fatigada marcha; ali ferido
De uma estranha paixão, que n'alma alenta,
Ao lado está do General: sustenta
O brioso Garcia o Ofício inteiro¹⁰
De súbdito, de amigo e companheiro.

Rende-se ao sono o Herói, e ao anelante
Pulsar do peito, observa o vigilante
Mancebo que o combate aflita luta.

No horror da fantasia um ai lhe escuta¹¹

⁶ *O arbítrio*: As primeiros Governadores residiam no Rio de Janeiro e tinham anexa a Capitania de São Paulo, ou São Vicente, que compreendia as Minas, já descobertas, e as que se descobrissem, como se prova do Regimento expedido em Valhadolid em 15 de agosto de 1603, escrito por Luiz de Figueiredo, e se confirma do Alvará de 8 de agosto de 1618, inserto na Coleção 1ª da Ordem, do Livro 2º, título 24, nº 1º.

⁷ *Itamonte*: Serra vulgarmente chamada Itacolomim ou Itacunumim, nome pátrio que quer dizer *pedra pequena*. A Vila está situada na fralda desse penhasco.

⁸ *E um Gênio* etc: Neste Gênio se figura o do país, como sensivelmente o dá a conhecer o Autor no Canto 5º e 6º deste Poema.

⁹ *Soberbo rio*: Rio das Velhas, primeira povoação das Minas.

¹⁰ *O brioso Garcia*: Garcia Rodrigues Paes foi um dos Vassallos de maior serviço no descobrimento das Minas de ouro. A sua casa se acha premiada em seu Filho, o Alcaide Mor da Bahia Pedro Dias Paes Leme, Guarda Mor Geral das Minas.

Que ansioso respira: outro mais vivo
 Lhe percebe no assalto sucessivo,
 E ao ver que estende duramente os braços,
 Já teme, e grita, e já lhe rompe os laços
 Do funesto letargo. *Ah! caro amigo!*
 (Lhe diz o Herói) *não temas: eu prossigo*
Se é que o espanto e o terror que n'alma povo
Me dão para falar-te alento novo.

Neste instante (ai de mim!) ou fosse imagem,
Que há muito me oprimia, ou que a passagem
Deste rio me ofereça agouro triste,
Eu vi, (ou inda o vejo, inda m'assiste
Presente aos olhos o medonho objeto),
Eu vi que m'apartava do projeto
De penetrar estes sertões escuros
O grande¹² D. Rodrigo: dos seguros
Ombros, de que pendera a grave espada
Rasga o vestido, e mostra inda manchada
A carne das feridas, de que o sangue
Correr se via. Eu tremo, e quase exangue
Desmaio a tanta vista: ele se avança,
Da mão me prende, e diz: "Em vão se cansa,
Em vão o vosso Rei, se ver pretende
Subjugado este povo, que defende
Com o bárbado zelo as pátrias Minas:
Debalde tu tambémhoje imaginas
Chegar ao centro delas; eu contemplo
Mil perigos na empresa; fresco exemplo
Te dá a minha morte; só te espera
De Gênios brotos pertinácia fera,
Falta de fé; traições, crimes atrozes
Só terás d'encontrar. Se as minhas vozes
Teu crédito merecem, deixa, e evita
A infame estrada...". Nisto ao ver que grita
Mais forte e mais medonha a sombra, tremo,
Pasmo e m'assusto, e m'horrizo, e gemo.

Sem trabalhos (Garcia então lhe torna)
A glória não se alcança, não s'adorna
De loiro da virtude o que se nega
Às árduas diligências. Sei que chega
Vosso zelo e valor ao termo aonde
Tudo que é grande apenas corresponde

¹¹ *No horror da fantasia:* Imita o Autor neste lugar a Lucano na sua *Pharsalia*, Livro 1º, *ibid: Ut ventum est*, etc.

¹² *D. Rodrigo:* Entretanto que Fernão Dias Paes envia ao Rei as mostras de esmeraldas que tinha descoberto, chegou D. Rodrigo de Souza de Ordem do mesmo Senhor a Governar as Minas. Foi morto violentamente no Rio das Velhas, em casa de Manuel de Borba Gato, como se lê no canto 3º.

*Ao meditado arrojo; mas passado
 É talvez o pior, e já lembrado
 Posso esperar que o mal encha algum dia
 Os corações e as almas d'alegria.
 Temos dobrado a grande serra, temos
 Rompido os matos, onde ver podemos
 As feras e o Gentio, que a brenha oculta
 Girar por entre nós. A alma insepulta
 Do morto General a nós nos deva
 Vencer do esquecimento a escura treva.
 Busque-se o seu cadáver, e entre os nossos
 Honrada sepultura achem seus ossos.*

Aqui chegava, quando a comitiva,
 Desde o vizinho monte, viva! Viva!
 Clamava em altas vozes. Cresce o espanto:
 Ambos se admiram; pouco tempo tarda
 Em recolher-se a dividida Guarda,
 Com salvas, e com vivas festejando
 A presa que já vem apresentando.
 Três Índias são, que do¹³ Pory robusto
 Em resto escapam: todo o corpo adusto
 Mostra que o sol sobre a nudez queimara,
 E que a ingênita cor de branca e clara
 Tornou-se um cobre escuro; a longa idade
 A todas três enverga a mocidade.
 Curvos os ombros, poucas cãs, os braços
 Murchos e descarnados, mal os passos
 Regem confusas, breve encosto fazem
 De tintos paus, que apenas nas mãos trazem.

Tecendo a teia na morada escura,
 Do negro Radamanto, outra figura
 Não inculcara mais enorme e triste
 O termo horrendo, que aos mortais assiste.
 Conta Camargo que o vizinho monte
 Subira com os seus, e que de ponte
 Um madeiro, que o tempo derrubara,
 Lhe servira, e por ele além passara,
 Que desde ali por entre as brenhas via
 Uma pequena Aldeia, a que fazia
 Baixa e comprida choça a cobertura
 Aos queimados Tapuias. Desde a altura

¹³ *Pory*: Nação Gentia. Destes e de outras Nações se escrevem alguns episódios por adorno do Poema. O Episódio é tirado do fundamento histórico, que se conserva por tradição entre os Nacionais. Toda cena deste Canto se figura no Rio das Velhas, por onde se dirigiam as marchas, em razão de sere ali os primeiros descobrimentos das Minas. Na *Écloga de Arúncio*, que escreveu o Autor, se leem estes versos, que dizem relação à presente história: *Os primeiros que entraram na espessura/ Dos ásperos sertões, dizem, que acharam/ Três bárbaras, já velhas, nesta altura*". Não disputa o Autor o anacronismo.

Do monte disparou por meter medo
 Um tiro d'espingarda: nenhum quedo
 Se deixa então ficar; todos s'apressam;
 Fogem: nem mais as flechas s'arremessam.

Desampara o sítio humilde e pobre
 Desce ao terreno e as Índias três descobre
 Que d'oprimidas dos cansados anos
 Não puderam fugir temendo os danos
 Que de antigos Pajés ouvido tinham.

Variamente uns e outros se entretinham
 Em contar o sucesso, e já notava
 Garcia que nas Índias se firmava,
 Que uma delas com gesto mais sereno
 Punha nele os seus olhos: por aceno
 Observa mais que explica, que o conhece.
 Da Língua Portuguesa lhe parece
 Que entende, e mais se assombra o bom Garcia
 Ao ver como em um dedo ela prendia
 Uma memória d'ouro: a joia observa;
 Cala-se, e a melhor tempo o mais reserva,
 Exprimindo com um ai, que d'alma exala,
 O mais que por então oculta e cala.

Recolhidos de todo os companheiros
 Junto aos troncos, nas grutas dos outeiros
 Se armam as mesas, de viandas servem
 As mortas caças, que em marmitas fervem:
 As aves que do chumbo o globo estreito
 Feriu nas asas e rompeu o peito;
 O Veado, a que o Índio na carreira
 Seguiu, e a seta disparou ligeira;
 Não falta o loiro mel d'abelha astuta;
 O grelo da palmeira, e a tosca fruta,
 Que alguma árvore brota ali nascida
 Por menos venenosa conhecida
 Enquanto os brutos animais a comem
 (Tanto dos brutos aprendera o homem).

Tornando às praias da infeliz Cartago
 O triste resto do Troiano estrago:
 Tal se consola na fata ruína,
 Que pôde a Musa celebrar latina.

Longe da Europa os provimentos ficam:
 Nem os fortes cavalos, que se aplicam
 À condução dos víveres se atrevem
 A romper os caminhos: mal se devem
 Pequenas cargas aos robustos ombros

Dos domésticos Índios. Se os assombros
 Desperta em vós esta fatal penúria,
 Ó Generais da Europa, nobre injúria
 Concebe o meu Herói. Ali sentado
 Entre os mais companheiros, rodeado
 Sem distinção alguma, ou já na mesa,
 Na cama ou no quarte, ou junto à acesa
 Chama em que espera reparar o frio
 Tem toda a autoridade, todo o brio
 Posta no zelo só, na vigilância
 Com que prova os esforços da constância
 Esquecido de si, e da grandeza
 Por ver o fim da cometida empresa.

Illi se praedae accingunt, dapibus que futuris,
 Tergora diripiunt costis, et viscera nudant:
 Pars in frustra secant verubus que trementia
 Figunt. Virgílio. Eneida, 1ª, verso 215.

Deixara o Autor de produzir estas imagens, se elas não fossem tão verossímeis, segundo a condição dos primeiros tempos. De uma relação manuscrita do Governador Artur de Sá Menezes colhemos tudo o que a este respeito se aplica ao Herói; e talvez estes trabalhos tão grandes generosamente sofridos dão um caráter da grandeza do espírito. Nas Lusíadas (*sic*) dizia o Gama ao Rei de Melinde: *Corrupto já, e danado o mantimento,/ Danoso e mau ao fraco corpo humano*. Canto 5º, estrofe 71.

Fim do Canto Primeiro.

Canto 2º

Caía a noite, e apenas cintilava
 No Céu alguma estrela; ao chão baixava
 Escassamente a luz que Cíntia fria
 Mal distinta espalhava entre a sombria
 Rama d'espessa mata e duros troncos.
 Não s'ouve mais que os formidáveis roncoss
 De aves noturnas e famintas feras.

Só tu, Garcia amante, consideras
 Oportuna a teus ais a estação triste;
 Amor, que ardendo no teu peito assiste
 Vai buscar o remédio a seu cuidado.
 Ele seguia e leva disfarçado
 A choça que às três Índias dá abrigo.
 Oh! quanto louvas o silêncio amigo!

Quanto o sono dos mais ! Chega, repara
 Na velha aflita, que a choupana avara
 Apenas cobre com a palha agreste.
 A leve cana¹⁴, que as montanhas veste,
 Já seca ao sol, acesa luz ministra
 Com que uma a uma as Índias três registra:
 Na Língua nacional, que não ignora
 Saúda, e neste instante a mãe d'Aurora
 Conhece; Aurora a bela prisioneira
 Que houve da mão de Arzão, que com a primeira
 Medalha d'ouro ele prendera; cresce
 De novo a admiração, e se oferece
 A Índia a dar-lhe relação da filha.
Se o ver-me neste estado te maravilha,
Ó Garcia, lhe diz, humilde e nua,
Eu sou Neágua, eu sou escrava tua.
Muitas luas, me lembro, tem passado
Desde quando dos vossos atacado
Foi meu esposo Caribó; seguidos
Vínheis de muitos arcos, socorridos
Do Corod¹⁵, do Parici¹⁶ valente.
Assaltastes de noite a nossa gente,
E mortos os mais destros na peleja,
Fosse vigor do Céu, ou fosse inveja,
De fortuna, eu, que a Aldeia governava
Passei com minha filha a ser escrava¹⁷.

Era ela em seus anos tão mimosa,
Que à vista sua desmaiava a rosa,
Seus olhos claros, as pupilas belas
Oh! quantas vezes cri que eram estrelas!
Não tinham nossos campos, nem o prado
Planta mais tenra, flor de mais agrado;
Enfim, porque de vós as cores tome
De Aurora os vossos lhe dão hoje o nome¹⁸.

¹⁴ *A leve cana*: Providências da Natureza com que se supre a falta de luz entre os Índios. Assim Virgílio, *Eneida*, 1^a.

“Et primum silicis scintillam excudit Achates”.

Lucano na descrição da Cabana de Amiclas, Livro 5^o, verso 524:

“Iam tepidae sublato fune favillae; Scintillam tenuem commotos pavit in ignes”. Se houver quem censure ao Autor destas miudezas, tenha ao menos diante dos olhos os exemplos.

¹⁵ e ¹⁶ *Do Corod; Do Parici*: Nações de Gentios que vivem pelos sertões das Minas.

¹⁷ *A ser escrava*: Os moradores de São Paulo fundaram as duas primeiras riquezas na escravidão dos Índios. Com este obséquio^{objeto} principalmente tentaram o cerco^{centro} das Conquistas. A benefício da Liberdade se publicaram as providentíssimas Leis de 30 de julho de 1609¹⁶⁰³, e 10 de setembro de 1611, e a novíssima de 6 de junho de 1755, a qual cassou toda a restrição que havia a respeito dos quatro casos em que era lícito cativar os Índios.

¹⁸ *Lhe dão hoje o nome*: Substituíu Bartholomeu Bueno, cunhado de Antônio Rodrigues Arzão, as vezes deste no descobrimento das Minas novas: rompeu os matos gerais até a serra vulgarmente chamada *Itaverava*, que vale o mesmo que *pedra luzente*. Aí plantou meio alqueire de milho e, entretanto que

*Vagando estes Sertões na companhia
 Dos vossos, eu me lembro, como um dia
 A preço do metal, que desprezamos,
 Vós nos comprastes; inda nos lembramos
 Do mimo, do agasalho que fizestes
 Quando na vossa casa recolhestes
 A mim e à minha Aurora. Esta memória
 Desperte toda em vós antiga história.*

*Como? Por que arte? Por que modo fora
 Trazida dentre os seus? A sua aurora
 Se a seguira também? Se vive? E aonde?
 Garcia lhe pergunta. Ela responde:
 Vive, Senhor, eu creio que inda vive
 A minha e vossa Aurora: dela tive
 Notícia há pouco tempo. Um desses bravos
 Que o nosso bom Pory tem feito escravos,
 Me contou como lá na sua Aldeia,
 Que não longe é de nós, ela passeia,
 Do Cacique estimada: ele contente
 A busca esposa, e ela o não consente.*

*Mas porque quereis vós da minha boca
 Ouvir todo o sucesso? Só me toca
 Referir uma parte, que outra ignoro.
 Lá na domada Aldeia, onde sonoro
 Se vê correr o Paraíba, postas
 Fomos por vosso mando: ali dispostas
 A viver de outras Leis, outros costumes
 Detestávamos já os nossos Numes
 (Se alguns Deuses talvez nós conhecêssemos
 Na bruta liberdade em que vivemos),
 O culto, a Religião; já divertidas
 No curvo anzol, nas redes bem tecidas
 Armávamos ao peixe. Sobre o Rio
 Nos viu um dia o bárbaro Gentio*

amadurava a planta, passou a gente de sua conduta para o Sertão do Rio das Velhas, por ser ele mais fértil de caça e mel silvestre, únicos socorros que encontrava a necessidade dos sertanejos. Voltou no ano de 1698 a colher a pequena sementeira e foi por este tempo encontrado de novos descobridores que desciam de São Paulo. Eram estes o Coronel Salvador Friz Furtado de Mendonça, o Capitão Manuel Garcia Velho, e outros de que não há individual lembrança. Propôs ao dito Coronel o Capitão Mor uma troca de armas, e se efetuou esta com o avanço de todo o ouro que se achou na comitiva, que não passou de doze oitavas. Desejoso o Capitão Mor de entrar em São Paulo com esta pequena porção do ouro não tardou em cometer ao mesmo Coronel a compra de duas Índias, mãe e filha, as quais comprou o Coronel e, catequizadas, se batizou a filha com o nome de Aurora, e a mãe Célia. Toda esta ficção não serve mais que ornamento, e tudo o que deduz da História é insignificante. Recolhendo-se Antônio Rodrigues Arzão no ano de 1693 à Capitania do Espírito Santo com mais cinquenta e tantos companheiros da sua conduta derrotados e destruídos todos dos repetidos ataques do gentio, apresentou o Capitão Mor daquela Vila três oitavas de ouro, de que se fizeram duas memórias, uma que ficou ao Capitão Mor e outra que levou o dito Arzão. Este é o primeiro ouro das Minas que há notícia haver-se denunciado a El-Rei no ano de 1693.

*Que em pequenas canoas rouba e mata.
Fugíramos, talvez, mas o Pirata
Nos surpreende e conduz: viemos cativas
A viver entre os seus, e apenas vivas*

*De povo em povo nos transportam; fico
Com a Nação do Pory, e passa o rico
Tesouro de uma filha, que inda choro,
Ao crespo Munachós; qual fosse ignoro
O triste resto do fatal destino.
Dos braços ma arrancaram: de ouro fino,
Ao despedir-se terna a filha amada,
Com esta joia então me quer prendada.
Se pois de Aurora o caso vos excita
À compaixão, se em vosso peito habita
O antigo amor, fazer que a liberdade
Se dê a quem desperta esta saudade.
Esse vizinho povo ao fogo, ao ferro
Abatei, destruí: pague o seu erro;
E alegre eu veja em vossa companhia
A vossa Aurora, que ao meu lado via.*

*Absorto está Garcia do que escuta,
Apenas deixa ver a face enxuta.
D'Aurora o caso o tem sobressaltado,
Quer para logo dar a seu cuidado
O desafogo da cruel vingança;
Mas bem que o lisonjeie inda a esperança
De ver a bela Indiana, a incerta sorte
Lha pinta, antes que viva, entregue à morte.
Baixel, que sobre o Egeu de mil procelas
Combatido se viu, rotas as velas,
Não soçobra talvez mais duvidoso
Ao grave Noto, ao escuro tormentoso.
Farei... clamava; Eis que interrompido
Foi de um aviso com que o Herói erguido
Chama a conselho os companheiros todos.*

*Se combatidos por diversos modos,
Diz Albuquerque, de trabalhos tantos,
Entre estas penhas só despertam prantos
As memórias da Morte de Rodrigo,
Deixemos esse assento; o sonho antigo
Tenho de descobrir-vos, com que a ideia
Muito mais que me aflige, me recreia.*

*Lembrados estareis que há mais de um ano
Vos fiz saber que o nosso Soberano,*

* Ali falta o verso seguinte: "A viver entre os seus: e apenas vivas".

*Que dos quatro Joões o nome e glória
 Herdou para triunfo da memória,
 Vindo ao norte da terra povoada,
 Que atrás deixamos na primeira entrada,
 Que fazem vossos Pais, achar-se o ouro¹⁹
 À custa me ordena do seu tesouro
 Que entrasse ao centro dos sertões, buscasse
 As novas Minas, e que examinasse
 As margens, onde em vão tomaram porto
 Fernão, Artur e D. Rodrigo morto²⁰.
 Cheio deste projeto eu vejo um dia
 Que um rochedo fatal, a quem a fria
 Neve branqueja a descalvada testa,
 Com medonha carranca me protesta
 Não passe a descobrir o seu segredo.
 Avizinho-me a ele, e rompo o medo.
 Quem és? Pergunto, que ignorado encanto
 Se esconde em ti? Ele me torna entanto:*

*“Eu sou um dos filhos que abortara a terra²¹
 E fiz com meus Irmãos aos Deuses guerra
 (Tu, negro Adamastor, hoje em memória²²
 Me obrigas a trazer a tua história).
 Meu caso um dia o fado te destina²³
 Que escutes inda pela voz de Ulina,
 No centro vivo dos sertões, que apenas
 Tocam das aves voadoras penas.
 De feros monstros grande cópia habita
 Meu triste seio; ali se deposita
 Tudo quanto de grande, novo e raro*

¹⁹ *Que fazem vossos Pais*: Já por este tempo estavam descobertas em São Paulo as Minas de Curitiba, Pernaguá e Jeraguá, e tinha demais havido o descoberto das esmeraldas que deu ocasião às grandes providências dos Senhores Reis de Portugal, especialmente do Sereníssimo Rei D. Pedro 2º, de saudosa memória, beneficiando e honrando com muitos privilégios e regalias a todos os que se empregassem neste exercício. Encarregados D. Francisco de Souza, Governador então do Estado do Brasil, e Salvador Correia de Sá de promoverem de todos os modos os descobrimentos do ouro, pedras e mais haveres, que prometia o largo Continente do Brasil, se esforçaram muito na sua Comissão. Tudo se pode ver de um Alvará que se acha registrado nos Livros que serviam do Registro das Leis extravagantes na Torre do Tombo, de Lisboa, desde o ano de 1613 até o de 1637, a fol. 97.

²⁰ *Fernando, Artur e D. Rodrigo morto*: Estes três Governadores, que penetraram de Ordem do Rei os Sertões das Minas, não chegaram a exercer nelas atos de Jurisdição por encontrarem os embaraços de que se faz relação no Canto 8º, entre a *Série dos Governadores de Minas*.

²¹ *Eu sou um dos filhos*: A guerra dos Gigantes
*Terra ferox partus, immania monstra Gigantes
 E didit.*

Claud. Gigant.

²² *Tu, negro Adamastor*: Alusão ao Cabo da Boa Esperança, Camões, Canto 5º, est. 51.

*Fui dos filhos aspérrimos da terra
 Qual Encilado, Egeo ou Centimano:
 Chamei-me Adamastor e fui na guerra
 Contra o que vibra os raios de Vulcano.*

²³ *Meu caso um dia*: Veja-se o Canto 8º.

*O Cetro Lusitano fará claro.
 Ali... mas tudo aos olhos patenteio”.
 Disse, e deixando ver o escuro seio,
 De uma pequena lágrima, que a penha²⁴
 Derrama das entranhas, se despenha
 Gota a gora um Ribeirão²⁵, logo a raia
 De ambas margens excede e já se espraia,
 Separado do berço na campina.
 Um murmúrio sonoro só de Ulina
 Repete o nome, a maravilha estranha
 Inda mais se adianta; ao longe apanha
 Uma Ninfa n’areia as porções de ouro,
 Com que esmalta o cabelo e o torna louro.*

*A margem deste Rio povoada
 Vejo da Portuguesa Gente amada,
 Toda entregue à solícita porfia
 Com que o louro metal da terra fria
 Vai buscar a ambição: vejo de um lado
 Erguer-se uma Cidade, e situado
 Junto ao monte, que um vale aos pés estende,
 Vejo um povo também: tudo surpreende²⁶,
 Tudo encanta a minha alma, estou detido
 No fantástico objeto. Eis que um gemido
 Arranca desde o seio o monstro escuro,
 E diz: “Entre as imagens do futuro
 Talvez te espera... mas...” e nisto em nada
 Se torna toda a máquina ideada.
 Desfez-se a penha, a Ninfa e o Ribeiro
 Solto dos olhos o sopor grosseiro.*

*Não de outra sorte no último Horizonte
 Ao sepultar-se o Sol, lá desde um monte
 Podem ver-se as imagens diferentes
 As refrações da Luz: estão presentes
 Bosques, Cidades, ruas e castelos,*

²⁴ *De uma pequena lágrima*: Com vaidade sua, confessa o Autor haver-se servido para a Descrição do Ribeirão do Carmo do sonho do Sr. Rei D. Manuel, que refere Camões no Canto 4^a das (*sic*) *Lusíadas*, est. Fol. 68:

*Estando já deitado no Áureo Leito
 Onde imaginações mais certas são
 E na est. 69 Viu de antigos, longínquos, altos montes
 Nascerem duas claras e altas fontes.*

²⁵ O Ribeirão do Carmo, que foi a primeira Vila que erigiu o Herói em 4 de julho de 1711, passou a ter título de Cidade pela Ordem Régia de 23 de abril de 1745. Nesse mesmo tempo se fez a divisão das Dioceses, repartindo-se o Bispado em três Catedrais, que foram Rio de Janeiro, São Paulo e Minas. Foi o primeiro Bispo de Mariana, que assim se chama a 1^a Cidade do Carmo, D. Frei Manuel da Cruz, Religioso da Ordem de São Bernardo.

²⁶ *Vejo um povo também*: Entende-se o povo do Ouro Preto, pequeno Arraial em que foi criada Vila Rica. Está em distância de duas léguas para a parte Ocidental da Cidade de Mariana. As grandes riquezas que nela se descobriram lhe adquiriram o epíteto de *Rica*, a exemplo da que criou Espanha nas suas Índias.

*Que os raios em distintos paralelos
Talvez figura (sic). Despertando a Aurora,
Desaparece a sombra enganadora.*

*O sonho muitas vezes repetido,
Desde que tenho a ideia concebido
De entrar para estas Minas, me figura
Um mistério na sombra e na pintura.
Vós, que por tantas vezes discorrido
Tendes estes sertões, tereis ouvido
O nome de Itamonte; esta lembrança,
Este sinal só tenho de esperança.
Talvez tomando o cume desta serra
Acharemos um dia o Rio, a Terra,
A Ninfa e os mais Portentos, onde tome
Dos tesouros, que espero, a Vila o nome.*

Calou-se o General, e qual murmura²⁷
Uma abelha, e mais outra, quando a pura
Substância chupam das mimosas flores,
Assim, não de outra, sorte entre os rumores
Do inquieto coração estão falando
Entre si cada um, e estão pensando.
Rompe o silêncio o pródigo Faria:²⁸
*Eu dos primeiros fui, eu fui, dizia,
Dos primeiros que o berço abandonado
Deixei, mais do fervor estimulado
De reduzir os Índios à Justiça
Da nossa Religião, que da cobiça.
Entrei estes países e inda noto
Em cada tronco os pousos onde, roto
O vestido, tentei passando avante
O giro dos sertões; de bem distante
Parte dos grossos matos descobria
Uma elevada e tosca penedia,
A quem coroa um Pico a altiva frente.
Demandei esta Rocha e do eminente
De toda ela um Ribeiro vi que nasce,
Que do Sol recendo dentro a face
Pareceu converter-se todo em ouro.
Não vou buscar no meu invento o agouro,
Nem creio que este o Itamonte seja,
Mas sei que a Língua pátria, que deseja*

²⁷ *E qual murmura*: Imitação de Gabriel Pereira de Castro de [Castro - ilegível] na sua *Ulissea*, Canto 1º, est. 28:

*Disse: e qual nos primeiros resplendores
As abelhas solícitas levando... etc.*

²⁸ *O provido Faria*: O Padre João de Faria Fialho, natural da Ilha de São Sebastião, de quem ainda conserva o nome um dos bairros de Vila Rica pelo descobrimento que ali fez de um córrego rico.

*Explicar sempre em tudo a natureza,
De “Itá” nome lhe deu, e na rudeza
Do Gentio talvez, que hoje alterado,
O nome Cunumim lhe seja dado.*

*Itá é nome Pátrio (diz Garcia,
Que apenas sua dor n’alma alivia),
Este o Gentio a toda a pedra estende;
O esperado Itamonte em vão se estende
Na confusão das Serras e dos montes,
Que assombram todos estes horizontes.*

*Eu também discorrera d’outra serra
O mesmo que Faria, aonde a guerra
Do ferroz Botecudo inda me assusta,²⁹
Mas pouco à conjectura se me ajusta
Toda a confrontação, disse Camargo.³⁰
É deste Continente o sertão largo,
Dizia Bueno, o lago, a serra, o Rio,³¹
E espalhado por tudo o infiel Gentio,
Não deixam à notícia coisa certa,
Onde possa entender-se descoberta
A terra que buscamos. Nela intento
Albuquerque tornava, o fundamento
Erguer da Capital; de penha em penha
Andarei, se a Fortuna o não desdenha,
Até descobrir o monte e o Rio, aonde
Tão grande maravilha o Céu esconde.*

Prosseguira o Herói, mas o embaraça
Descobrir desde longe a vista escassa
Brioso Cavaleiro, que seguido
Vem de um forte esquadrão de Índios vencido.
Soa alegre o clarim, que a marcha guia,
A salva amiudada ao ar se envia;
E enquanto de Garcia o herói se informa
Do novo Aventureiro, posta em forma
Cada uma das Nações, que traz consigo,
Um e outro se encontra ao doce amigo,
Prontos os servos a estribeira pegam,
Ele se apeia e abraça aos que chegam.

²⁹ *Botecudo*: Gentio bravíssimo, que se distingue pela rotura do beijo de baixo.

³⁰ *Camargo*: O Alcaide Mor José de Camargo Pimentel, natural da Vila de Taboaté, que descobriu o Rio Pirissicaba, e fundou a Capela de São Miguel, hoje Freguesia de Antônio Dias, abaixo de um grande número de Alma [?] Termo da Vila do Caeté, Comarca de Sabará.

³¹ *Bueno*: Bartholomeu Bueno, cunhado de Antônio Rodrigues Arzão, foi por ele convocado entre outros para prosseguir o Descobrimento das Minas do Ouro; penetrou este os sertões e matos gerais, como já se disse, até chegar à Serra da Itaverava, hoje Arraial populoso, distante 8 léguas de Vila Rica, Termo da Vila de São João, Comarca do Rio das Mortes.

Fim do 2º Canto.

Canto 3º

As paixões acalmava de Garcia
 A chegada do Borba, e suspendia
 Ela mesma a partida d'Albuquerque
 Sem que temor algum lhe oprima, ou cerque
 O nobre coração, na Tenda entrava
 E cortejando o herói, assim falava.

Terás ouvido, ó General famoso
 Variamente o meu caso, e duvidoso
 Talvez estás da fé, que guardo atento
 Ao meu Rei em sinal do juramento.
 Acusado por cúmplice na morte
 Do grande D. Rodrigo, a minha sorte
 Mais que o delito meu desculpar venho.³²
 Sem adorno o sucesso agora tenho
 De dizer-te, e verás que hoje informado,
 Que sou mais infeliz, do que culpado

Pouco mais de três léguas em distância
 Deste sítio me via, quando à instância
 Do novo General, que aqui chegava
 A voz d'um Mensageiro me ordenava
 Entregasse os socorros prevenidos
 Da pólvora, do chumbo, e os cometidos
 À minha guarda prontos instrumentos
 Do ferro, e do aço, Oponho a seus intentos
 A razão, que me assiste: e enfim me escuso
 Dizendo que das Ordens não abuso
 Do meu fiel Parente a quem espero
 A cada instante, e perto considero
 De entrar comigo a registrar as fraldas
 Das montanhas, e minas d'esmeraldas.

Mal satisfeito da resposta volta
 O importuno ministro, e já se solta
 Contra mim declarada toda a fúria
 Dos vis aduladores: por injúria
 Reputam toda aquela resistência:
 E protestam que aos braços da violência
 Há de ceder a repugnância minha.
 Um e outro se oferece: mas detinha
 Ao prudente Fidalgo o árduo projeto

³² *Mais que o delito meu:* Expõem-se neste Canto a história de Manuel de Borba Gato com a maior fidelidade, e pureza, que se pôde averiguar. O Governador Artur de Sá e Menezes lhe deu o perdão em nome do Rei, e o honrou com o posto de Tenente General, a fiançado no descobrimento, que ele prometia, e fez certo das Minas, e faisqueiras do Rio das Velhas.

Da brandura, e da paz: o nobre objeto
 Do serviço do Rei a mim o guia:
 Em pessoa aparece: e me seria
 Muito fácil ceder, se não houvesse
 Mais forte obrigação, que me prendesse.
 Uma, e mil vezes represento o empenho,
 Que a duvidar me induz e me detenho
 Irresoluto um pouco: nem atino
 Se obrava nisto a força do Destino.
 Constante era a razão: pois esperando
 As Reais Ordens para a empresa, quando
 Fernão Dias voltasse, não teria
 Os provimentos, que deixado havia.
 Enfim ele de cólera se acende
 Nem às minhas desculpas mais atende
 Enfurece-se, grita, e ameaça
 E eu, oh! duro extremo da desgraça!
 Rendido a todo o lance só procuro
 Mitigar-lhe o rancor. Um braço duro
 Sacrílego, insolente, infame, ousado
 Sem qu'eu presuma o bárbaro atentado
 Se arroja d'entre os meus: dispara um tiro,
 E a Alma envolta no mortal suspiro
 Voa, deixando a mágoa, em que me vejo
 Para salvar a vida, a honra, e pejo.
 A notícia do caso acende a ira
 Em todos os, que o seguem: já conspira
 Em meu dano o parente, e mais o amigo,
 Querem vingar a morte de Rodrigo.
 Em vão lhe serve de reparo, ou freio
 A inocência, em que estou. Medito o meio
 De salvar-me: em esquadras divididas
 Reparto a gente sobre as mais crescidas
 Montanhas, donde fossem descobertas
 As estradas ao longe em parte abertas:
 Davam já vista aos ímpios conjurados
 Quando os tambores, e os clarins tocados
 Em vários sítios amotinam tudo.
 Cresce o temor ao meditado estudo
 E creem, que era chegado Fernão Dias.
 Amparado do engano as serras frias
 Destes sertões dobrei: passo a corrente
 D'um grande Rio, e a margem florescente
 Piso apenas de alguns acompanhado.
 Aqui descubro um plano dilatado
 Cômodo à criação: nele apascento
 Por muito tempo o gado, e em novo aumento
 As descobertas Minas já preparo
 Na fome, e na penúria o bom reparo.
 Estes são os serviços, com que me chego:

Estes os testemunhos são, que alego
 Da inocência, em que vivo; os meus Parentes
 Amigos, e obrigados, que presentes
 Em grande parte estão, por mim te falem;
 E quando todos por lisonja calem,
 Do teu Antecessor terás ouvido
 Quanto serve d'informe: e este luzido
 Bastam, da vida sua (então levanta
 A insígnia militar) é prova tanta
 Que sobra a escurecer qualquer suspeita,
 Que ao mesmo Rei pudesse ser aceita.

Dizia, sempre grave, e sempre airoso
 Deixava ver no rosto generoso
 O espírito magnânimo qu'o alenta.

O Herói, que sem mudança se contenta
 De ouvir todo o sucesso por inteiro,
 Suave acolhe ao nobre Aventureiro,
 E dando-lhe mil mostras d'amizade
 D'Ordem do mesmo Rei o persuade
 A que viva seguro do delito.
 Informa-se do sítio, e do distrito,
 Em que está, e o convida para a empresa.
 E por ele pretende haver certeza
 Da Serra que demanda, onde fundada
 Veja uma vez a Povoação sonhada.

Consultando as precisas providências
 Se detém alguns dias, e as urgências
 Do estéril sítio apenas socorridas
 Eram d'algumas caças, que trazidas
 Vinham dos Índios menos assustados
 Com a chegada dos mais, que estão listados
 À comandância do Hóspede. Entre os vários
 Da Nação Munaxós, que voluntários
 Ao Herói visitavam, se encontrava
 Um Mancebo gentil, a quem cercava
 Branco penacho a testa, os braços cinge
 De amarela plumagem: bravo o finge
 A tinta do Urucũ³³: a com nem preta³⁴
 Nem branca por extremo: mas qu'afeta
 De gelado Samuíte o estranho gesto;³⁵
 Pouco ao braço, e ao ombro lhe é molesto
 O arco, e a Aljava: o rosto, a fala e tudo

³³ *Do Urucũ*: É uma fruta, que desfazendo-se dentro d'água, lança de si um pó sutil, e tão encarnado, que excede à cor cochonilha. Com ele se pintam os Índios nas suas festas.

³⁴ *A cor nem preta*: O gesto deste Índio é figurado pelo caráter, que dá Soliz ao Príncipe Guatimozim, sobrinho do Imperador Motezuma: *El color tan inclinado à lo blanco, ó tan lexos de la obscuridade, que parecia Estrangero entre los de su Nacion*. His. Mex.

³⁵ *Do gelado Samuíte*: Gentio da Nação Russiana, que encontraram os Holandeses na nova Zembla no ano de 1595. Tais se figuram os Munaxós pela sua maior brancura, e proporção dos membros.

Veste um ar de respeito, ar sem estudo.
 Em vão das flechas a púrpura Arara³⁶
 Fugir-lhe espera: em vão na garra avara
 Mosqueado Tigre lhe ameaça a morte
 Empunha o dardo, e valoroso, e forte
 O faz despojo do robusto braço,
 O fere, e corta no vazio espaço.

D'impulso por então não conhecido
 O Índio, a quem Amor tinha ferido,
 Se deixava arrastar e praticando
 Tudo quanto a paixão lhe está ditando,
 Do valor de seu braço ele confia
 Roubar traídos a vida de Garcia.

Protegido da noite, às horas quando
 Jaziam todos, n'uma mão tomando
 Uma fxa (*sic*), e em outra o dardo agudo,
 Por tudo olhando, e precavendo tudo
 A tenda busca do saudoso amante.
 A luz lhe rege o passo, e ao mesmo instante
 Na cama o tenta, e lhe prepara a morte.
 Houvesse uma vez de ser propícia a sorte:
 Pois não dorme Garcia, e sente o ruído,
 Ergue-se: toma a espada: e acometido
 Se vê apenas, quando reparada
 A ferida do dardo, mete a espada
 Por um lado ao traidor; em sangue envolta
 A tira, e se suspende: a um tempo solta
 A corrente do sangue inunda a terra.

O Índio semivivo os dentes ferra:
 Acena de morrer: e grita, e brada
 Em roucas vozes, com que amotinada
 Tem toda a gente, que ao sucesso acode.

Debalde a conjectura alcançar pode
 O mesmo que está vendo: estranho, e oculto
 É o motivo do aleivoso insulto.

Faminto lobo no redil fechado
 Assim receoso entrou; mas acochado
 Do Molosso feroz foi de repente
 Cair despojo ao sanguinoso dente.

Conhecendo Albuquerque que respira
 Ainda vivo, a um dos pousos o retira,
 E lhe põe sentinelas; manda entanto
 Se lhe apliquem remédios: o Óleo santo,
 Que ministra de Bueno a mão esperta
 Estanca o sangue e da ferida aberta
 Cerrando a boca, inda a esperança anima
 De que a morte de todo o não oprima.

³⁶ *Arara*: É uma ave de cor encarnada: decujas penas usam os Gentios nas cabeças, voam muito alto.

Fim do terceiro Canto

Canto 4º

A continuar a marcha se dispunha
 O Herói, que um vivo zelo testemunha
 Em todos os que seguem: repartidos
 Aqueles, a quem são mais conhecidos
 Os sertões, pela margem se espalhavam
 À direita do Rio, e se empregavam
 Em socavar a terra, em diligência
 Do metal, de que tem verde experiência.

Tinha Pegado adiantado o passo
 Algum tanto mais, e o corpo lasso
 Junto a um lago, que sobre uma campina
 S'espraia, e quebra as ondas, brando inclina,
 Procurando em um tronco em parte encosto
 Ao ombro, e alívio à cabeça, e rosto.
 Estende-se n'areia, e recostado
 Se vê apenas, quando ó inesperado
 Prodígio que o surpreende! Eis que mover-se
 Pouco a pouco se admira, ora estender-se,
 Hora encurvar-se o formidável tronco.
 Levanta-se assustado, e logo um ronco
 Ouve medonho, que de todo o rende;
 A causa do prodígio não entende,
 Não pensa, não discorre o bom Pegado,
 Grita aos Índios atônito, pasmado;
 E o tronco então com rapto mais furioso
 Se arroja desde a praia, e busca ansioso
 Sepultar-se no Lago, o seio abrindo
 Das águas, que co'a cauda vai ferindo.

Não d'outra sorte, sobre os grossos mares,
 Que do Antártico Céu cobrem os ares,
 De mergulho se vê buscar a areia
 O pardo, e negro monstro da Baleia,
 Quando do Arpão do pescado ferida
 Tinge as ondas de sangue, e submergida
 Ao fundo, levanta a barbatana dura.

Vem os Índios chegando, e entre a escura
 Sombra do Lago inda estão vendo o rastro.
 Da Fera, que conhecem: tanto ao pasto
 Da presa, que avistou, Leão não corre,
 Como um, e outro Tápe se socorre
 Dos pés nadantes, e nas mãos levando
 O prompo (*sic*) ferro, o tronco vão rasgando
 Com as cortadoras facas: E já de todo

Boiando, o fazem vir por arte, e modo
 Não pensando o arrojaram sobre a praia.

De curioso ardor cada um se ensaia
 Em arrancar-lhe das entranhas tudo,
 Quanto a fome tragara. Absorto, e mudo
 Pegado está notando a maravilha.
 Três veados comera, enquanto trilha
 A margem da Lagoa: estão inteiros
 No ventre, e ainda em pelo os dois primeiros.

Riem-se os Índios de Pegado, e o riso
 Tem o mancebo então mais indeciso,
 Vendo, que novo ali, não conhecera
 Qu' é o Cequureú, aquela fera,
 De quem ouvido aos Nacionais havia,
 Que um tronco na grandeza parecia.

Mas não foi tão debalde este portento
 Qu' olhando para o sítio, aonde assento
 Fizera o monstro, o chão não descobrisse
 Inda mal apagado, e não se visse
 Um vestígio d' humana sepultura.

Manda cavar Pegado a terra dura,
 E dentro (oh! pasmo!) Os ossos encontrava
 D' um cadáver a quem assinalava
 A Cruz, que tem de Cristo, e lhe servira
 De hábito, ou mortalha. Então s' admira
 Mais cada um, e aviso ao Herói dando
 Todos ao mesmo passo vão cercando.
 Em roda a sepultura. Borba chega,
 Afirma que é Rodrigo, e logo alega,
 Como dos Índios seus à pressa fora
 Sepultado, fugindo os mais, e agora
 Reconhecesse o sinal na Cruz bendita.
 O autêntico padrão mais acredita
 Vizinho um tronco à mão cortado, aonde

De ordem do mesmo Borba corresponde
 Outra Cruz à memória d' este ofício

Celebrou-se da Missa o Sacrifício
 Junto ao Sepulcro, e as últimas piedades
 Pela mão de Faria, as saudades
 Temperaram do morto, consoladas
 As memórias do sangue inda banhadas.

Urnas faustosas, que cobris no Egito
 Heróis famosos; sobre vós escrito
 Viva embora o epitáfio, que em memória
 Dos Ptolomeus inda respira a glória.
 Sobra ao bom General, sobra a Rodrigo
 Da nua areia o mísero jazigo.
 A vida pelo Rei sacrificada
 Basta a deixar a sepultura honrada.

Magoado deste objeto se cansava

O Herói, e já partir d'ali pensava:
 Mas o deteve, e lhe cortou o passo
 Convalescido da ferida Argasso.
 Este era o nome do Índio em companhia
 Vinha da sentinela, a quem pedia
 Qu'a presença do Herói o conduzisse:
 Como acaso a seu lado então não visse
 A Garcia, falou mais animado.

De traidor, e aleivoso sou culpado,
 Magnânimo Albuquerque: ouve-me, atende,
 Saberás que o meu braço não te ofende,
 Nem se conspira contra os teus. A dura
 Condição de uma bárbara, que jura
 Não ser minha apesar dos meus desvelos,
 Meu coração encheu tanto de zelos,
 Qu'imaginei na morte de Garcia
 Vingar o meu desprezo, e a tirania
 Castigar do meu bem: fui desgraçado;
 Inda não me arrependo do passado

Albuquerque lhe diz, que exponha a história
 De seu furioso amor, e que à memória
 Traga todo o sucesso. Ele mordendo
 Raivoso os beiços, e mil ais vertendo,

Não posso (diz) não posso em tudo, ou parte
 Dizer-te o que padeço: o esforço, e arte
 Vos sobra em vós, em mim obra a rudeza,
 Que mais desculpa a natural fraqueza,

Amo a bela Indiana, a linda Aurora,
 Que não d'aqui muito distante mora:
 Prisioneira em meu braço a vim trazendo,
 Lá desde o Parayba³⁷ e discorrendo,
 Que entre os meus Munaxós se venderia,
 Só o nome lhe lembra de Garcia.

Neágua, a Mãe desta Pori roubada,
 Conheceu-me e me informa da chegada
 Deste bom Cavaleiro; não sabia,
 Que o meu curioso ardor se dirigia
 A mais árduo projeto: tento a morte;
 Em despojo cuidei do braço forte
 Por presente levar à minha amada
 A cabeça do tronco separada

Assim fala arrogante. O Herói piedoso
 Quer dar provas de peito generoso;
 Chama a Garcia: informa-se do resto:
 E por voz de Neágua é manifesto
 O vazio giro da amorosa história.

Argasso, diz: Da Portuguesa glória

³⁷ *Parayba*: Rio que corre ao Sul, e corta a estrada do Rio de Janeiro. À sua margem estão algumas Aldeias domésticas.

Tu não sabes o timbre: a Indiana bela
 Não disputa Garcia, e a tua estrela
 Não queiras contrastada por modo estranho:
 Ele cede: eu propício te acompanho,
 E contigo pretendo ver a Aldeia,
 Onde ela vive, e o teu amor te enleia
 Que vós partais, Senhor, eu não consinto,
 Disse Garcia, ao meu valor distinto,
 Ao meu zelo católico era injúria
 Saber0se, que a conter a minha fúria,
 Necessária se fez vossa presença:
 A Argaço (*sic*) desde já perdoo a ofensa,
 E quero, que conheça aos Portugueses:
 Com ele partirei, e as suas vezes
 Sustentando ao favor da bela Indiana,
 Farei, que ele ditoso, e mais humana
 Ela, se abrasem no gostoso alento
 D'um santo, d'um perpétuo Sacramento.
 Fia de mim, ao Índio se tornava,
 Que essa mesma, que viste minha escrava
 Há de ver-me a seus pés por ti rogando.
 Nem de ti outro prêmio então demandando
 Mais, que em uso melhor convertas logo
 Esse tão louco, como ilustre fogo,
 Que alimentas no peito: serás nosso
 Amigo, e não escravo: e quanto eu posso,
 Nobre Rival, te digo desde esta hora,
 Neágua é tua, é tua a minha Aurora
 Ó tu, *Ciro* famoso, se pudeste³⁸
 Eternizar teu nome, quando deste
 A formosa Pantéa ao nome Araspe:
 Se, na dádiva bela de Campaspe
 Ao namorado Apeles glória tanta.
 Te adquire, ó Macedônio, a voz, que canta
 Teu nome inda por toda a redondeza.,
 Com que d'uma paixão a rebeldia
 Doma, e castiga o esplêndido Garcia.
 Convém o Herói, e espera, que domado
 O Munaxós, e à Religião chamado
 Se veja por tal modo. Do projeto
 Se faz parcial Faria: turvo o aspecto
 O Índio tem a tanta ação, nem sabe
 Como no coração de um homem cabe
 Subjugar tão valente a paixão dura,
 Que inspira Amor. Neágua se procura
 Unir à companhia: e as outra (*sic*) ficam
 Entregues ao favor dos que se aplicam

³⁸ *Ó tu, *Ciro**,: Cam. Cant. 10, est. 84.

A povoar entanto aquela margem.
 Despedem-se: e Albuquerque pela vargem,
 Que ali se estende, a marcha ao centro guia.
 De Borba tendo pronta a companhia,
 E dos mais: parte em Tropas o Gentio,
 E das velhas o nome impõe ao Rio.

Fim do quarto Canto.

Canto 5º

Magnífica esquisita Arquitetura
 D'um Templo guarda o abismo, onde a figura
 Ao preço da matéria corresponde.
 Lá no mais fundo dos Altares, onde
 Arde em perpétuo fumo o rendimento,
 Tem o Interesse seu dourado assento.
 Este Ídolo fatal, que se alimenta
 D'humano sangue, um monstro representa
 Armado sempre em guerra: cobre o peito
 Três vezes de Aço, e tem o braço feito
 Ao furor, aos estragos, e à ruina.

Tinto em sangue um punhal a mão fulmina
 E enterrando n'um globo aguda ponta,
 Pareceu intentar, por nova afronta,
 Cravar o coração de todo mundo.
 Indignou-se; e do seio mais profundo
 Inspirou esta: e conhecendo,
 Que do calvo Itamonte o aspecto horrendo
 D'um pânico terro ao longo ameaço
 Não bastara a cortar o Herói o passo,
 Se ao fim se dirigia a ilustre empresa,
 E qu'em breve há de ser posta em certeza
 Toda a ideia do sonho concebido;
 E em turbilhões de fogo acendido
 Se empenha a embarçar o alto projeto
 Do magnânimo Chefe: toma o aspecto
 D'um frade (quem o crerá?) que influira³⁹

³⁹ *D'um frade*: Este foi Frei F. de Menezes, cujo nome e Religião se não declara, como também o de Frei. F. Conrado, os quais associadamente e de mão comum maquinaram as primeiras desuniões, que houveram entre os Paulistas, e os filhos de Portugal, vulgarmente chamados *Mbuavas*. Meditaram estes dois Frades fazer Estanco da cachaça, e do fumo, gêneros muitos necessários ao País, principalmente n'aqueles princípios do descobrimento das Minas; porque com eles se divertia o grande trabalho, e fadiga dos Negros, Índios, e Bastardos, que são uma espécie de Genízaros. Não tardaram a pretender o mesmo avanço a respeito das vendagens das carnes, que raramente entravam dos sertões. A tudo se opuseram os Paulistas, e daqui nasceu o grande ódio, que lhes foram concebendo todos aqueles, que pôde seduzir a malícia dos sobre ditos Frades. Veio finalmente a produzir-se uma total discórdia entre uns e outros Vassallos, que obrigou a tomarem-se reciprocamente as Armas, e se concluiu com o ataque dado sobre a Fortaleza que haviam erigido os Mbuavas, fronteira à Vila de São João d'El-Rei no ano de 1710.

Nas primeiras desordens, e que vira
 Dos Nacionais, sinceros o destroço.
 Estes tratos ilícitos um grosso
 Cabedal ajunta, tendo ideia
 De vender por estanco o que franqueia
 O liberal despego dos Paisanos.

Meditando traições, tecendo enganos,
 Firmado no caráter o respeito,
 Aparecia o indigno; e tendo feito
 Já parciais de seu ânimo alguns poucos,
 Assim lhes fala: Ó Europeus, que loucos,
 Às portas esperais vossa ruína:
 Credes, qu' esta inação é de vós dina (*sic*)?
 Assim vos vejo estar com gesto manso,
 Quando a desconcertar vosso descanso,
 Corre armado o furor d'um braço forte?
 Desconhece já caso que outra sorte,
 Outra fortuna vos espera, vindo
 Tão próximo Albuquerque, a quem seguindo
 Vem o infame tumulto dos Paulistas,
 Que aspiram senhorear estas Conquistas?
 Já vos não lembra o meditado empenho
 D'evitar as Justiças e o despenho⁴⁰
 Patrocinar dos novos atentados
 No refúgio aos Países retirados,
 Que domina o Espanhol? Tanto a fortuna
 Abandonais na máxima oportuna

Morreram da parte destes, oitenta homens dos sitiados, e foram muitos os feridos. Não perderam os Paulistas mais de 8, sendo os feridos muitos poucos. Era Chefe dos Paulistas Amador Bueno: e dos Mbuavas Ambrosio Caldeira Bueno, o qual os havia desafiado por carta que envio a São Paulo, e de acha Registrada em livros da Câmara daquela Cidade, título 1708, pag. 241 datada em 19 de novembro de 1709 do Rio das Mortes. Durou o combate quatro dias, e quatro noites. Dele se lê uma fiel relação em um Diário, que escreveu certo Autor Anônimo com o título “Forasteiro Curioso” dedicado ao Padre Guilherme Pompeo d’Almeida em 1710. O Padre Manuel da Fonseca da Sociedade denominada de Jesus da Província do Brasil na vida, que imprimiu do Padre Melchior de Pontes, escreve também esta guerra dos Paulistas, ainda que com alguma desafeição a eles; podendo convencer-se o contrário das suas proposições com o termo que se lavrou na Câmara de São Paulo em 22 de agosto de 1709; pelo qual se obrigaram os Paulistas à marcha com o seu exército somente ao fim de segurar-se o Real Quinto nas Minas, e se submeterem à paz, e obediência os Vassallos de Portugal, que n’elas se achavam postos em rebeldia. Desta resolução deram algumas provas, como foram, não ofenderem a alguns, que encontravam de volta para a Cidade do Rio de Janeiro no porto de Paraty: e igualmente castigaram em caminho a um escravo, que havia roubado a um natural de Portugal e lhe mandaram restituir o furto. De tudo isto que verdadeiramente referido tenho faz menção o sobredito Padre Fonseca; e o termo, de que se trata se acha registrado nos Livros das Vereanças, título 1701, pag. 129, 130-136.

⁴⁰ *De evitar as Justiças*: Haviam consultado os Rebeldes, que por oito, ou nove anos desfrutassem as Minas, não consentido Governadores nem Justiças nelas: e sustentando-se, como em uma República, a seu Arbítrio: e que ao depois, se não alcançassem perdão do Rei, se passariam facilmente para as Índias d’Espanha. Nisto votaram com maior eficácia os Desertores da Praça da Colônia, de que habitava um grande número nas Minas, sendo o seu principal Chefe Antônio Francisco, que Manuel Nunes Viana havia nomeado Mestre de Campo logo que arrogou o Governo. Fora Antônio Francisco Soldado na Companhia de José de Souza, que acompanhou o Herói à sua entrada com o posto de Capitão da Guarda, a cujo conselho se deveu a redução do dito Vassallo no encontro que com ele teve no Sítio Chamado “Venda nova”, distante quatro léguas de Vila Rica.

De nos enchermos dos preciosos frutos,
 Que guarda a terra, e dos Reais tributos
 Fugir à imposição? Credes que venha
 A outra coisa, ou outro projeto tenha,
 Mais que roubar as fazendas nossas,
 Ganhadas a tal preço, qu'inda as grossas
 Correntes desses Rios se estão vendo
 Turvas de sangue? O ímpeto tremendo,
 Não trazeis em memória, dos tiranos,
 Que fundados nos timbres dos Paisanos,
 Mais escravos, que amigos nos queriam?
 Não vos lembram os insultos, que faziam?
 Não vos lembra quem foi, que é Pedroso?⁴¹

Ignoras, que no cerco duvidoso
 Perto estivemos de perder as vidas,
 Se por meio de Antunes conseguidas
 Não fosse por então nossas ideias?

Ignorais, que as montanhas estão cheias
 Destes perturbadores, desde quando
 Arbitrária, e fantástica ordem dando⁴²
 Em nome do Rei, os compelimos
 A largar-nos as armas, com que os vimos?
 Se do auxílio do grande se aproveitam,
 Se a sua fé, se o seu favor aceitam,
 Como é crível, que o façam que destino
 Tão triste para nós? Eu imagino,
 Que não sois Europeus: a vossa glória
 Acabou d'uma vez para a memória.
 Virá, eu vejo o Montanhês tirano,
 Roubará nossos bens: irá ufano
 Contar aos Nacionais seu vencimento.

Albuquerque que, eu o vejo, em nobre aumento
 Fará brilhar a Lusa Monarquia.
 Nós lhe daremos nova glória um dia.

⁴¹ *Pedroso*: Jerônimo Pedroso, e Valentim Pedroso, Irmãos, e naturais da Vila de São Paulo. Foram estes os primeiros, que deram princípio ao levantamento no Arraial do Caeté, hoje Vila Nova da Rainha.

⁴² *Arbitrária, e fantástica ordem*: Por conselho de Frei F. de Menezes se fingiram Ordens Régias para se recolherem todas as Armas dos Paulistas a um Armazém público a pretexto de necessidade comum que figuravam: reputando-se rebelde todo aquele, que repugnasse obedecer. Tomadas as armas foram presos dois Paulistas, os mais poderosos, e de quem mais se devia temer, que foram Domingos da Silva Rodrigues e Bartholomeu Bueno Teio. Com as prisões destes se intimidaram os outros, e brevemente se derramou por todos a notícia, ou falsa, ou verdadeira d'um Massacre (?), que lhes estava fulminando para certo dia com ordens repartidas em segredo aos Cabos de cada um os Distritos. Fugiram, e desertaram a maior parte dos Paulistas; e em consequência aconteceu o horrível caso de Bento do Amaral Coutinho, que surpreendeu no Rio das Mortes no Capão, ainda hoje chamado da traição, a um troço de Paulistas, que se ia retirando para São Paulo, de que era Cabo Gabriel de Goes o qual havia servido ao Rei na Conquista dos Palmares, e ocupava o posto de Capitão d'Infantaria na Praça da Bahia. Jurou pela Santíssima Trindade o péssimo Amaral deixar sair em paz os sitiados contanto que deixassem as Armas. Mediou neste concerto um Paulista velho por nome João Antunes, parente do Cabo Gabriel de Goes. A sinceridade dos Paulistas os capacitou a entregar as Armas, e para logo sem algum respeito, ou exceção foram todos mortos, e roubados por Amaral, e seus sequazes.

Eia, Europeus briosos, eia, amigos,
 Vejam-se os ódios respirar antigos.
 Torne, torne de nós a ser lembrada
 De D. Fernando a fresca retirada:
 Venha em memória de Rodrigo o caso;
 E ou em falsa traição, ou em campo raso
 Ataque-se a Albuquerque, fuja e leve
 D'uma vez, pois que a tanto hoje se atreve,
 O desengano da ousadia sua
 Assim fala Menezes⁴³: continua
 A propagar Conrado o ímpio partido,
 Que d'acordo comum tem concebido.

⁴³ *Menezes*: Porque se não escandalize a piedade d'alguns ouvidos, que se produzam nesta ação por Chefes dos tumultos, e das rebeldias os 2 Frades nestes versos apontados; e principalmente um, que mais se autorizava entre os sediciosos, lebra o Autor neste lugar a passagem d'Wultaire na sua *Henriada* Canto 5:

Mais sou vent inivrés decens talens flateuris repandus dans le Siecle ils esnont pris les mœurs leur sourde ambition negnore point les brigues; Souvent plus dum pais s'est plaint de leurs intrigues ain si chez les humain, par um abus fatal – Le bien, le plus parfait esta la Saurce Du mal – Non auder plus Pluto tentare quode auder – Efrems Monachus. Henricus Kormani Traet de Linea Amoris.

Quanto estes indivíduos Regulares fossem perniciosos na primeira povoação das Minas, o provam bem as cartas do Exelentíssimo Conde d'Assumar D. Pedro de Almeida. Chegando este Governador ao Rio de Janeiro com destino de tomar a posse na Cidade de São Paulo: e conformando-se com as Ordens Régias, de que vinha encarregado, consultou logo, e foi este o primeiro passo do seu Governo, ao Exelentíssimo Bispo, D. Francisco de São Jeronimo, sobre os meios mais convenientes para desinfetar as Minas daqueles homes, alegando ser assim necessário. São formais palavras da carta escrita em 2 de julho de 1717:

Por constar ao mesmo Senhor, que os ditos frades, esquecidos da sua obrigação, e do seu estado, e só lembrados dos meios, com que podem adiantar as suas conveniências, não reparam em fazer venais os Sacramentos, usando indecorosamente d'administração deles, mais para grangear interesses, que para edificação de Católicos, não sem grande escândalo da Cristandade.

E acrescenta:

Não faltando estes também a sugerir, e dizer publicamente nos púlpitos: que os Vassallos de Sua Majestade não tem obrigação de contribuir-lhe com os direitos, e mais despesas, que devem pagar-lhe.

Procura satisfazer o excelentíssimo Prelado esta Consulta, e responde que ele tem procedido contra os regulares assistentes nas Minas com Excomunhões, de que eles não fizeram caso, dizendo: que o Bispo não era seu juiz competente: e que por consequência não podia obstar-lhes as Censuras fulminadas por ele. Passa logo a aconselhar ao Excelentíssimo conde para que prova sobre os mais; ^{escandalosos} mas ele lhe replica nestas palavras: *Como esta diferença só se devia entender com os mal prodedidos, dificultosa empresa será distinguir nas Minas uns dos outros: porque por qualquer lado estão todos com mau procedimento: pois, se algum há, que viva com menos escândalo, e se não engolfe em tratos ilícitos, e profanos, poucos são os que não vivem alheios do seu Instituto, e com tratos, e comércios indignos de seu caráter. E eu tenho para mim não há Frade, que venha às Minas, eu não seja para usar da liberdade, que nos seus Conventos tem suprimida.*

Tudo se lê com individuação no Livro nº 7 das Cartas e ordens do dito Governador, que se guarda na Secretaria do Governo de Minas Gerais nas Cartas datadas no Rio de Janeiro, e Vila do Carmo a 2 de julho de 1717, pag 1... 9 de julho d 1717, pag 4 a 16 de maio de 1720 pag. 232. À vista do expendido perdoem os da Profissão ao Autor, se ele com mão tão liberal deixa cair a espada, que quisera reprimir. Os testemunhos de tão Sábio, e acreditável Governador fazem bem a sua Apologia. E, se isto se experimenta nos mais maduros tempos do Governo das Minas, que seria nas suas primeiras idades? Graças aos Céus! Cessaram estes escândalos pelas repetidas Ordens dos Reis de Portugal sobre a expulsão dos Frades, que vivem nas Minas. Delas entre outras muitas virtudes, com que encheu o seu Governo, é fiel executor o Excelentíssimo Conde de Valadares.

Derrama-se o veneno, e vai chegando
 Aos corações de muitos, avivando
 As imagens da antiga rebeldia.
 Já um número grande concilia
 De atrevidos o Frade. Estão dispostos
 A disputar a entrada (*sic*) ao Herói: opostos
 Se querem sustentar na liberdade:

Francisco, o vil Francisco os persuade
 A viverem seguros nos protestos
 Firmados com Viana: e de funestos
 Agouros ao Paulista se enche tudo.
 Já do sulfúreo pó, do ferro agudo
 Se buscam munições a arte, o engenho,
 Qual o País permite, ao desempenho
 Se propõem da vitória nos tostados
 Paus, de que os duros Cafres vem armados.
 Emboscados ao longe se preparam:
 Tornam-se os Sítios, fortes se declaram.
 Contra Albuquerque os insolentes peitos.
 Houveram de lograr-se estes efeitos:
 Mas o Gênio, que guarda as Pátrias Minas,
 E a seus Descobridores, de beninas
 Influências encheira percebendo
 A crua ideia do atentado horrendo,
 Do mais fundo d'um monte a estância bruta
 Buscara, e se acolhera; e em uma gruta
 Da cavernosa Lapa anima o gesto
 D'um Índio já cansado, inútil resto⁴⁴
 Dos anos, que contara a mocidade.
 Barba, e cabeça lhe branqueja a idade:
 Dos fundos olhos inda mal se via
 O fogo cintilar, em que nutria
 Um espírito, vivo, e penetrante.
 De leito serve a pedra, e tem diante
 De si o secos ramos, onde acende
 A pequena fogueira: a ela estende
 As mãos mirradas o calor buscando.

A uma clara corrente, que manando
 Vinha do centro do penhasco, atento
 Segue Albuquerque, entregue ao pensamento,
 Separado dos mais, a ideias varias.

Entrava, e suspenso entre as contrárias
 Imagens, que o combatem, de repente
 Punha os olhos no Índio; e no acidente
 Do inesperado encontro está pasmado.

Caminhante, que dorme descuidado
 Tanto não se enche de terror, e medo,

⁴⁴ *De um Índio já cansado*: Retrato Natural dos Índios do Pará na sua crescida idade.

Quanto abre os olhos, e vizinho, e quedo
 Vê desde longe o Tigre, a Onça brava,
 Que da brenha saía, e atento olhava,

Cuida ver uma fera o Herói: ousado
 Aponta o férreo cano, e já dobrado
 Houvera a mola, se de riso o Velho
 A boca não enchera. Ao seu conselho,
 Às suas vozes Albuquerque chega,
 E todo ao pasmo, e admiração se entrega.

Eu vos conheço, ó Europeus, conheço,
 Dizia o Gênio, o generoso apreço,
 Que de vós faz o Mundo: em vão dos anos
 Não conto os largos, e crescidos danos.

Confunde-se o Varão: pede lhe conte
 Quem é? Que faz? Eu sou, diz, Filoponte,

O primeiro que entrei estas Montanhas
 Com o famoso Arzão. Ele às estranhas
 Regiões se passou: eu só deixado,
 E ao comércio dos homens já negado
 Vivo neste retiro: a minha vida,
 Fortuna, e mal, história é tão crescida,
 Que só pode cansar-te a minha história:
 Mas pois a sorte com feliz vitória
 Te conduziu até aqui chegando a ver-me,
 Sabe quem sou, e aspira a conhecer-me.

Assim dizendo, com a mão feria
 O penedo de um lado, e já se via
 Aberta uma estrutura transparente
 De cristalinos vidros tão luzente,
 Que aos olhos retratava um firmamento
 D'estrelas esmaltado, e o nascimento
 Do roxo Sol, quando no mar desperta.

Em cada vidro a um tempo descoberta
 Uma imagem se vê, que os riscos formam.
 Estas em outros vultos se transformam:
 E a cena portentosa a cada instante
 Se muda, se converte. Está diante⁴⁵
 Uma extensão larguíssima de Montes,
 Que cortam vários rios, lagos, e fontes:
 Densos matos a cobrem: veem-se as Serras
 De escabrosos rochedos novas guerras
 Tentar, buscando os Céus, como tentara
 Briareu, quando aos Deuses escalara.
 Logo uns homens se veem, que em vão rompendo⁴⁶
 Com intrépida força o mato horrendo,
 Nus os braços, e os pés, mal socorridos

⁴⁵ *Está diante*: Continente das Minas.

⁴⁶ *Logo uns homens*: Conquistadores dos Sertões

Do necessário à vida, estão metidos
 Por entre as feras, e o Gentio adusto.
 Cada um de si só, perdido o susto,
 Se embosca ao centro dos sertões, s'entranha
 Já pelo serro, já pela montanha:
 Uma, e outra distância gira em roda,
 E deixa descoberta a extensão toda.
 Passa este quadro: e logo outra pintura⁴⁷
 Nova imagem propõe, nova figura,
 Que retratam os mortais de negras cores,
 Regando o aflito rosto de suores
 À força das fadigas, com que cavam
 As brutas serras, e nos rios lavam
 As porções extraídas, separando
 As pedras do metal, que andam buscando.

Eis que outros homens de semblantes ferros
 Contra os Conquistadores, já severos
 Os fazem despejar desde seus lares.
 Disperso o sangue se recolhe em mares:⁴⁸
 Família, e Armas, cabedais, e tudo
 Cede aos avaros, que do ferro agudo
 Fazem despojo à fugitiva gente.

Ao som da Caixa o vidro transparente
 Retrata logo em monstruoso vulto
 Correndo à rédea solta a todo insulto⁴⁹
 Confusa multidão, que se prepara
 Arrogar-se o Governo, e empreende avara
 Sustentar com seu sangue o roubo indigno.

D'um Chefe os rege o coração maligno,
 Bem que se justifique n'aparência⁵⁰

⁴⁷ *Passa este quadro*: Laboreação das Minas por Índios e Negros.

⁴⁸ *Disperso o sangue*: Expulsão dos Paulistas pelos anos de 1708 para 1710.

⁴⁹ *Correndo à rédea solta*: Confusão, e desordem em que ficaram as Minas sem Governador, Justiças postas pelo Rei.

⁵⁰ Bem que se justifique n'aparência: Para clareza deste Verso se faz necessário ao Autor repetir aqui, ou transcrever as cláusulas d'uma carta do Conde D. Pedro de Almeida escrita no Rio de Janeiro ao Marquês d'Anjeja seu Tio, e Vice-Rei do Estado datada em 6 de julho de 1717 falando de Manuel Nunes Viana: ibi: "No tempo de D. Fernando Martins de Mascarenhas, ele foi aquele que os povos seduzidos por ele com notória rebelião o levantaram por Governador, resistindo ao Dito D. Fernando contra as Ordens de Sua Majestade afetando o seu maior serviço". Esta carta se acha registrada no dito Livro 7, pag. 3. E para confirmação de tudo, o que a este respeito se pode entender da conduta deste homem, e do quanto ele se pretendia fazer necessário ao Rei, substituindo-se no Governo, que arrogara a si, bastará ver-se a Ordem de 30 de maio de 1711, que manda restituir aos Paulistas as Minas, e que se lhes entreguem suas fazendas, e lavras: fazendo o mesmo Senhor aviso aos Camaristas de São Paulo desta sua Real Ordem por carta de 6 de setembro de 1711. E já na Ord. de 22 de agosto de 1709 mandava Sua Majestade perdão aos Mbuabas, exceto aos dois Cabeças do levantamento Manuel Nunes Viana, e Bento d Amaral Coutinho; aos quais pretendia castigar, ordenando, que a esse fim se entendesse ser necessário algum socorro das Tropas, o pedisse o general ao Presídio da Bahia. Tudo se pode ver nos Registros da Câmara de São Paulo em o Livro, que deles serve, no título 1708, pag. 25, onde se acha a carta do Governador Albuquerque, que pôs totalmente, em sossego aos Paulistas quando reparavam as forças para tornar sobre as Minas, datada no Rio de Janeiro em 26 de fevereiro de 1710. Então foi que o dito Governador em nome do Rei ofertou aos Paulistas um retrato do mesmo Senhor, significando-lhes, que eles por aquele modo os

D'um influxo de zelo, e de prudência.
 Desde o cume d'um monte está voltando
 As costas um Guerreiro, que do mando
 A insígnia traz na mão: segue seus passos
 O resto d'esses míseros, que aos laços
 Dos ímpios escapara: tem a morte
 Presente aos olhos; e na dúbia sorte
 Escolhe d'outras forças redobrar-se
 Até que chegue ocasião de vindicar-se
 O respeito que aos maus em vão intima.

Passavam outros vultos, quando em cima
 D'um soberbo cavalo vem montado
 O mesmo Herói, o Heroi, que está pasmado
 De se ver a si próprio: ao longe o pico
 Vê d'uma serra, e convidava o rico
 País, que assombra o bárbaro Itamonte
 Com a robusta presença: tem defronte
 O demandado Rio, que já se vira,
 E notara em seu sonho: então s'admira
 Inda mais Albuquerque, e crê que a ideia
 Em um fingido objeto se recreia;
 Figurando por força do costume
 O Rio, e a Serra, que encontrar presume.

Alegre se encantara nessa vista:
 Mas nota – triste horror? Que da Conquista
 Embaraçava a entrada o vil partido
 Dos conjurados Chefes, produzido
 O exemplo do retiro de Fernando.
 Tanto se atreve o insolente Bando!

Encheu-se de tristeza; e o Gênio ativo,
 Que atende a protegê-lo, logo um vivo
 Esforço comunica ao nobre peito.
 Antes qu'em fumo, ou ar voe desfeito
 De tanta ideia o quadro portentoso,
 Quer declarar em tudo o misterioso
 Teatro das imagens. Vós agora
 Influi-me uma voz alta, e sonora,
 Ninfas do Pátrio Rio, com que eu possa
 Cantar na glória minha a glória vossa.

Fim do Canto 5º

visitava, e lhes vinha segurar a sua proteção. A notícia destas Ordens, e cartas não chegou individualmente ao Escritor Sebastião de Pitta Rocha (*sic*) aliás não escrevera tão dissonante da verdade. O Padre Manuel da Fonseca tocou inda que afetadamente este passo no Cap. 33., pag. 219 da vida do Padre Belchior de Pontes.

Canto 6º

Na diáfana Máquina presente,
 Diz Polifonte, todo o Continente
 Vês, Albuquerque, das buscadas Minas.
 São estas, são as Regiões beni(g)nas,
 Onde nutre a perpétua Primavera
 As verdes folhas, que abrasar pudera
 Em outros climas o chuvoso Inverno.
 Dos mesmos Deuses o poder superno
 Não se atrevera a combater os montes
 E as serras, que em distintos Horizontes
 Murando vão pelos remotos lados
 Mares, e lagos, com que ao Sul marcados
 Seus limites estão: a forma, e nome
 Variam Serra, e Rio: e sem que tome
 Firmeza alguma o prolongado vulto
 Sempre o princípio t'há de ser oculto,
 Quando chegues ao fim do Rio, ou Serra.
 Levados do fervor, que o peito encerra
 Vês os Paulistas, animosa Gente,
 Que ao Rei procuram do metal luzente
 Com as próprias mãos enriquecer o Erário.

Arzão é este, é este o temerário,
 Que da casca os sertões tentou primeiro.
 Vê qual despreza o nobre Aventureiro
 Os laços, e as traições, que lhe prepara
 Do cruento Gentio a fome avara.

A exemplo d'um contempla iguais a todos,
 E distintos ao rei por vários modos
 Vê aos Pires, Camargos, e Pedrozos
 Alvarengas, Godois, Cabraes, Cardozos
 Lemes, Toledos, Paes, Guerras, Furtados,
 E outros que primeiro assinalados
 Se fizeram n'arrojo das Conquistas.
 Oh! grandes sempre, oh imortais Paulistas!

Em vão, Ninfas do Tejo, cante embora
 Do Herói Lusitano a voz sonora
 Os claros feitos do seu grande Gama:
 Dos meus Paulistas louvarei a fama.
 Eles a fome, e sede vão sofrendo
 Rotos, e nus os corpos vem trazendo,
 Na enfermidade a cura lhes falece,
 E a miséria por tudo se conhece.
 Em seu zelo outro espírito não obra,
 Mais que o amor do seu Rei: isto lhe sobra.
 Abertas as Montanhas, rota a Serra
 Vê converter-se em ouro a Pátria Terra.
 O Etíope com os Índios misturado

Eis obedece ao provido mandado
 Dos bons Conquistadores. Desde o fundo,
 D'ouro, e Diamantes o país fecundo
 Produz as grandes avultadas somas.
 Tu por empresa, nobre engenho, tomas
 Fabricar inda ao esférico instrumento,⁵¹
 Que o trabalho fará menos violento.

Já dos rebeldes o esquadrão ferino
 Se conjura a fazer o roubo indi(g)no:
 Tomando outro partido esses, que devem
 Respeitar um só Rei, impíos se atrevem
 A lançar desde os lares, que tem feito
 Os míseros Vassalos. O preceito
 Intimado na voz do Rei lhes tira
 As armas: um, e outro se conspira,
 E em vários choques, em ataques vários
 Ou morrem já, ou buscam solitários,
 E fugitivos ao seu pátrio berço.
 Ide, infelizes: o ânimo perverso
 Cessará uma vez de maltratar-vos.
 O Rei sabe puni-los: sabe dar-vos
 Justa satisfação, justa vingança.
 Sobre eles vem Fernando; mas o alcança
 Inda o furor da levantada Gente.
 Volta a munir-se o Capitão valente,
 E a vosso benefício já protesta
 Fará cair ao chão mais d'uma testa.

Já dos Parentes, dos amigos vossos
 Se vão juntando, e vem correndo grossos
 Esquadrões, que pretendem desde a Serra
 Fazer aos ímpios a sanguínea guerra.

Mas tu sucedes, Albuquerque, invito (*sic*)
 No bastão a Fernando. O Rei prescrito
 As Ordens te tem já porque temperes
 O orgulhoso furor: não consideres
 Tão segura porém a tua entrada.
 A vil conspiração mal apagada
 Inda ao longe te forja, e te fulmina
 Nos levantados Chefes a ruína.
 Tens a teu lado a provida influência
 Do Pátrio Gênio: contra uma violência
 Outras suscitarei: lá desde o seio
 Das mesmas Minas um incêndio ateio
 Nos ilustres Pereiras: estes passam
 A disputar com os outros, e se enlaçam
 Em vingar os domésticos insultos.

⁵¹ *Ao esférico instrumento*: Na Era de 1711 se viu praticado o invento da Roda por um Clérigo vulgarmente chamado o *Bonina Suave*. Todo este Canto se deve entender pelo que fica escrito no Fundamento Histórico, e pelas notas de que se ilustra o canto 5º.

Vós, e os mais novos passareis ocultos,
 E disfarçados aos distritos, onde
 Dos rebeldes o número se esconde.
 Lá convosco estarei, e... prosseguia,
 Mas d'uma, e outra parte concorria
 Buscando o Herói a comitiva; crendo,
 Que aos matos se entranhara, e que perdendo
 Talvez o rumo duvidoso errava,
 Faria já com eles se juntava,
 E Garcia, que o rosto traz magoado
 Do sucesso infeliz, que tem notado.

Tudo desaparece neste instante
 Ao assombro da nuvem, que diante
 Da penha condensara o Gênio astuto.
 Um chuveiro serrado desde o bruto
 Cume da rocha se estendia, e nada
 Mais que a sombra na lugrebe (*sic*) morada
 Se deixa perceber por tudo, quanto
 Detivera ao Herói no estranho encanto.

Ao passo que se assusta, e se entristece
 Das imagens, que vira restabelece
 O espírito no amparo prometido,
 Do Gênio em quem contempla introduzido
 O influxo d'alguma alta inteligência,
 Que se encobre dos homens n'aparência.
 Alegre sai da nuvem, que desata,
 E no arcano mais íntimo recata
 O que ouve, e vê. Notando os Companheiros,
 Que é isto? Diz. Chegaste mui ligeiros,
 Vós, Padre, e vós, Garcia. A vossa empresa,
 Talvez se conseguiu com mais presteza,
 Do que eu tinha esperado. Em doce laço,
 Dizei, já vive Aurora, já vive Argaço?

Ah! Senhor, diz Fialho, que Garcia
 Os olhos rasos d'água mal podia
 Falar, e quase absorto, o Herói saúde
 O caso é tão funesto, que na muda
 Mágoa só pode cabalmente ouvir-se.

Sáímos há seis dias: descobrir-se
 A Aldeia pouco já se começava:
 Aos acenos de Argaço festejava
 O Munaxós alegre a nossa vinda.

Não tardou de saber a crua Ulinda,
 Rival d'Aurora, o firme pensamento,
 Do meditado santo Sacramento.
 Conspirou em seu dano, e d'ira cheia
 A cova foi buscar de Tezifêa.
 Este a superstição teve por nome,
 Inocentes meninos traga, e come.
 Dois arrancados dos maternos peitos

Lhe leva a crua Indiana: ela desfeitos
 Os tem já entre as presas aguçadas:
 [Pelas curvas unhas ensanguentadas: *
 E não farta do dano, que fizera,
 Mais estragos obrara, se pudera.
 A triste humanidade, qu'ali caia
 Da Fúria livrar-se não podia:
 Acaso alguns das garras escapavam:
 E todos as cavernas evitavam
 Para infames conselhos só buscadas.]

Eu vi, contou algum, que salpicadas⁵²
 As cãs estavam só de sangue, e quentes
 Brotavam d'entre os beijos as correntes.
 Do destroço fatal contente a velha
 Nas vítimas, que Ulinda lhe aparelha,
 A dar-lhe ajuda alegre se convida.

À instância de Garcia está rendida
 Em breve instante Aurora: nem s'assusta
 Ao proposto Himeneu, e crê qu' é justa
 A persuasão ao ver, que a faz Garcia.
 Do antigo amor de todo se esquecia
 Um, e outro: e a virtude só pretendem
 Acreditar no estímulo, que acendem.
 Dentro em seus corações de propagada
 Ver uma ver a Religião amada.

Ao Índio instruo nos mistérios santos
 Da Ortodoxa Doutrina: e longe encantos,
 Superstições, e mágicas: já creio,
 Que tenho descoberto n'ele um meio
 De derramar por entre os mais a cura
 Da radicada antiga desventura.

Contentes andam todos pela Aldeia
 Festejando o consórcio: qual passeia
 Cercados pés, e mãos de várias plumas.
 Qual faz soar o apito: nem presumas⁵³
 Que se ignora da Música o concerto
 Entre os crus Munaxós: Já vinha perto
 O dia ao caro Laço destinado.
 O Cacique do amor estimulado,
 Que tem pelos seus Hóspedes, destina
 Que divididos vão pela colina,
 E que desçam ao vale, os que destreza
 Tem no dardo, e na flecha: encher a mesa

* Esta oitava não figura nas últimas edições do poema (1996; 2008).

⁵² *Eu vi*: Vidi egomet duo de numero etc. Virg. *Aeneida*, Livro 3º.

⁵³ *Nem presumas*: Os Índios da Costa do Brasil, ainda que bárbaros não desconhecem a Música, e a dança. Estas singularidades foram bem notadas nos da nova Espanha, como Canta Juan de Torquema da (*sic*) Monarch. Indian. Livro 13, Cap. 26 et seq. Tom. 2 e outros etc, etc etc.

Intenta com a caça, que sepulta
 No (*sic*) seus seios a gruta mais oculta.
 Brindar quer os mais Índios: deste modo
 Convida desde já ao povo todo.

Ele próprio à fadiga não se nega;
 Arremessa-se ao mato: Aurora pega
 No seu arco também: todos se atiram
 Ao fundo espesso, e pelas brenhas giram.
 Tezifea a ocasião julga oportuna:
 Põe os olhos no Céu: alta coluna
 Levanta, e firma em terra: já sobre ela
 Se ergue, e murmura; e nota cada estrela
 Com o dedo, depois desce, e riscando
 Muitas vezes em roda, vai tocando
 A coluna, que treme, e que se move.
 A poucos passos o ar troveja, e chove,
 E o troco d'entre a sombra, que o cobrira,
 Sai figurando um Tigre, que respira
 Fogo, e veneno pelos olhos: passa
 Com ele ao monte, e o guia aonde a caça
 Se tenta, e busca. Aqui dormia Aurora:
 Dormia, e junto aos pés branda, e sonora
 Fontezinha o repouso convidada:
 O peito em grande parte debruçava
 Sobre uma penha, e ao gesto brando, e lindo
 De encosto o mole braço está servindo.

Chega a Maga cruel: põe-lhe diante
 A fera, que conduz, e ao mesmo instante
 Se oculta em parte onde o sucesso veja:
 O cuidado d'a ver, ou fosse a inveja
 Aquele sítio encaminha os passos
 Do destemido Argaço. Entre os embaraços
 De mal distintos ramos já descobre
 O mosqueado Tigre: ao braço nobre
 O crê despojo, e já matá-lo espera.
 Firme o pé desde longe aponta à fera,
 E a traz (*sic*) puxando o braço a seta envia,
 Que vai cravar no monstro a ponta fria.
 Corre gritando: Oh Céus! e vê passado
 D'Aurora o peito: em vão busca assombrado
 O Tigre que não há, Já desfalece
 A pouco, e pouco a bela. A mágoa cresce
 No mísero homicida: clama, e grita,
 E atroa os Céus, e contra os Céus s'irrita.
 Nem mais a vida, que estimara, preza:
 Arroja o Arco, e a infeliz beleza
 Consagra de seu corpo o último resto.

Amor, disse, cruel: pois que funesto
 Foi o fim d'um princípio tão ditoso,
 Pois que cortaste o vínculo gostoso,

Que a dita, a mesma dita ia tecendo;
 Bem qu' inocente o impulso inda estou vendo,
 Qu' animou este braço: acabe o peito,
 Onde ele forjou; roto, e desfeito
 O véu, que cerca esta Alma ela se aparte,
 Indiana adorada, ou apagar-te
 Com seu eterno pranto a dura ofensa,
 Ou a por de teus olhos na presença
 A mágoa em fim d'um erro involuntário;
 Disse, e trepando a penha ao chão contrário
 Desesperado já se precipita.

Tezifea de longe aos Índios grita,
 E alegre da vitória, deixa o monte.
 Não há quem visse, ou quem a história conte:
 Mas ao homicida bárbara informada
 Já tem a Ulinda; furiosa brada
 À Aldeia por vingar tanta maldade;
 Sobre nós faz cair a atrocidade:
 Do delito, e abrasando a Aldeia inteira
 De oculta chama, que ateou ligeira,
 Ministros nos faz crer deste atentado.

A fuga nos salvou, nem avisado
 Serias d'um tão trágico sucesso,
 Se d'Argaço um rival, que a tanto preço
 A Ulinda amava, então não descobrira
 Tudo o que a Ulinda, e a Tezifea ouvira.

Calou Fialho. Em vão susteve o pranto
 Albuquerque; e notando, que o quebranto
 De Garcia a rendê-lo se avançava,
 Consolando seu mal assim falava:

*Jamais se viu segura uma alegria,
 Nem estável jamais pôde algum dia
 Sustentar-se a fortuna d'um ditoso.
 Espere sempre o Inverno proceloso
 Aquele por que passa a Primavera:
 Amor, que em brandas Almas só pudera
 Empregar toda a força de seus tiros,
 Fará, que troque as glórias em suspiros,
 Aquele que em vão crera aos desenganos.*

*Oh! Vós felizes, vós, que os doces anos
 Entregais a virtude: eu vos agouro
 O sempre imarcescível fresco louro,
 Que vos há de levar na longa idade
 Muito além da cansada humanidade*

Fim do Canto 6º

O canto seguinte se alude todo à Fábula do Ribeirão do Carmo de que se faz menção no Canto 1º, e se transcreve alguns versos d'e.

Canto 7º

A Madre de Memnon dourava a Terra,
 E já se descobria uma alta serra
 Com três dias de marcha. D. Itamonte
 O carregado aspecto está defronte.
 Não repugna o Herói a nobre entrada:
 Mas tem presente ainda a retirada
 De Fernando; inda vê de sangue tinto
 O campo, e nota o ódio mal extinto
 Dos infames, rebeldes, conjurados.

Embaraçar pretende os apressados
 Passos, que vem trazendo, e quer primeiro
 Com a vista d'um obséquio lisonjeiro
 Demorar a Garcia. Teve o indulto
 Este vassalo d'avançar-se oculto,
 E entrar na povoação, notando o estado
 Da levantada gente: e era chegado
 À margem d'um Ribeirão, e os olhos tendo
 Mal enxutos ainda se está vendo,
 Na prisão insensível d'um encanto,
 Qu'em fim lhe acaba de por termo ao pranto

Uma voz se lhe finge, que feria
 Os ares docemente, e assim dizia:
*Saudoso Ribeirão, Mancebo infausto
 Se já perdida a pompa, a glória, o fausto,
 Em pequena corrente convertido
 Vás regando este vale: o teu gemido
 Não acuse d'Ulina o brando peito.
 Talvez Amor tirano deu respeito,
 Quis, que eu fosse cruel, e involuntário.
 Seguiu meu pensamento esse contrário
 Influxo das estrelas. Eu te amava,
 E dentro da minha Alma protestava
 Não render o troféu desta beleza
 Mais que aos suspiros teus, e à chama acesa
 D'Amor, que nos teus olhos percebia.*

*Apolo a (sic) ingrato Apolo é que devia
 Ser contigo mais brando, e mais propício.
 A culpa é deste Nume: o sacrifício,
 O voto que me fez o Deus tirano,
 Tudo enfim se ajuntou para teu dano;
 Talvez não conhecia eu, desgraçada
 Que eras tu, o que então com mão armada
 Me estavas a esperar lá perto à fonte.*

*Este aleivoso Deus, (para que conte
 Da minha história a triste desventura)*

*Depois que presa a minha formosura
Entre a nuvem levara enganadora
Faltando a toda a fé, m'ordena agora,
Qu'eu torne ao pátrio berço, e convertida
Em Ninfa destas águas passe a vida,
Entregue sempre a míseros lamentos.*

Oh! E quem crê d'um Deus nos jurementos (sic)?

*Aqui o teu sussurro estou ouvindo,
E nele a tua queixa inda sentindo,
Quando isenta te vês d'amantes laços
Dizer te escuto: "Onde a meus ternos braços
Onde te escondes? Onde, amada Ulina?
(Quem tanto estrago contra mim fulmina!)
Aqui, teu duro mal percebo, e noto,
Quando d'agudo ferro o peito roto,
Dás à cega ambição em cópias d'ouro
O que roubaste, mísero tesouro
D'Itamonte teu pai, que não sabia,
Que a seus cansados anos deveria
Suceder um tão funesto desgosto.*

*Cheio de mágoas t'estou vendo o rosto,
Com que acusas o humano atrevimento,
Quando lhe acordas o furor violento,
Que faz de Polidoro a desventura
Oh ambição! oh sede! oh fome dura!
Ouve Garcia o canto, e não atina
D'onde tanto prodígio: mas d'Ulina
A delicada face está patente:
Fixa os olhos, e vê desde a corrente
Lançar a mão à praia a Ninfa bela:
Toma uma areia d'ouro, e já com ela
Pulveriza os cabelos. Neste instante
O sonho d'Albuquerque o faz avante
Passar: os braços abre, a Ninfa chama:
Ela o vê, e não teme, e já s'inflama:
D'amor por ele: aos braços o convida,
E abrindo o seio o Rio, uma luzida
Urna de fino mármore os sepulta,
Recebendo-os em si: Ficou oculta
A maravilha a quantos o acompanham.
Em busca de Garcia já se entranham
Pelos matos mais densos, mal perdida
A esperança d'achá-lo, e recolhida
Volta ao Herói a esquadra aventureira.*

*D'inadvertido brinco ação grosseira
Turbara neste tempo a comitiva;
Querem que entre eles o partido viva
D'Europeus, e Paulistas: e já passa
A desafio em uns, o que foi graça.
Conta-se que por mofa algum dizia,*

Que seguro em si só não vai Garcia,
 Que ao valor europeu em pouco, ou nada
 Disputar do Paulista pode a espada.
 Leva-se Borba do furor ardente,
 Empunha o ferro; atrevesse (*sic*) valente
 Ao mesmo tempo a rebater Pegado
 O colérico ardor: vê-se insultado
 No respeito Albuquerque. Ó lá, dizia,
Os braços suspendei: de rebeldia
É este um sinal claro: não se deve
Tanto despique à ofensa, que é tão leve.
Se ao Paulista de fraco algum acusa
Saiba, que ele dos espíritos só usa,
Quando a honra, e o brio ao campo o chamam:
Não são valentes, não, os que se inflamam
No criminoso ardor d'a cada instante
*Dar probas (*sic*) de soberbo, e de arrogante.⁵⁴*
Os Europeus são fáceis neste arrojo,
Se justo imaginais foi o despojo
Das Minas, que lhes tiram: porque avaros
Se pretendem mostrar, (bem que são raros
Os que entre eles se arrastam da cobiça,)
Dizei: Não pede a provida Justiça
Que zele cada um, que guarde, e reja,
O que adquire o seu braço, quando a inveja
Lho pretende roubar? Estas Conquistas
A quem se deverão, mais que aos Paulistas?
Mas eu ponho de parte os argumentos,
Que com substância igual os fundamentos
Fazem desta disputa assaz ligeira.
Seguiremos a máxima grosseira
Dos espíritos vis, que tem formado
Nestas Minas um corpo levantado?
Acaso um mesmo Rei nos não protege?
Uma só Lei a todos nós não rege?
Do tronco Português não é que herdamos
O sangue, de que as veias animamos?
Não faz comuns um vassalo as glórias
Do seu Rei, do seu Reino? Das vitórias,
Que um ganha, o outro perde, não alcança
A todos o infortúnio, ou a bonança?
Somos nós dessa estirpe, que brotara
Do antigo Cadmo a bárbara seara,
Onde uns Irmãos com outros pelejando
O ferro no seu sangue estão banhando?
Árbitro entre vós outros me conheço:
Do Europeu, do Paulista faço apreço:

⁵⁴ *Soberbo*: A paixão dominante do País; quer o Herói compô-la, pacificando a uns, e a outros.

*E, distinguindo em todos a virtude,
 Não espereis, que de projeto mude.
 Não faz a Praça o Herói; nascem d'Aldeias
 Almas insignes, de virtude cheias:
 E nem sempre na Corte nobre, e clara
 Ingênua série portentosa e rara
 Se vê de corações, que se esclarece
 Pela glória somente, e nela crescem.
 Dizia: e ao mesmo passo de Pereira
 Um aviso chegava, donde inteira
 Informação o Herói já recebia
 Da sacrílega ousada rebeldia.
 Sabe que ao longe os montes estão cheios
 Dos conjurados Chefes. Nisto os meios
 Consulta de passar: e tem presente
 A imagem, que no vidro transparente
 Formara o Gênio. De Garcia ousado
 Só quisera partir acompanhado:
 Por ele chama; e teme, e se entristece
 Ao ver que falta, e apenas aparece
 Quem dê notícia, ou conte a sua ausência.
 Teme que surpreendido na violência
 Ficasse dos Rebeldes: resolvido
 Já tem partir sem ele; do vestido
 Que traja Militar, e rica banda
 Se despe: humilde capa aos ombros manda:
 E por tudo disfarça o alto respeito,
 Que inculca o aspecto: a todos no conceito
 Segura desta empresa, e lhes ordena,
 Que em marcha vagarosa entre a serena
 Sombra da noite ao longe o vão seguindo.
 Parte; e encostado à serra vai subindo
 Uma Colina, que lhe põe defronte
 O Pico, o grande Pico de Itamonte.
 Chegava o dia ao termo derradeiro,
 E ao vale vem descendo desd'o Outeiro
 A sombra carregada. Humilde tenda
 Aqui recolhe o Herói; Como pretenda
 O Interesse adiantar ao seu partido,
 Bem, que o Gênio a seu ímpeto escondido
 Tinha as ideias, com que o Herói salvava,
 Na mesma tenda a um tempo abrigo dava
 Ao indigno Monstro aos Xeves (*sic*) levantados.
 Todos em um congresso declarados
 Entre si praticando estão na vinda
 D'Albuquerque, nem creem, que esteja ainda
 Tão próximo a chegar: longe o figuram,
 E muitas vezes protestando juram
 D'obrigá-lo a voltar: a morte certa
 Prometem, se o resistem. Descoberta*

Se faz a Albuquerque por tal modo
A torpe ideia do desígnio todo.

Recolhem-se a dormir; e se recolhe
Albuquerque também, que não lhe tolhe
A constância, o temor: cauto pretende
Cos Pereiras juntar-se, e mais se acende
No desejo de ver ao bom Garcia,
Que aos três Irmãos já crê, que passaria.
Cheio destes cuidados entregava
Ao leito os lassos membros, e pensava
Em vencer d'alta noite por diante
O caminho. Eis o Gênio vigilante,
Que o perigo iminente está prevendo,
Com seus influxos sobre o Herói descendo
Da mão o prende, e o guia a um sítio aonde
O escuro Caeté d'acordo esconde⁵⁵
Um magnífico passo, em que destina,
Que tenha o Herói habitação mais dina (*sic*).
Aqui dos três Pereiras o esperava
O nobre ajuntamento; e protestava
Cada um em seu nome, que faria
Cair por terra a infame rebeldia;
Que de amigos, patrícios, e parentes
Tinha ao seu mando prontos, e obedientes
Muitas esquadras, que traria ao lado.

Tudo agradece o Herói, mas tem pensado
Mover por arte, e por indústria os povos.
*Estamos, disse, em uns países novos,
Onde a política não tem ainda entrado:
Pode o rigor deixar desconcertado
O bom prelúdio desta grande empresa.
Convém que antes que os meios d'aspereza
Se tente todo o esforço de brandura.*

*Não é destro cultor, o que procura
Decepar aquela árvore, que pode
Sanar, cortando um ramo, se lhe acode
Com sábia mão a reparar o dano.
Para se radicar do Soberano
O Conceito, que pede a Autoridade
Necessária se faz uma igualdade
Da razão, e discurso. Quem duvida,
Que d'um cego furor corre impelida
A fantástica ideia desta Gente?
Que a todos fata um Condutor prudente
Qu'os dirija ao certos (*sic*)? Quem ignora,
Que um monstruoso corpo se devora
A si mesmo, e converte em seu estrago*

⁵⁵ *Escuro Caeté*: Quer dizer mato bravo sem mescla alguma de Campo.

*O que pensa, e medita? Ao brando afago
Talvez venha a ceder: e quando abuse
Da brandura, e obstinado se recuse
A render ao mesmo Rei toda obediência
Então porei em prática a violência:
Farei que as Armas, e o valor contestem
O bárbaro atentado, e que detestem
A preço do seu sangue a torpe ideia.*

Disse; e deixando a todos a Alma cheia
D'uma nova esperança, já passava
A saber de Garcia, nem lhe dava
Notícia dele algum dos três Pereiras.

A um fundo rio estavam sobranceiras
Espessas matas d'árvores copadas:
De seus ramos, quais já foram mostradas⁵⁶
Ao Troiano, que tenta o reino escuro,
Em vãs imagens pende o sonho um duro
Escolhera o Gênio: ali fizera
Em uma, e outra fúnebre quimera
Respirar o terror, forjar-se o susto.
Dali manda se espalhe a todo o custo
Uma, e outra ilusão: partem voando
As fantásticas sombras: vão pintando
Grilhões, cadeias, cárceres, suplícios
Degoladas cabeças, artifícios
Nunca inventados d'instrumentos vários,
Qu'estão ameaçando aos temerários,
E rebeldes vassalos a ruína:
Confundem-se os infames, e destina
Cada um desde já buscar o meio
De por de parte o crime enorme, e feio,
E acreditar aos pés do Héroi, que chega
A fé com que ao seu Rei se renda, e entrega.

Fim do Canto 7º

⁵⁶ Debaixo desta inteligência se aplica o verso de Virg. Aeneid. Livro VI:

In medio ramos, annosaque brachia pandit

Ulnus opaca ingens. etc.

Pode deduzir-se esta alegoria do conceito, que haviam formado os rebeldes antes da vinda de D. Fernando Martins de Mascarenhas, que este Governador trazia cargas de correntes, e ferros para os punir. Notícia esta, que não pode ocultar-se ao Escritor Sebastião de Pita Rocha (*sic*), pouco fiel nesta História por falta de informação pura, ou talvez por afeição a algum dos Chefes. Tudo o mais se pode ver no Fundamento Histórico, em que já fica ilustrado este Canto.

Canto 8º

Entretanto, que o Gênio sem cansava
 Nesta empresa, o Interesse fomentava
 Novas discórdias, e do altar impuro
 Aos sussurros d'um fúnebre Conjuro
 Subir fazia desde o horrível centro
 Vorazes Fúrias, e do Abismo dentro
 A guerra ateia, que aos mortais destroça.
 Tiram bravos leões uma carroça,
 Em cujo assento aparecer se via
 Com vulto horrendo a infame rebeldia:
 Víboras os cabelos são, que estende
 Sobre a enrugada testa: um Etna acende
 Em cada olho, e da boca em cada alento
 O veneno vomita mais violento.

Tem por despojos a seus pés caídas
 Púrpuras rotas, destroçadas vidas
 De Reis, d'Imperadores: vem cercada
 Da traição, e do engano, e disfarçada,
 Entre estes monstros com fingido rosto,
 A Hipocrisia tem seu trono posto.

Este Ídolo cruel, que se autoriza
 Mais entre os outros: porque estraga, e pisa
 Com mudo pé dos grandes as moradas,
 Tendo a seu lado as Fúrias convocadas,
 E entrando em parte já com a rebeldia
 Ao Nume do Interesse, assim dizia:
 “Sei que vacila o teu arrojo, e vejo
 Que muito além do natural desejo
 Vão correndo as cansadas diligências,
 Com que até aqui no esforço das violências
 Quisemos impedir a triste entrada
 Deste Herói, que nos traz ameaçada
 Toda a ruína d'uma longa idéia;
 Se talvez sombra vã não lisonjeia
 Meus altos pensamentos, eu discorro,
 Que a mim me toca só dar o socorro
 Ao decadente impulso desta empresa.

Não sei de que triunfo na certeza
 Eu me prometo um dia a segurança
 D'uma eterna pacífica bonança.
 Se passou Albuquerque, e tem rompido
 Ao centro destas Minas, destruído,
 Eu verei d'uma vez o seu projeto.

Tomo a meu cargo simular o aspecto
 D'e uma rendida sujeição, levando
 Na lisonja encoberto o insulto; e quando
 Ele acredite mais nossa obediência
 Farei, que rota a máscara, a violência

Dentro dos nossos braços o acometa:
 Que morra a frio sangue, ou que se meta
 Às brenhas fugitivo, e busque à estrada,
 Que lembra de Fernando a retirada.”

Assim falava a torpe Hipocrisia.
 O Engano com a Traição já se lhe unia.
 Aprovava o Interesse a ideia insana:
 A Rebeldia se gloriava ufana,
 E por todos o alento suscitado
 Se alegram, crendo já executado
 Tudo quanto entre as Fúrias se medita.

Vão buscando os Chefes: corre, e grita
 A infame esquadra d’uma, e outra Fúria.
 Pouco se afligem da passada injúria:
 Cortam desde o seu Templo os crespos ventos,
 E ao hálito nocivo, aos pestilentos
 Influxos, que derramam, s’enche tudo
 De serpentes, e feras, que de agudo
 Veneno têm a cauda infeccionada.
 Talvez não viste tu, Lisboa abrasada,
 De monstros mais coberta a tua areia,
 Quando o Filho d’Acrísio ali semeia
 O sangue da cabeça, que cortara
 O ferro, de que a Deusa a mão lhe armara.

Mas já, Garcia amante, me convidas
 A descrever as horas entretidas
 Nos braços, a que Ulina te trouxera –
 Dentro da mansa, e deleitosa esfera:
 Do peregrino Rio entrado havia
 O Mancebo feliz, e já se via
 Pisando d’uma sala o pavimento:
 Por tudo refletia o luzimento
 Da riqueza, que os tetos esmaltava:
 Sobre colunas de cristal estava
 Sustentado o edifício; delas pendem
 Lâminas d’ouro, onde seu rosto acendem
 Em vivo resplendor varões egrégios.

Da Fortuna, e do tempo os privilégios
 Inculcam dominar: nas mãos sustentam
 As insígnias do mando, e representam
 A Régia Autoridade. Em cada testa
 Lhes verdeja o laurel, que manifesta
 A duração da imarcescível Fama.

Ulina, que Garcia ao lado chama,
 Em um assento d’ouro marchetado
 Lhe tem junto a uma mesa preparado
 O brinde de a mais rara formosura.
 Cem taças d’ouro são, onde procura
 Mostrar-lhe aos olhos, quanto desentranha
 De mais precioso o Rio, ou a Montanha.

Cerrava um branco véu logo diante
 Uma estância: rasgou-se, e em breve intante (*sic*)
 Deixou ver recostado junto a um monte
 O Venerando rosto de Itamonte.
 Era de grossos membros a Estatura,
 Calva a cabeça, a cor um pouco escura;
 De muitos braços, qual a idade vira
 Tifeu, que a dura Terra produzira

Quase a seus pés o corpo debruçando
 Sobre um punhal estava transpassando
 O peito um gentil Moço. Da ferida
 Uma fonte brotava, que estendida
 Com as vermelhas águas rega a areia.

Ulina, que nas Graças não receia
 Competir com a Deidade, que o mar cria,
 De transparente garça se vestia,
 Toda de flores d'ouro matizada,
 A cabeça de pedras tem toucada,
 Deixando retratarem-se as estrelas
 Em seus olhos: tão ricas, como belas
 Muitas Ninfas em roda a estão cercando,
 Nas lindas mãos nevadas sustentando
 Os tesouros, que oculta, e guarda a Terra.
 (Tristes causas do mal, causas da guerra!)

Niseia em uma taça oferecia
 Um monte de custosa pedraria,
 Em qu'estão misturados os diamantes
 Com as safiras azuis, e os brilhantes,
 Topázios, e rubis, com esmeraldas ,
 Que servem d'esmaltar essas grinaldas
 De qu'as Ninfas do Rio ornam a frente.

Em outra taça de metal luzente,
 Copioso monte apresentava Loto
 Por extremo formosa: desde o roto
 Seio do Rio o louro pó juntara:
 Dele costuma usar Ulina clara
 Para dar novo lustre a seus cabelos.
 Parece que a fadiga dos martelos
 Batera o mesmo pó coalhado ao fogo:
 Pois deixada esta taça, e olhando logo
 Para outra, que Licondra na mão tinha,
 Nelas de barras mil um monte vinha,
 Em que o divino pó se convertera

Não tardava a chegar branda, e sincera
 A mimosa Leutipo: esta ofertava
 Uma e outra moeda, que cunhava
 Nas pequenas esferas d'ouro fino.
 De vários caracteres peregrino
 D'ouro, de diamantes circulado
 Geroglífico (*sic*) ali se vê gravado

Onde a letra em três riscos dividida
 Tinha estampa entre as outras mais luzida.
 Do formoso espetáculo no meio,
 De júbilos Garcia se vê cheio.

As Ninfas o entretêm, Ulina o prende
 De Itamonte a grandeza mal entende,
 E do Moço, que vê rasgando o peito
 Não sabe a história: qual se o doce efeito
 Provado houvesse do gostoso fruto,
 Que encontrara na Hisperia o Grego astuto,
 De si, dos companheiros se esquecia,
 E transportado em outro já se via
 Com a voz descansada lhe falava
 O bom velho Itamonte: E pois que a brava,
 E inculca Região das Pátrias Minas
 Tens pisado, ó Garcia, de ti dinas (*sic*)
 Sejam tuas ações. Tu te atreveste
 Primeiro que outro algum, e tu pudeste
 Romper os matos, franquear o passo
 Do não tentado Rio, o Fado escasso⁵⁷
 Contigo não será, tendo encoberto
 Por mais tempo o país, que traz incerto
 O teu grande Albuquerque. Ele procura
 Erguer a Capital, aonde a escura
 Sombra d'um sonho lhe mostrou defronte
 O carregado aspecto de Itamonte.
 Neste sítio ele está: ali se ajunta
 Com os fortes Pereiras, e pergunta
 Por ti. O Pátrio Gênio o tem guiado:
 Deu-lhe a mão, lá o pôs: ali prostrado
 Ele vê a seus pés esse, que há pouco
 Levado d'um furor insano, e louco
 Embargar pretendia a sua entrada.

Por muitos anos sei como ignorada
 Foi aos humanos esta Serra: agora
 A tem tentado alguns: e nela mora
 Um corpo d'Europeus, a quem oculto
 Tenho ainda os tesouros, que sepulto.

Permite, o Céu que sejas o primeiro
 A quem eu patenteie por inteiro
 Todo o segredo das riquezas minhas.
 E já desde quando no projeto vinhas
 De encontrar as preciosas esmeraldas,
 Eu te esperava deste monte às faldas.
 O deus destes tesouros impedia⁵⁸

⁵⁷ *Do não tentado Rio*: Este Vassalo foi o que abriu a Estrada Real do Rio de Janeiro e pôs as passagens dos dois Rios Paraíba, e Paraíbauna.

⁵⁸ *O deus destes tesouros*: Curupira: Fábula é esta dos Gentios, celebrada por verdadeira. Presumem que há nos matos uma Divindade assim chamada, sem licença da qual, havendo quem descubra algum

Até aqui descobri-los, e fingia
 Meu rosto aos homens tão escuro e feio
 Porque infundisse em todos o receio.
 E pois que a sorte tens de que em meus braços
 Ele mesmo te ponha, os ameaços
 Cederam de Itamonte ao teu destino.
 Vê pois, Garcia amado, o peregrino
 Cabedal, que pessô (*sic*) e que pretendo
 Ceda ao teu Rei. Se aos olhos está crendo,
 Não é fábula, não, essa grandeza
 Que tens defronte da preciosa mesa.
 Toda essa terra, que o descuido pisa
 Dentro em meus braços, crê, que se matiza
 Com o louro metal, geral o fruto.
 O nome de Gerais por atributo
 Estas Minas terão: vês os diamantes:
 Eles vêm d'outras serras mais distantes:
 Mas tudo corre a encher os meus tesouros.
 Hão de brilhar os séculos vindouros
 Com esta fina pedra: em abundância
 Vencerão os que vem d'outra distância:
 E do Indo será maior a gloria,
 Quando vir apagar sua memória
 Nas terras onde o sol iguala o dia
 Do meu Jaquitinhonha, a onda fria.⁵⁹

Sobre grossos canais ao alto erguidas
 As correntes dos Rios, e divertidas
 Da margem natural darão entrada
 A industriosa mão, que já rasgada
 Uma penha, e mais outra faz que a terra
 Descubra aos homens o valor, que encerra.
 De ti, ó Rei, das tuas mãos só fio
 Romper o seio do empolado Rio.
 As pedras amarelas, e encarnadas,
 De que estão essas taças coroadas
 Produz o Ititiaya, aquele Rio
 Que vai buscar com plácido desvio
 Outro, que do Guará, purpúrea ave,⁶⁰
 Na Lugua (*sic*) Pátria o nome tem suave.
 Ele por vários córregos girando
 E juntando as correntes vai formando
 O grande Rio-Doce; De Gualacho
 Nos futuros auspícios talvez acho,

tesouro, morre às mãos dela. Esta doutrina lhe pregam seus Pajés, que soa o mesmo que Doutores, Magos, Feiticeiros.

⁵⁹ *Jaquitinhonha*: Rio, que atravessa do Serro Frio, onde está estabelecida a extração dos diamantes por Contrato real pela lei de 11 de agosto de 1753.

⁶⁰ *Guará*: Entende-se o Rio Guará-piranga. Este, o Gualacho, e outros muitos vão fazer barra ao Rio-Doce, e discorrem pelas duas Comarcas do Sabará e Vila Rica.

Que um pequeno Ribeiro o nome guarda.

Nas margens suas de nascer não tarda
 O verde engenho, que decante um dia
 As memórias da Pátria, e de Garcia.
 Que levante Albuquerque sobre a Fama.
 Que a Vila adorne de triunfante rama,
 E dos Pátrios Avós louvando a empresa,
 Sobre estragos dos anos deixe acesa
 A memória de feitos tão gloriosos.
 (Crescei para o coroar, louros formosos)

As safiras azuis produz a Serra
 D'Itambé. Tem rubis aquela terra,
 Aonde em breves fontes a Jerú-óca
 Vê o Rio nascer, que as águas toca⁶¹
 Do fértil Paraguai. O Rio Verde,
 Daqui nasce também, que o nome perde
 Entrando pelo Grande: estes unidos
 Vão formar com mais outros os crescidos
 Agigantados passos, que desata
 Pela Raia de Espanha Rio da Prata.

Das esmeraldas ao precioso Erário,
 Talvez que não permita o Céu contrário,
 Que outro mais que teu Rei registre as Minas:
 Encobertas serão as pedras finas
 Por uma longa idade: e fatigadas
 Serão de balde as Serras levantadas
 Do escuro Caeté, onde se abriga
 O Botecudo infiel, gente inimiga
 Gente fera, e cruel, que o sangue bebe
 Humano, e encarniçado não percebe
 Zelo algum pela própria Natureza.

Todos estes tesouros e a grandeza
 De todas estas pedras determino,
 Que por mão d'um benévolo destino
 Vão buscar inda a Lusa Monarquia.
 Desde o seio da terra, a ver o dia
 O Mármore virá, que aos Céus levante
 Edifícios soberbos. A elegante
 Mão do artífice a Vila edificada
 Fará, que sobre as outras respeitada
 De Rica tenha o nome derivado
 Dos tesouros o epíteto prezado.

Aqui chegava, e quase enfraquecido
 Tinha o vigor da voz, quando advertido
 De Ulina o arrebatado pensamento
 Com que o grande Garcia olhava atento,
 Para as imagens, que pendentes via,

⁶¹ *Vê o Rio*: Todos, de que aqui se faz menção, discorrem por entre a Comarca do Rio das Mortes, e Raias da Capitania de São Paulo, exceto o Cueté, que discorre pela Comarca do Sabará.

Com que igualmente os olhos dirigia
 Para o Mancebo, que rasgara o peito,
 Tomando a lira, e com suave efeito
 Soar fazendo as cordas d'ouro fino
 Em cadências d'um número divino
 D'Itamonte lembrava a grande história.
 Cantava, que empreendendo por mais glória
 Os deuses conquistar deste Hemisfério
 Deixando Adamastor no vasto Império
 Das ondas lá do Atlântico Oceano,
 O pacífico Mar buscara ufano:
 Que d'um raio de Júpiter ferido
 Fora em duro penhasco convertido:
 Qu'um filho concebera d'uma penha,
 Que foi Ninfa algum dia. Ele se empenha
 Em contrastar de Ulixis o peito ingrato.

Apolo oposto ao amoroso trato
 Lha rouba, e leva em uma nuvem: triste
 O Mancebo infeliz já não resiste
 Ao rigor de seu Fado, busca ansioso
 Sobre um punhal o termo lastimoso
 De tanta desventura: de piedade
 Movido o louro deus, ou de crueldade
 Em fonte o converteu, e a cor trazendo
 Do sangue, que do peito está vertendo
 Por castigo maior do fatal erro
 Sobre ele faz bater o duro ferro.

Assim atado ao Cáucaso gelado
 O ventre vê das aves devorado
 Em contínuo tormento esse, que intenta
 D'Apolo arrebatrar com mão violenta
 O raio, de que anima a Estátua muda,
 Que tanto em fabricar seu dano estuda.
 Tudo isto cantava a Ninfa, e alegre passa
 A dar à linda voz mais bela graça,
 Levando o rosto, e os olhos aplicando
 Para as lâminas d'ouro, e reparando
 Em cada uma concebe um novo alento.
 Aqui levanta, e esforça o acorde acento,
 E como se Itamonte lhe influa
 Do peito do Gigante as vozes tira.

Fim Do Canto 8º

Canto 9º

Matéria é do coturno, e não do soco,
 O que a Ninfa cantava. Eu já te invoco,
 Gênio do Pátrio Rio: nem a lira
 Tenho tão branda já, como se ouvira
 Quando a Nise cantei, quando os amores
 Das Ninfas eu pintava com os Pastores.

Tem os anos corrido, além passando
 Do oitavo lustro; as forças vai quebrando
 A pálida doença; e o humor nocivo
 Pouco a pouco destrói o suco ativo
 Que da vista nutrira a luz amada.
 Tampouco vi a testa coroada
 De capelas de louro; nem de tanto
 Preço tem sido o lisonjeiro canto,
 Que os mesmos, que cantei, me não tornassem
 Duro prêmio. Se a mim me não sobrassem
 Estímulos d' honrar o pátrio berço,
 Deixara de espalhar pelo Universo
 O seu nome: deixara... mas Ulna
 Me chama; já soava a voz divina
 E aos bustos discorrendo, assim cantava:
 Aquele (e no primeiro se firmava,)
 Aquele, que na frente traz gravado
 O caráter d'um ânimo empregado
 Em contínuas fadigas, que inda sua
 Por entre a espessa brenha, e serra nua
 Vencendo ásperos riscos, e as correntes
 Dos rios não cortadas d'outras gentes,
 Mais que do astuto, e bárbaro Gentio
 É Rodrigo, que junto àquele Rio,
 Que acabas de pisar, a vida entrega
 Às mãos d'uma ousadia infame, e cega.

Em vão tentou ao Rei dar novo aumento
 Das Minas no infeliz descobrimento,
 Que atalhando os seus passos duro Fado,
 Aqui lhe tinha a urna preparado.
 Em vez de roxos lírios, e açucenas
 Agrestes flores lhe derrama apenas
 Piedosa mão, se acaso o monstro enorme
 Seu túmulo não pisa, e nele dorme.

Artur é quem sucede mais ditoso,
 Pois que atraindo ao Borba generoso,
 Que ao centro dos sertões se retirara,
 Com ele empreende ver a terra avara,
 Onde jaz de Rodrigo a sepultura.
 Vê qual próvida mão dar-lhe procura
 O luzente metal que em longos anos
 Se negara à fadiga dos humanos.

O terceiro é Fernando, que sustendo
 Dificilmente as rédeas, se está vendo
 Entre os insultos da rebelde gente.
 Desde longe o ameaça a bala ardente,
 A crua espada, e o punhal ferino,
 Se não volta e obedece ao seu destino.
 É prudente o Varão: vê-se arriscado
 Sem armas, sem defesa, e profanado
 O respeito não quer, e a Autoridade
 Que sustenta do Rei a Majestade.
 De vingar o seu mando a empresa toma
 O famoso Albuquerque, e a grande soma
 Dos tesouros, que guardo eu lhe preparo.
 Melhor do que nos mármore de Paro,
 Ou nos polidos bronzes de Corinto,
 Ele o seu Nome levará distinto;
 D'uma vez as cabeças decepando
 Da Hidra venenosa que soprando
 Ainda o fogo está da Rebeldia.

Fará subir com nobre valentia
 De choupanas humildes à altas torres
 Essas povoações, que a ver discorres.
 Desde esta margem até meu fundo centro,
 Quanto do seio meu se encerra dentro,
 Liberal eu virei dar-lhe em tributo.
 Da grande cópia do amarelo fruto
 Os curvos lenhos em fecundas frotas
 Irão levar às Regiões remotas
 As preciosas porções, que nunca vira
 Em tal grandeza o Rei, que dividira
 As águas do Eritreu, e desde o Tiro
 Ao claro Ofir voou com longo giro.

Do Carmo a Vila e a Vila do Ouro Preto
 Formarão das Conquistas o projeto:
 Junto ao Rio, a que as Velhas deram nome
 A terceira erguerá, que o foral tome.
 Já vens cortando o mar para rendê-lo
 Magnânimo Silveira; do teu zelo
 Fia o Rio se adiante o novo Empório.

Em trinta arrobas d'ouro faz notório
 Por esta vez o povo o seu tributo:
 E agradecido o Rei conhece o fruto
 Da tua persuasão, sem que a violência
 Arrastasse os esforços da prudência.
 Do teu Antecessor seguindo a estrada
 Passas a ver com glória edificada
 A Vila, que escondida o Fado tinha
 Com o precioso nome da Rainha.
 Lá no distante Serro se levanta
 A outra, que do Príncipe se decanta

Ditosas povoações, que hão de algum dia
 Encher de lustre a Lusa Monarquia.
 Criadas as três Vilas, e já demarcadas
 Os distintos limites das Comarcas.

Dás com próvidas mãos. Leis, e moderas
 As discórdias civis: e já consideras
 Domado o povo, e em sucessão ditosa
 Ao claro Almeida entregas a preciosa
 Porção das Minas d'ouro, Ó tu mil vezes
 Digno Filho de Marte que os Arneses
 Acabas de romper entre os Iberos!
 Que ousados braços, que semblantes ferros
 Te não cabe aterrar! Ao longe eu vejo
 Erguer-se a multidão, que em vão forcejo
 De atrair, e render. Vem arrastando
 Infames Chefes o atrevido Bando.
 Chegam, propõem, disputam; nem se nega
 Teu intrépido rosto à fúria cega
 Do fantástico orgulho. Ah! não se engane
 O Vassalo fiel, bem que profane,
 Que ataque, e insulte a Régia Autoridade.
 Ao destroço da vil temeridade
 Será o campo teatro, e em sangue escrito
 Chorarão sem remédio o seu delito.

Cai a sublevação, e restabelece
 Outro Almeida o Real decoro: cresce
 A opulência no Estado, um Melo, e Castro,
 Da esfera Lusitana feliz Astro,
 Já sucede ao Bastão que Almeida empunha.
 Deste Herói as virtudes testemunha
 Itália toda, e as suas glórias soma
 Cheia de tanto Nome a ilustre Roma.

Mas qual te chamarei, ó sempre digno
 Sucessor de Galveas? O benigno
 Céu, que te envia a nós de riso cheio
 O seu semblante inculca. Ah! que do meio
 Do Guadiana, te arrancou! Pendente
 Lá vejo a espada, e vejo a areia quente
 Do sangue derramado. Que destino
 Tão fausto para nós! Já imagino
 Que eternos os teus dias lograremos.
 Dos Tritões sobre as costas levaremos
 Ao Luso Atlante nunca tão pesados
 Os Reais Cofres. Vinde, ó dilatados
 Sertões, vinde, montanhas, vinde Rios,
 Chegai também, ó bárbaros Gentios,
 Do bravo Cuiabá, do Mato Grosso,

De Pilões, de Goiases vede o vosso⁶²
 Destro Governador, que desde as Minas
 Sustenta a rédea, e manda as peregrinas,
 E sábias direções, com que reparte
 Em uma, e outra dilatada parte
 Sua próspera Mão, com que segura
 O bem do Rei, dos Povos a ventura.
 Já do pardo Uruguai busca a corrente:⁶³
 O Irmão o substitui: o sangue ardente
 Lhe lembra a imitação d'heroicos feitos.
 Generosos Andrades, dignos peitos.
 Este alimpa os sertões da gente ociosa,⁶⁴
 Que dos roubos se nutre. A deliciosa
 Margem do Rio Grande é povoada.

Toda a larga campina que pisada
 Fora do Cafre vil, ao Régio Erário
 Rende os tributos. Pode o Céu contrário
 Sim, roubar-vos, ó Freires; mas na idade
 Há de ser imortal nossa saudade.
 Vês ora o grande Lobo: este caminha⁶⁵
 Seguindo a Serra, que lá tem vizinha
 De Paulo a Capital: impede os passos,
 Que abre o extravio: pronto aos ameaços
 Da Guerra acode, a Terra fortalece
 De Tropas militares, e a guarnece
 De bélicos petrechos. Já fundido
 Sai da fornalha o bronze, e convertido
 Em raios de Vulcano atroa os montes.

Mas ai! que já do Tejo os Horizontes
 Se veem escurecer! Já deixa a praia
 Aquele Herói saudoso, que se ensaia
 De verdes anos a ganhar vitórias.
 Já nos demanda, e busca: nas memórias
 Seu nome impresso guardarão as Minas.

Oh! E de que influências tão beninas (*sic*)
 Seu governo não é! Ao conquistado
 Quanto de novo tem acrescentado?
 Domésticas Aldeias reconhecem
 A proteção do Rei: já obedecem
 As distantes Regiões. Vem o Tapuia⁶⁶

⁶² *De Pilões, de Goiases*: Todos estes distritos que hoje estão repartidos em diferentes Capitâneas, se compreenderam por alguns anos debaixo do Governo do Excelentíssimo Conde de Bobadela Gomes Freire de Andrades (*sic*).

⁶³ *Já do pardo Uruguai*: Toca-se neste verso a diligência de Comissão a que foi mandado para as distâncias das Missões.

⁶⁴ *Este alimpa os Sertões*: Expedição que fez o Excelentíssimo Conde atual de Bobadela sobre o grande número de negros aquilombados no Campo grande de que foi Comandante Bartholomeu Bueno.

⁶⁵ *Este caminha*: Viagem dilatada, e aspérrima, por mais de quatrocentas léguas em visita da Capitania sobre a Costa de São Paulo que acompanhou o Autor, servindo de Secretário do Governo das Minas Gerais.

Do escuro Cueté, ou do Orucua
 Beijar o Santuário: qual se esconde
 Rio, ou montanha tão remota, aonde
 Não se investigue por seu mando o ouro?
 Que crime há tão seguro, que ao vindouro
 Com o exemplo profane? Oh! singulares
 Dotes do Conde meu de Valadares!

Assim cantava a Ninfa arrebatada
 Do profético espírito. Dourada
 E sonora a trompa já se ouvia
 Entre um tropel de brutos, que feria
 A praia oposta. A luminosa sala
 Se ia negando aos olhos: já não fala
 Itamonte, e o Mancebo já se esconde.

E Garcia, oh! prodígio! se acha aonde
 Há pouco antes se achara, adverte, e nota,
 Que para ali com plácida derrota
 Vem chegando Albuquerque, e os Companheiros.
 Já festivos clarins pelos Oiteiros
 Se deixam perceber louvando a vinda:
 Em vivas tudo soa, e corre ainda
 O mesmo bando que turbara a entrada
 A protestar a fé, já detestada
 A torpe ideia que o arrastara um dia.
 Alegre o Herói se abraça com Garcia:
 Alegres dão-se as mãos Borba e Camargo.
 Conta o Mancebo do feliz letargo
 As horas. Conta o Herói o que passara,
 Como um e outro Chefe ali buscara:
 Como já com certeza achado tinha
 O Sítio, aonde levantar convinha
 A Capital das Minas. Vem Fialho,
 Afirma, que, seguindo um breve atalho
 O fundo registrara de Itamonte:
 Que vira o vale, e a aprazível fonte
 Onde de Ulina inda a memória vive.

Presente, diz o Herói, também eu tive
 Toda esta noite quanto viu Garcia.
 O Gênio Celestial, que pôde um dia
 Descobrir-me o segredo deste empório,
 Tudo aos meus olhos, tudo pôs notório.

Vi este Sítio, o vale, o rio, a Serra
 E os tesouros, que o monte ao longe encerra.
 Aqui entre estes povos se levante
 A Vila, e já passando mais avante.
 Se erija a Capital. Isto dizendo

⁶⁶ *Vem o Tapuia*: Conquistas do Gentio, que se estendem por estes distritos, Onde hoje por benefício do Excelentíssimo Conde de Valadares se acham domesticados muitos Índios com Igreja, e Pároco, que lhes administra os Sacramentos.

Reparte as ordens: todos concorrendo
 A um tempo vão na fábrica luzida
 D'um e outro, edifício. Da ferida,
 Que abria o ferro em um robusto lenho
 Cômodo à obra por notícia tenho,
 Que um cheiroso licor se derramava
 Da cor do sangue. Absorto o Herói estava,
 E vendo a maravilha diz a Bueno:

Acaso crera, que o país ameno
 Lembra o sucesso das Irmãs piedosas,
 Que ainda choram no Erídano as saudosas
 Memórias do abrasado Irmão: coalhadas
 Assim se veem as lágrimas brotadas
 Dos moles choupos. Bueno que não perde
 A oportuna ocasião, do tronco verde
 Toma argumento, e diz: Tende alegria:
 Bela conversão vos contarei um dia:
 Estai-me atentos, que a antiga história
 Desta árvore eu a guardo de memória.⁶⁷

Desde a primeira vez, que um Índio velho
 Encontrei nos sertões, e de conselho
 Saudável quis que eu fosse socorrido.
 Nestes montes me conta, que nascido
 Fora um Mancebo: Blázimo era o nome,
 Que a corrupção do tempo em vão consome,
 De bálsamo guardando inda a lembrança.
 Este tão destro em sacudir a lança,
 Como em matar às mãos o Tigre ousado,
 Da formosa Elpinira namorado,
 E seguro no Cetro, que mantinha
 De trinta Aldeias, que a seu mando tinha,
 A demandava Esposa. Disputava
 Argante um tal amor: a grossa aljava
 Dos ombros lhe pendia: e sempre em guerra
 Fumar fazia a ensanguentada terra.

Elpinira, que a causa se conhece
 De tanto estrago, entre ambos se oferece
 A dar a mão ao que a ganhasse em sorte.
 Por que caminhos não buscava a morte?
 Convêm os dois Rivais, e o pacto aceito
 Um dos dias do ano tem eleito
 Em que o seu Parasceve festejavam.⁶⁸

Branças, e negras pedras ajuntavam
 Em uma concha, e em roda juntos todos

⁶⁷ *Desta árvore*: Metamorfose do Bálsamo, árvore que se produz em muita abundância nas Conquistas do Brasil: e com especialidade em todas as partes de Minas Gerais, com muita estimação de seus habitantes.

⁶⁸ *Parasceve*: Poracêi: é propriamente o nome que dão os Índios a semelhantes festejos. Poracêi, em todo o seu vigor é dançar.

Ao grande ato concorrerem: vários modos
 Inventam já de baile, jogo, e dança,
 Coroando cada um sua esperança.
 Preside às sortes o bom velho Alpino,
 Pai d'Elpinira, e Rei: vem o ferino
 Argante pés, e mãos tendo cercado
 De verdes penas, onde Amor firmado
 Traz a esperança da vitória: a frente
 Blázimo adorna d'um laurel florente,
 Em que vem muitas rosas misturadas
 De suavíssimo cheiro: estão sentadas
 Várias Índias, cercando em meio a bela
 Elpinira: orna a testa uma capela
 De rosas: e folhetas pendem d'ouro
 Das orelhas: por tudo um triste agouro
 Respirou: muitas árvores tremeram
 Os pássaros do dia se esconderam.
 Só os da noite sussurrar seou viram.

Juram dando-se as mãos os dois, e tiram
 Cada qual sua pedra: a branca expunha
 Sorte feliz: a negra testemunha
 A perda da consorte. AEstá jurado
 Sofrer com paz, o que não for premiado.

Blázimo vence: Argante se retira
 E simulando a dor geme, e suspira.
 Viva Blázimo, dizem. Logo as vozes
 A Argante vão ferir, e tão atrozes
 Passam a ser as fúrias em seu peito,
 Que desde aquele instante faz conceito
 De vingar sua dor, roubando a glória
 Ao mesmo que o privara da vitória.
 Com rosto disfarçado quer contudo
 Lograr o golpe. Um meditado estudo
 Lhe lembra a ocasião, o sítio, e a hora
 De banhar toda em sangue a mão traidora.
 Eu, diz Argante, eu devo entrar em parte
 Nas vossas glórias: todo o esforço da arte,
 E do engenho porei, por que se veja,
 Que cedo alegre, e não me arrasta a inveja.

Na minha Aldeia, e entre os meus povos quero
 Festejar vossas núpcias: nela espero
 Dar-vos provas do gosto, e da alegria,
 Que me sabe trazer tão fausto dia.
 Ali de firme paz, e de aliança
 Farei novo concerto: e da vingança
 Cederá d'uma vez o vil projeto.
 Oh! dura força de um mentido afeto!

Aceita Alpino: Blázimo é contente
 E Elpinira também, que já presente
 Crê a ventura, que esperava ansiosa.

Três dias pede Argante, e a insidiosa
 Ideia lhe propõe um torpe meio
 D'executar o dano sem receio
 Manda alimpar a estrada: funda cava⁶⁹
 Faz abrir no mais plano, que abarcava
 Ambas as margens: desde o centro ao alto
 Mete a aguça estaca, e quanto falto
 De terra está cobre de ramo brando:
 Sobre ele moles folhas vai deitando,
 Que a mesma terra entaipa: e já figura
 A superfície igual, e limpa, e pura:
 Chega a terceira Aurora: desde a Aldeia
 Alegres vem saindo, e os lisonjeia
 Argante, tendo em frente aparelhado
 Do lugar da traição o costumado
 Baile, com que na paz se festejavam
 De muitos dos seus Índios. Já pisavam
 A estrada os dois amantes. O Pai vinha
 D'um lado, e d'outro lado da mão tinha
 Blázimo presa a idolatrada Esposa.
 Ignorantes da estrada perigosa
 Todos diante vem. Este o costume
 É da Nação, nem teme, nem presume
 Algum dos três, e ainda o povo todo
 A urdida morte por tão novo modo.
 Com Argante e seus Índios s'avistavam:
 Em vivas desde longe se saudavam,
 Infelizes, que dor! As plantas punham
 Sobre a coberta cava; e já supunham
 Que os braços ao amigo se estendiam
 Quando passados os seus peitos viam
 Das aguçadas farpas. Volta Argante
 Colérico, Soberbo, e triunfante
 Sobre os desprevenidos, que acompanham
 Sem armas ao seu Rei: todos se apanham
 Presos às mãos das emboscadas: morrem
 Imensos Índios; a fugir recorrem:
 Mas Argante, que às costas lhes ficava,
 O resto, o infeliz resto destroçava.
 Já mortos os três Índios, lançam terra
 Sobre os seus corpos: uma só urna encerra
 O mísero despojo. O Céu procura
 Vingar o grave horror: da sepultura
 Vê-se brotar uma árvore, que verte
 Cheiroso sangue. O caso se converte
 Em fabulosa história, e se acredita
 Que Blázimo, a quem segue esta desdita

⁶⁹ Artifício de que usam os Índios tanto para colherem a Caça, como nas ocasiões de guerra. Veja-se D. Alonso de Ercilla na sua Araucana, p. 1 Cant. 1º. Chamam-se vulgarmente “Fojos”.

Das mesmas flores, de que a testa ornara,
 E do seu sangue a cor, e o cheiro herdara,
 E que o Céu testemunhos multiplica
 Multiplicando os troncos. Assim fica
 A tradição nos Nacionais guardada.

O Índio, que me conta a dilatada
 História me diz então, que mal segura
 É sempre a fé, que o inimigo jura.
 Ouve Albuquerque o caso, e não ignora
 Que alto mistério dissimula agora
 Em suas vozes Bueno; tem previsto
 Quanto o nome do Rei se vê malquisto
 Entre os Chefes do povo levantado.
 E trazendo em memória o já passado
 Encontro adulator, que de Fernando
 Acovardara a entrada; então chamando
 Os Chefes principais, que arrebatava
 A fantástica ideia, assim falava:

Vassalos sois d'um Rei, que não vos deve
 O Reino, ou a Coroa: a origem teve
 Já dos vossos Senhores: por herança
 O Cetro Augusto em suas mãos descansa;
 Sendo assim, bem sabeis, que é só tributo,
 E não dádiva vossa aquele fruto,
 Que adquirem vossas forças. Dou que fosse
 Vossa a Conquista, o seu domínio, e posse
 Só cede ao nosso Rei: causa comua
 Seja ela embora, é nossa: porqu' é sua.
 Ele os seus braços para nós estende
 Nos manda, e rege, e tudo compreende
 O seu império na maior distância.
 Nós juramos das Leis toda a observância
 E do primeiro pacto não devemos
 Apartar-nos, pois nele nos prendemos.

Do castigo, e do prêmio ele confia
 Das minhas mãos o arbítrio: eu deveria
 Usar do meu poder: porém cedendo
 À piedade o rigor, de vós pretendo
 Só dignas provas d'obediência pura.
 Não quero crer a sem razão perjura
 Que dominou em vós: a caluniosa,
 Torpe mentira cuidado, que enganosa
 Fez voar tudo quanto é já notório,
 Que tem feito a ruína deste Empório.
 Esses mesmos discordes, que atraídos
 Foram da ambição, vejo arrependidos.

Enfim perdoo a todos o passado.
 Firma o Rei o perdão, que tenho dado.
 Conheço (e com Viana só falava)
 Que em vós, e em vosso peito dominava

Um zelo justo pelas Leis, que guardo.
 De dar as providências já não tardo
 Sobre os dois ímpios, que influir puderam
 Nas discórdias civis. Eles se alteram
 Com a minha chegada, e vão buscando
 Estranhos climas libertando o bando,
 Que atraíram talvez o que arrastaram.

Os poucos membros, que entre nós ficaram
 Farei por conservar na paz, que espero;
 Mas da vossa obediência aprova quero
 Mais sólida, e mais firme: ao longo centro
 Dos sertões passareis: e ali dentro
 Dos seus limites contereis seguros
 Na doce paz os ânimos impuros:
 Que os não manche outra vez o humor nocivo
 Da infame rebeldia. O braço ativo
 Saberá, esgotando todo o empenho,
 Destroçá-los, puni-los... Mas que venho
 A meditar? De vós tudo confio,
 De vós, do vosso esforço, zelo, e brio.
 Isto dizendo, os braços estendia
 Para Viana: neles recebia
 Logo a Francisco, a quem recomendava
 O mesmo, e muitas vezes protestava,
 Que do seu Rei poria na presença
 Tão leal serviço. Ordena sem detença,
 Que partam desde logo: tem por dita
 Os dois Vassalos ver que os acredita
 O conceito do Herói: as mãos lhe beijam
 E o desterro político desejam
 Cumprir mais, que por força, por vontade.

Conrado e outro conspirado Frade
 Ao longe vão marchando; e dão as costas
 À torpe Hipocrisia, que dispostas
 Tinha em vão as ideias do atentado.
 A Rebeldia ao centro tem baixado:
 Cheia de Fúrias mil vomita fogo
 O Interesse, que a guia: o arrasta logo
 O falso Engano, e a Traição malvada,
 Pois veem toda a fadiga malograda.

Fim do Canto 9º

Canto 10º

De Flegon, e Pirois as rédeas d'ouro
 Batia o Sol, e com feliz agouro
 Em giros onze ao Lusitano fasto
 Sobre mil, setecentos, que tem gasto

Pela Eclíptica linha enfim trazia
 O mês, que Roma do seu Júlio fia.
 Eis que Albuquerque adiantando o passo
 Da margem, que deixara, em breve espaço
 Pisava as fraldas do Itamonte. Estava
 Com os olhos fitos o Gigante, e dava
 Vivos sinais d'uma alegria interna:
 Certo, que de seus braços já governa
 Tão grande parte a direção prudente
 Do magnânimo Herói. Ele impaciente
 Na dilação de ver a Vila erguida,
 Conta-se, nem do caso se duvida,
 Que assim falara, quando o viu diante:
 “Ó tu por tantos riscos Triunfante,
 Albuquerque feliz, pois que a fortuna
 Te conduziu com máxima oportuna
 A registrar de perto os meus domínios,
 Pois que, cortados os fatais desígnios
 Do conjurado Bando alegre pisas
 Este verde país, onde eternizas
 Em gloriosos feitos o teu nome
 Deixa que em teu obséquio a empresa tome
 D'ir já desentranhando do meu seio
 Os mármore mais finos. Nisto veio⁷⁰
 Pulando desde o centro um padrão liso
 Da mais sólida massa. Eu já diviso
 Nele entalhadas do cinzel agudo
 As Régias Armas. Tanto ao destro estudo
 Do Praxíteles não devera a idade.

Sobre a quadrada base à eternidade
 Se recomenda a estampa: ao alto erguida
 Sobe a Colina: a ponta está partida
 D'um aguçado Alfanje. Assim denota
 Qu' aos crimes ameaça, e o sangue esgota
 Dos que entregues à pérfida maldade
 Desconhecem as Leis da humanidade.

Este Padrão no meio se coloca⁷¹
 Da Régia Praça: quase aos Céus provoca
 Soberba Torre, em que demarca o dia⁷²
 Volúvel ponto, e o Sol ao centro guia.
 De férreo pau já sobe, e já se estende
 Magnífico edifício, onde pretende⁷³
 A Deusa da Justiça honrar o assento.

Aqui das penas no fatal tormento

⁷⁰ *Nisto veio*: Deste Penhasco se tirava a pedra para os edifícios da Vila.

⁷¹ *Este Padrão*: o Peloirinho.

⁷² *Soberba Torre*: Torre do relógio.

⁷³ *Magnífico edifício*: Cadeia; Todas estas obras são de avultada grandeza, e constituem a formosura, e magnificência da Vila.

A liberdade perde o delinquente,
 E arrastando a misérrima corrente
 Em um só ponto d'equilíbrio alcança
 Todo o fiel da sólida balança.
 Da sala superior teto dourado
 Já se destina ao público Senado,
 Que o governo econômico dispensa.
 Lavra o Artífice destro sem detença
 Os mármores cavados: de polidas,
 E altas paredes já se veem erguidas
 As majestosas Casas, que recolhem
 Régios Ministros, que os tributos colhem:
 Em respectivos Tribunais decentes
 Dão as próvidas Leis. Talvez presentes
 Tem Itamonte já no claro auspício
 D'um, e outro magnífico edifício
 As que espera lavrar estátuas belas
 A mesma Fama, que há de cantar d'elas.
 Veem-se ali já correr líquidas fontes,⁷⁴
 Que vomitam Delfins: e régias pontes
 Que se hão de sustentar sobre a firmeza
 De grossos Arcos. Da maior riqueza.
 Presentes tem talvez os Santuários⁷⁵
 Em que se hão de esgotar tantos erários,
 Onde Roma há de ver com glória rara
 Que de balde aos seus Templos disputara
 A grandeza, o valor, e a preeminência.

Trajando as galas da maior decência
 Na Casa do Senado o Herói entrava;
 Da cor da Tíria púrpura talhava
 A farda Militar: cinge-lhe o lado
 A rica espada, que já tem provado
 Mil vezes o furor do irado Marte,
 E a mão que os prêmios liberal reparte,
 E dispõe os castigos, já sustenta
 O bastão, que os poderes representa.

Estão no plano os esquadrões formados
 Monta a Cavalaria, e cinge os lados:
 O centro ocupa a Infantaria: tudo
 Respira da grandeza um novo estudo.
 Brilha o asseio, e a ostentação: a ideia
 Crê, que dos Céus na vista se recreia,
 Vendo nos recamados fios de ouro
 Que o Sol retrata ali o seu tesouro.
 Desta sorte entrando vai na Régia Sala

⁷⁴ *Líquidas fontes*: Régias Pontes: Tem a Vila um grande número de fontes, e chafarizes de mármore, e três pontes principais de igual artifício

⁷⁵ *Sactuários*: A Villa se divide em 2 Freguesias a d'Antonio Dias com a invocação de Senhora da Conceição. A do Ouro Preto, invocação do Pilar: ambos os Templos são muito preciosos.

Senta-se, mede a todos, e assim fala:
 “Felizes vós, feliz também eu devo
 Chamar-me neste dia, pois que escrevo
 Com letras d’ouro o meu, e o nome vosso.
 Entre as vitórias, e entre as palmas posso
 Seguro descansar. Enfim caída
 Vejo de todo a Rebeldia erguida
 E Vassalos d’um Rei, que mais vos ama,
 Buscais acreditar a vossa fama
 Com o dote imortal, que a Nação preza
 D’uma fidelidade Portuguesa.

De meus Antecessores longe o susto:
 Goze-se a doce paz, e um trato justo
 De Amizade, e de Fé, d’hoje em diante:
 Acabe de apagar o delirante
 Fantástico discurso, que ainda excita
 D’algum Vassalo a dor. Não se limita
 O Régio Braço: a todos se dilata,
 A todos favorece, acolhe, e trata
 Sem outra distinção mais que aquela,
 Que demanda a Virtude ilustre, e bela.

Disse: e solenizando a Ação, procura
 Se lavre logo a sólida Escritura,
 Onde o foral da Vila se estabelece.
 Entanto o Pátrio Gênio já lhe oferece,
 Por mão de destro Artífice pintadas
 Nas paredes as férteis, dilatadas
 Montanhas do país. E aqui lhe pinta,
 Por ordem natural clara, e distinta
 A diferente forma do trabalho,
 Com que o sábio Mineiro entre o cascalho
 Busca o louro metal, e com que passa
 Logo a purificá-lo sobre a escassa
 Tábua, ou canal do liso bulinete,
 Com que entre a negra areia ao depois mete
 Todo o extraído pó nos lígneos vasos,
 (Que uns mais côncavos são, outros mais rasos,)
 E aos golpes d’água da matéria estranha
 O separa, e divide. Alta façanha
 D’agudo engenho a máquina aparece,
 Que desde a sua altura ao centro desce
 Da profundada cata e as águas chupa.⁷⁶

Vê-se o outro Mineiro, que se ocupa⁷⁷
 Em penetrar por mina o duro monte,

⁷⁶ Nesta descrição dá o Autor a conhecer a formalidade com que trabalham os Mineiros, que se servem do Artifício da roda nas suas catas, ou lavras vulgarmente chamadas de talho aberto que se praticam nos rios, e suas margens. Quem quiser mais individual notícia desta matéria leia a Sebastião de Pitta Rocha (*sic*).

⁷⁷ Descrição dos serviços que se fazem nas serras, e morros para se extrair o ouro, despendendo-se grossíssimo cabedal para se degradarem, e conduzirem as águas de muitas distâncias.

Ao rumo oblíquo, ou reto: tem defronte
 Da gruta, que abre, a terra, que extraíra.
 Os lagrimais das águas, que retira
 Ao tanque artificioso logo solta.
 Trazida a terra entre a corrente envolta.
 Baixa as grades de ferro: ali parados
 Os grossos esmeris são depurados,
 Deixando ao dono em prêmio da fadiga
 Os bons tesouros da Fortuna amiga.

Por entre a pedra este outro vai buscando
 As betas d'ouro. Aquele vai trepando
 Pelo escabroso serro, e as águas guia
 Pelos canais, que lhe abre a pedra fria.
 Não menos mostra o Gênio a Agricultura
 Tão rara do país; aonde a dura
 Força dos bois não geme ao curvo arado.

Só do bom lavrador o braço armado
 Derriba os matos, e se ateia logo
 Sobre a seca matéria o ardente fogo.
 Da branda produção da cana loura⁷⁸
 Verdeja algum terreno, outro se doura.
 O lavrador a corta, e lhe prepara
 As ligeiras moendas: depois para
 O espremido licor nos fundos cobres.
 Tu, ardente fornalha, me descobres
 Como em brancos torrões é ja tornado
 A estímulos do fogo o mel coalhado.
 O arbusto está, que o olfato tem subido⁷⁹
 A inestimável preço, reduzido
 A pó sutil o talo, e a folha inteira.
 Não menos brota a oriental Figueira,
 Com folhas gigantescas, e com o fruto,⁸⁰
 Que inda nos lembra o mísero tributo
 Que pagam nossos Pais, que já tiveram
 A morada de Éden, e não puderam
 Guardar por longo tempo a Lei imposta
 (Ó Natureza ao Criador oposta!)

Os pássaros se veem de espécie rara,
 Que o Céu de lindas cores emplumara:
 Antas, e Tigres, monstros esquisitos
 Todos no alegre Mapa estão descritos.
 Os olhos deleitando, e entretendo
 O Herói, que facilmente o está crendo,

⁷⁸ Descrição da planta da cana, e dos Engenhos em que se fabrica o açúcar.

⁷⁹ Descrição da erva fumaria, de que se faz o tabaco. Veja-se o citado Pitta.

⁸⁰ Sobre o Texto do Gênesis: *Consuerunt folia ficus*. Não tem faltado opiniões, que sustentam ter sido a Bananeira o arbusto que socorreu com a grandeza das suas folhas a nudez de nossos primeiros Pais. O Autor serve-se desta opinião e aplica neste lugar uma passagem de Milton, no seu *Paraíso Perdido*, Livro, ou Cant. 10.

Ao ver, que destra mão dar-lhes procura
 A vida, que lhes falta na pintura;
 O semblante risonho está mostrando
 E graças a Deus de coração dando.

Mas já lavrado estava, e já firmado
 O termo, que escrevera o bom Pegado,
 Quando mais, que a Eleição podendo o acaso
 Manda o Herói, que se extraíam dentro d'um Vaso
 Os nomes dos primeiros, a quem toca
 Reger a vara, que a Justiça invoca.
 A ti te chama a Sorte, ó grande Melo:
 E tu, Fonseca, em nobre paralelo,
 Cedes nos anos teus a precedência.
 Da que contemplas próspera influência.
 Seguem-se àqueles dois, um Figueiredo
 Um Gusmão, um Faria, e te concedo,
 Que sejas tu, Almeida, o que completes
 O número n'ação, em que competes.

Ansioso o Povo às portas esperava
 Tão alegres notícias. Já clamava:
 “Viva o Senado. Viva” repetia
 Itamonte, que ao longe o eco ouvia.

Enfim serás cantada, Vila Rica!
 Teu Nome impresso nas memórias fica!
 Terás a glória d'haver dado o berço,
 A quem te faz girar pelo Universo.

Fim.

Aos 8 dias do mês de julho de 1711 fez o Governador Antônio de Albuquerque Coelho de Carvalho uma Junta no Arraial do Ouro Preto para se erigir em Vila Rica. Servia de Secretário Manuel Pegado de quem se tem feito menção em várias partes desta Obra. No mesmo dia se elegeram os Juizes, Vereadores, e Procurados. Saíram eleitos a mais votos, por Juiz mais velho José Gomes de Melo: Juiz mais moço Fernando da Fonseca, e Sá: Vereador mais velho Manuel de Figueiredo Mascarenhas, 2º Vereador Felix de Gusmão, e Mendonça: 3º Antônio de Faria Pimentel: Procurador o Capitão Manuel de Almeida Costa.

No dia 9 tomaram posse. Tudo consta do Registro do Livro dos Termos do Governo, que se acha na Secretaria de Minas Gerais desde o dia 7 de julho de 1710, pag. 21 e 22.

*Aos primeiros quatro Cantos do Poema da Fundação da Capitania de Minas Geraes,
que está escrevendo o Doutor Claudio de...*

Soneto

*Ao ler o assumpto, q animara a empresa
Desse enredo feliz; da urna fora
Ergue a cabeça o Ribeirão, e adora
D'immortal Albuquerque a fortaleza.*

*Ouve, abaxando os olhos, a nobreza
Do bom Garcia: e o seo destino xora;
E ao passo, q o suppoem com a bela Aurora,
Vê, que d'ella Amor faz a Argaço preza.*

*Aqui ficou hu pouco pesaroso:
Mas vendo o bravo Sucuriú de medo
A testa esconde, e foge impetuoso.*

*Ah! Faze, tu Senho, faze que sedo
Concluindo o Poema majestoso
Oiça o teo Patrio Rio e fim do enredo.*

*De
Jozé Maria Francisco d'Asiz
Hoje Sacerdote, e vive em 1804.
Na Villa de Quéluz*

Notas e Variantes do Poema

Villa Rica

Por Claudio Manoel da Costa

Exemplar existente nas R. Bibliothecas	Variantes
<p>Titulo da Obra = Villa Rica, Poema em X. Cantos, de Claudio Manoel da Costa, Arcade Ultramarino, ou Glauceste Saturnio. 1773</p> <p>Sem Epigrafe</p>	<p>Villa Rica, Poema de Claudio Manoel da Costa, Arcade Ultramarino, com o nome de Glauceste Saturnio; Offerecido ao Ill.^{mo} e Ex.^{mo} S.^r. José Antonio Freire de Andrade, Conde de Bobadella, &c. &c. &c. Anno de 1773.</p> <p>Epigrafe: Ultra Gramantas & Indos Proferet imperium.</p> <p>Virgil AEneid. 6.</p>

Carta dedicatória, q falta no Exemplar das R. Bibliot.^{as}

Ill.^{mo} e Ex.^{mo} S.^r. = Depois de haver escripto o meu Poema da fundação de Villa Rica, Capital das Minas Geraes, minha Patria, a quem o deveria eu dedicar mais que a V. Ex.^a?

Ha muito que ansiosamente sollicito dar ao Mundo hum testemunho do agradecimento aos benefícios, que tenho recebido da Ex.^{ma} Casa de Bobadella. Este me persuado que o pode ser, se não pelo mais completo, ao menos pelo mais puro: a idade, que o ler, confessará ingenuamente que não obrou a Lisonja onde sobresahe a Verdade. Dirão que adornei de louvores os preclaríssimos nomes de V. Ex.^a e de seu digno Irmão, o Ex.^{mo} S.^{or}. Gomes Freire de Andrade; mas poder-se-ha conhecer ao mesmo passo que me deo dilatadíssimo Campo, hum merecimento a todas as luzes sólido, grande e incontestavel.

Quem ignora que por quasi trinta anos descançarão com felicidade nas mãos dos Ex.^{mos} Freires as Minas do ouro do nosso Portugal? Quem não vio alegres os Povos, satisfeito o Monarca, e conseguida em toda a sua extenção a igualdade da Justiça por todo este espaço do Saudozo Governo daqueles Heróes? Podéra produzir muitas provas, se me não sobrasse por todas as mesmas diuturnidade dos anos, que refiro.

Parece que o Rey desejava fazer eternos na protecção desse Vassallos, tão apartados do seu Throno, aquelles espíritos, que tanto apetecia ter ao seu lado: esta foi a maior significação de amor, com que distinguio aos moradores das Minas, e este o testemunho maior, com que qualificou o conceito, que formava dos Ex.^{mos} Freires.

Devera agora arrebatat-me na individual exposição de todas as virtudes de V. Ex.^a no elogio do seu exclarecido sangue, na portentosa serie das suas acções: tudo tenho diante dos olhos, tudo me lisongêa por extremo, e me estimula tudo.

Levantára hua nova Epopéa, que fizesse emmdecer o rapto dos Mantianos nos seus Marcellos; mas que posso dizer, se reconheço tão desigual o Canto à vista do objeto, que concebo? O muito me acusaria sempre de diminuto; e eu receberei grande vaidade de acabar com a ponderação deste embaraço o meu obsequio. Sou de V. Ex.^a humilde servo:

Claudio Manoel da Costa.