

FRANCISCO TOPA

QUATRO POETAS BRASILEIROS

DO PERÍODO COLONIAL

Estudos Sobre Gregório de Matos, Basílio da

Gama, Alvarenga Peixoto e Silva Alvarenga

Porto — 1998

Para Arnaldo Saraiva, mestre e amigo,  
a quem devo a descoberta do interesse  
pela literatura brasileira do período colonial

Para os meus amigos brasileiros  
Fábio Lucas, Gilberto Mendonça  
Teles, Ildásio Tavares, Massaud  
Moisés e Rogério Chociay

Para os meus tios luso-brasileiros  
Manuel Soares e Maria de Jesus Lopes  
e para os meus primos cariocas  
Virgínia, António, Luciana, Luísa,  
Fernando e Fernanda

Para os meus primos luso-brasileiros  
António Oliveira e Isabel  
e para os meus primos paulistanos  
Renato, Ágatha, Alexandre, Carlos e Filipe

À Teresa,  
aos meus pais  
e aos amigos de sempre

Depósito legal:  
126989/98

ISBN:  
972-9765-1-3

Execução gráfica:  
Helvética – Artes Gráficas, Lda.

## ÍNDICE

Apresentação .....	11
Normas de transcrição dos textos inéditos .....	13
I. Os problemas autorais e textuais da obra atribuída a Gregório de Matos — Alguns exemplos .....	15
II. Basílio da Gama: A obra por vir — 7 inéditos e uma nova versão .....	27
III. Duas quadras inéditas de José Basílio da Gama .....	45
IV. Um soneto inédito de Alvarenga Peixoto .....	49
V. Novas versões para sete poemas de Alvarenga Peixoto — Propostas de emenda à edição de Rodrigues Lapa .....	53
VI. Silva Alvarenga: Da teoria à crítica literária — Reexame da questão à luz de um texto inédito do autor .....	59
VII. Os sonetos de Silva Alvarenga — Atribuições ignoradas e inéditos .....	87
VIII. Edição e estudo de um poema inédito de Silva Alvarenga: <i>O Bosque Da Arcádia</i> , uma cantata a dois tempos .....	109

## APRESENTAÇÃO

É consensual a ideia de que a literatura brasileira é vítima em Portugal de uma grande desatenção, e mesmo de alguma indiferença, traduzidas tanto ao nível das oportunidades editoriais, como em termos de política educativa e científica.

No domínio concreto da investigação, parece-nos que uma das formas de contrariar essa tendência deve passar pela justificação do contributo que a pequena comunidade académica que em Portugal se dedica à literatura brasileira pode dar para o esclarecimento de autores e épocas que, apesar de fundamentais, continuam mal estudados. Ora, um dos momentos que permite justificar a utilidade dos estudos portugueses sobre literatura brasileira é justamente o período colonial. De facto, a abordagem da literatura feita no Brasil ao longo dos séculos XVII e XVIII, pode ganhar muito se feita a partir de Portugal, não só porque boa parte da documentação continua submersa no pó das nossas bibliotecas e arquivos, mas também porque haverá alguma utilidade em tentar perspectivar daqui a articulação da literatura feita no Brasil com o ambiente literário da metrópole, que nessa altura funcionava ainda como principal pólo de atracção social e cultural.

Foi esta convicção que nos levou a eleger como principais objectos de pesquisa dois momentos fundamentais da génese da literatura brasileira: a segunda metade do século XVII, e em particular a obra de Gregório de Matos, que é o tema da dissertação de doutoramento que actualmente preparamos; e a segunda metade do século XVIII, e em especial o Arcadismo, área em que apresentámos, em 1994, as nossas Provas de Capacidade Científica, com uma dissertação intitulada *Silva Alvarenga — Contributos para a elaboração de uma edição crítica das suas obras*.

Os oito capítulos que integram este volume são o reflexo dessa orientação de pesquisa. Incidindo sobre as obras do barroco Gregório de Matos (1636-1695) e dos árcades José Basílio da Gama (1741-1795), Inácio José de Alvarenga Peixoto (1744-1792) e Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749-1814), os trabalhos aqui reunidos apresentam como componentes fundamentais a pesquisa documental — sobretudo a pesquisa de fontes testemunhais manuscritas — e a crítica textual. Em consequência, o volume acaba por sair valorizado pela publicação de um número considerável de inéditos de cada um dos quatro autores

abordados. Aliás, a edição de textos literários do período em causa representa uma das debilidades mais fortes e mais evidentes dos estudos literários brasileiros, constituindo por isso um bom campo de trabalho para os pesquisadores portugueses. O exemplo foi dado por Rodrigues Lapa, que elaborou as únicas edições críticas de que dispomos para autores desta época: a de Alvarenga Peixoto e a de Tomás António Gonzaga. Com um propósito bem mais modesto, procurámos dar continuidade a esse trabalho editorial, reunindo inclusivamente material que poderá servir para uma futura remodelação da edição da obra poética do primeiro dos autores feita pelo estudioso da Anadia.

Para terminar, resta acrescentar que quase todos os oito estudos que integram este volume nasceram como comunicações apresentadas a congressos da especialidade e foram posteriormente publicados na *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*. Por outro lado, como vai indicado em nota, alguns deles foram revistos e parcialmente corrigidos tendo em vista a sua publicação em livro.

## NORMAS DE TRANSCRIÇÃO DOS TEXTOS INÉDITOS

Conforme tivemos oportunidade de dizer na *Introdução*, publicamos no presente volume uma série de textos inéditos, razão por que nos pareceu útil apresentar previamente as normas gerais que seguimos na sua transcrição.

Como orientação global, optámos por actualizar apenas os traços gráficos que não têm implicação nas diversas vertentes da arte poética. Procurámos assim oferecer um texto crítico fidedigno, conforme ao *usus scribendi* dos autores e às convenções da época.

De forma mais específica, adoptámos as seguintes normas:

1. Dado tratar-se de um mero diacrítico sem valor fonético, regularizámos o emprego do *h* de acordo com a norma actual;
2. Simplificámos as consoantes geminadas, à excepção de *r* e *s* em posição intervocálica e com valor, respectivamente, de vibrante múltipla e sibilante surda; do mesmo modo, eliminámos consoantes com valor meramente etimológico, como o *m* de *himno*;
3. Por se tratar de um mero latinismo gráfico que nunca chegou a reflectir-se na pronúncia, eliminámos o *s* do grupo inicial *sc-*;
4. Substituímos o *y* por *i*;
5. Normalizámos as grafias alternantes das vogais nasais: seguidas de *m* ou *n* antes de consoante, de *m* em final de sílaba, com til antes de vogal;
6. Normalizámos a representação dos ditongos nasais: vogal seguida de *e* (e, mais raramente, de *i*) ou de *o*, com til sobre a primeira. Actualizámos também as terminações *-om*, *-ame* e *-ão*, dado que todas elas representavam o mesmo ditongo;
7. Modernizámos a grafia dos ditongos orais, representando com *i* e *u* as semivogais;
8. Conservámos também certas formas arcaicas de grafia dupla, na medida em que parecem corresponder a realizações alternantes. É o caso das formas metatáticas do grupo consoante + *r*, como em *pertender*;
9. Distinguímos, de acordo com a grafia actual, as interjeições *ó* e *oh*, reservando a primeira para uma função de invocação, e a segunda para enunciados que traduzem espanto, alegria ou desejo;
10. Desenvolvemos as abreviaturas, aliás pouco frequentes e de fácil resolução;
11. Regularizámos a utilização do hífen, designadamente no caso dos pronomes enclíticos e mesoclíticos;

12. Utilizámos o apóstrofo para indicar certos casos de elisão vocálica;
13. Regularizámos o uso dos acentos;
14. Em atenção ao *usus scribendi* dos autores e aos hábitos da época, conservámos maiúsculas não justificáveis gramaticalmente, atendendo também ao seu possível valor expressivo;
15. Ao nível da pontuação, procurámos estabelecer um compromisso entre os possíveis hábitos dos autores e da época e as normas actualmente em vigor. Limitando ao máximo a nossa intervenção nesta matéria, tentámos evitar, por um lado, a descaracterização do texto neste particular e, por outro, a introdução de sinais susceptíveis de denunciarem uma leitura que fosse muito mais a nossa que aquela que o autor pudesse ter tido em mente. É que, não o podemos esquecer, a pontuação é, em grande medida, uma questão que está do lado da *interpretatio*. De qualquer modo, e dado entendermos que a pontuação deve pautar-se por um critério essencialmente sintáctico, decidimos eliminar dois traços característicos da escrita da época, ambos respeitantes à utilização da vírgula antes de conjunções: perante a conjunção copulativa *e*, só a mantivemos nos casos em que o uso moderno a aconselha; perante a partícula *que* — que pode cumprir diversas funções morfosintácticas — também optámos por mantê-la apenas nos contextos previstos pela norma actual.

Intervenções mais específicas serão indicadas nos momentos respectivos. A apresentação dos textos também não será rigorosamente uniforme, dependendo da natureza dos mesmos. Os textos em verso, surgirão numerados de 5 em 5, com os algarismos colocados à esquerda. As emendas conjecturais virão devidamente assinaladas no corpo do texto: as adições serão indicadas por intermédio de colchetes, ao passo que as chavetas assinalarão as supressões. Todas as emendas serão devidamente justificadas no rodapé, sendo a chamada feita a partir do número do verso. O mesmo acontecerá relativamente às restantes notas que se revelem necessárias.

## I. OS PROBLEMAS AUTORAIS E TEXTUAIS DA OBRA ATRIBUÍDA A GREGÓRIO DE MATOS

### — Alguns exemplos\*

1. «Mais que um poeta, Gregório de Matos é uma polémica»<sup>1</sup> — escreveu António Dimas na abertura de um ensaio recente. Descontado o exagero que possa advir da sua formulação aforística, a frase resume bem o estado em que se encontram os estudos sobre o poeta baiano. A causa é unanimemente reconhecida: três anos depois da passagem do 3.º centenário da sua morte, 167 anos depois da publicação<sup>2</sup> dos primeiros oito poemas do vasto conjunto que lhe anda atribuído, continuamos a não dispor de uma edição crítica da obra de Gregório, o que favorece a disparidade de juízos de críticos e historiadores da literatura.

Apesar disso, devemos reconhecer que as condições para uma leitura serena da obra gregoriana são hoje consideravelmente melhores do que eram há décadas atrás. De facto, surgiram nos últimos quinze anos, em áreas diversas, trabalhos que — não sendo talvez definitivos — lançaram bases muito sólidas para um estudo rigoroso do poeta e da sua obra: poderíamos citar, no campo da biografia, a obra de Fernando da Rocha Peres;<sup>3</sup> no domínio dos estudos literários, os ensaios de João Carlos Teixeira Gomes<sup>4</sup> e de

\* Comunicação apresentada ao «II Congresso Nacional de Linguística e Filologia», Rio de Janeiro, Universidade Federal, 5-9 de Outubro de 1998.

<sup>1</sup> *Gregório de Matos: Poesia e controvérsia*, in PIZARRO, Ana (org.), «América Latina: Palavra, Literatura e Cultura — Volume 1: A situação colonial», São Paulo, Memorial; Campinas, UNICAMP, 1993, p. 337.

<sup>2</sup> Feita por Januário da Cunha Barbosa no *Parnazo Brasileiro*, vol. 2.º, caderno 5.º, Rio de Janeiro, Typographia Imperial e Nacional, 1831, p. 53-64.

<sup>3</sup> Sobretudo *Gregório de Mattos e Guerra: Uma re-visão biográfica*, Salvador, Edições Macunafma, 1983, que retoma a parte mais significativa da dissertação de mestrado que o autor apresentou em 1971 à U.F.B.A. Antes e depois dessa obra, Rocha Peres publicou uma série de artigos mais pormenorizados sobre a biografia do poeta baiano.

<sup>4</sup> Em particular *Gregório de Matos, o Boca de Brasa — Um estudo de plágio e criação intertextual*, Petrópolis, Vozes, 1985.

João Adolfo Hansen<sup>5</sup>; no domínio da versificação, o trabalho de Rogério Chociay<sup>6</sup>; e, quanto ao vocabulário, as obras de Ruy Magalhães de Araújo<sup>7</sup>. Por outro lado, e apesar da demora da reclamada edição crítica, dispomos de duas edições monumentais — a de Afrânio Peixoto<sup>8</sup> e a de James Amado<sup>9</sup> —, as quais, apesar dos defeitos evidentes que lhes têm sido apontados, evitaram, para usar uma expressão feliz de Haroldo de Campos, o sequestro do poeta e colocaram à disposição dos diversos públicos uma parte muito significativa da obra que lhe anda atribuída.

2. Falta contudo dissipar em definitivo o manto de dúvidas que continua a cobrir a obra de Gregório de Matos. Uma das tarefas indispensáveis é, sem dúvida, a preparação da edição crítica, que, desde a década de '60, tem suscitado diversos projectos colectivos, infelizmente não concretizados.

Procurando dar um primeiro passo decisivo nessa matéria, apresentámos em 1995 à Faculdade de Letras da Universidade do Porto um projecto de doutoramento em literatura brasileira subordinado ao tema que serve de título a esta comunicação: «Os problemas autorais e textuais da obra atribuída a Gregório de Matos». Sob orientação do Prof. Doutor Arnaldo Saraiva, propusemo-nos basicamente atingir dois objectivos: elaborar um inventário global dos poemas atribuídos a Gregório; e, numa segunda fase, apresentar a edição crítica de uma parte significativa desse *corpus* poético.

Para atingir o primeiro desses objectivos, tivemos de passar pela fase preliminar de qualquer tentativa de edição crítica: a *recensio*. Procedemos assim ao levantamento sistemático dos vários tipos de fontes testemunhais que considerámos: as fontes manuscritas principais, isto é, os códices integralmente consagrados à recolha da obra atribuída ao poeta baiano e ainda as miscelâneas que lhe dedicam uma secção quantitativamente significativa; as fontes manuscritas secundárias, isto é, as miscelâneas em que surgem — em quantidades muito variadas — poemas atribuídos ou atribuíveis a Gregório; e as fontes impressas, que compreendem — para além das edições de Peixoto e Amado —, edições menores (como a de Vale Cabral), antologias modernas que partiram de fontes

<sup>5</sup> *A Sátira e o Engenho — Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*, São Paulo, Companhia das Letras / Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

<sup>6</sup> *Os Metros do Boca: Teoria do verso em Gregório de Matos*, São Paulo, Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

<sup>7</sup> *Gregório de Matos à Luz da Filologia: Glossário das poesias maldizente e fescenina*, dissertação de mestrado apresentada em 1988 ao Departamento de Linguística e Filologia da Faculdade de Letras da U.F.R.J.; *Glossário Crítico-Etimológico das Poesias Atribuídas a Gregório de Matos e Guerra*, dissertação de doutoramento apresentada em 1993 ao mesmo departamento.

<sup>8</sup> *Obras de Gregório de Matos*, 6 vols., Rio de Janeiro, 1929-1933.

<sup>9</sup> A primeira edição, em 7 volumes, é de 1969. A segunda, em 2 volumes, saiu em 1990: *Gregório de Matos — Obra Poética*, Rio de Janeiro, Record.

manuscritas diversas (como as de Darcy Damasceno e de Gilberto Mendonça Teles), florilégios e obras diversas da segunda metade do século XIX, uma série de publicações, geralmente colectivas, do período barroco, e ainda as edições de poetas contemporâneos de Gregório que com ele disputam a autoria de alguns textos. Esta primeira fase — que acabou por se revelar mais demorada do que esperávamos — permitiu-nos elaborar o inventário global dos poemas atribuídos a Gregório de Matos, através de uma monumental base de dados que compila cerca de três centenas e meia de fontes.

Surpreendentemente nunca ensaiado, este trabalho constitui o ponto de partida indispensável para a fase seguinte, que, conforme deixámos dito, consistirá na apresentação da edição crítica de uma parcela significativa da obra do poeta baiano. De forma a garantir alguma unidade metodológica ao trabalho, optámos por um *corpus* coincidente com uma forma poética. Sem grande hesitação, acabámos por nos decidir pelos sonetos. Por um lado, porque se trata de um *corpus* quantitativamente significativo (o segundo maior, a seguir aos poemas em décimas). Por outro lado, porque é a parte da obra atribuída a Gregório que logrou uma maior circulação e aquela que, por consequência, coloca maiores problemas do ponto de vista autoral e textual.

3. Feita esta introdução, ilustraremos agora o trabalho que temos vindo a desenvolver, discutindo os problemas autorais e textuais relativos a três sonetos atribuídos a Gregório de Matos, para os quais apresentaremos uma proposta de edição crítica. Antes disso, importa porém esclarecer, ainda que de forma muito breve, o nosso método de trabalho.

A transmissão da obra poética atribuída a Gregório é particularmente complexa, impondo por isso determinadas condições ao processo de fixação crítica dos textos. Com efeito, a inexistência de documentos autógrafos ou suficientemente próximos do autor; o elevadíssimo número de fontes testemunhais envolvidas — maioritariamente manuscritas e ainda por cima quase sempre não datadas nem facilmente datáveis com a precisão exigível; o facto de nenhum códice conter a totalidade da obra e de nenhum ser integralmente cópia de outro; a impossibilidade de, na maior parte dos casos, e dada a ausência de erros comuns, estabelecer um *stemma codicum* rigoroso; todos estes factores tendem a fazer da edição de cada texto um problema individualizado, tanto mais que, quase sempre, cada um deles apresenta uma tradição diferente. Nestas condições, optámos por editar a versão que, caso a caso, nos pareceu a melhor: em termos gerais, por pertencer a um códice dos mais antigos e mais isentos de erros ou de atribuições erróneas; em termos particulares, por oferecer, em confronto com as restantes, uma lição idónea e coerente para o poema em causa. Na ausência de *stemma*, procurámos, ao nível da fixação do texto, seguir sempre a mesma lição, evitando assim a construção de um texto híbrido, resultante do contributo de testemunhos diversos. Mesmo assim, não nos furtámos à responsabilidade de corrigir erros materiais. Tais correcções são feitas a partir de uma cuidada análise das passagens em questão, ao nível da

filologia, da retórica, da estilística, da arte poética, e com base nos preceitos da crítica textual, como o da *lectio difficilior* ou do *usus scribendi* do autor.

Posto isto, passemos então ao primeiro caso que pretendemos discutir: o soneto iniciado pelo verso «Madre Abadessa, sancristãs, porteiras». Curiosamente, trata-se de um texto que em nenhuma fonte manuscrita vem atribuído a Gregório de Matos. Apesar disso, foi publicado em seu nome por Afrânio Peixoto.

Tudo parece indicar que a fonte utilizada por Peixoto foi o manuscrito que se guarda no cofre 50.3.16 da BNRJ, designado por James Amado como «Códice de Évora». De acordo com o que se lê no f. 31r, trata-se de uma «Cópia feita em Évora pelo Dr. Lino de Assumpção em Maio de 1885». Por outro lado, como o próprio copista tem o cuidado de esclarecer, a transcrição foi feita a partir de três fontes manuscritas secundárias daquele que é hoje o Fundo Rivara da Biblioteca e Arquivo Distrital de Évora: os Ms. CXXX/1-17, CV/1-9 e CXIII/1-30. Entre o material copiado, encontram-se — como o copista teve o cuidado de notar — dois poemas que no primeiro dos manuscritos referidos surgem como anónimos: o soneto «Quis hua hora o Seneca julgar» e a décima «S.<sup>or</sup> Antonio de Abreu» (ambos publicados por Peixoto em nome de Gregório, apesar da advertência). Além destes dois, há um terceiro poema que está anónimo na fonte, facto que Lino de Assumpção não deve ter percebido: trata-se precisamente do soneto «Madre Abadesa sancristã porteiras», que vem no f. 106v e põe termo a uma espécie de secção da miscelânea consagrada ao poeta baiano.

Para além da edição de Peixoto, este equívoco teve outras consequências. Numa reportagem que a *Folha de São Paulo* dedicou, a 16 de Fevereiro de 1998<sup>10</sup>, ao trabalho que está a ser desenvolvido por José Pereira da Silva e Adriano Espínola, vem transcrito em edição diplomática esse soneto, juntamente com aquele que começa por «Quis hua hora o Seneca julgar», sendo ambos dados como inéditos. Sobre o facto, importa fazer várias observações. Em primeiro lugar, e ao contrário do que vem na peça, a fonte de ambos os sonetos não é o manuscrito guardado no cofre 50.1.11 da BNRJ — que James Amado designou como «Códice Imperador» —, mas antes o já referido 50.3.16 da mesma biblioteca. Por outro lado, e conforme já tivemos oportunidade de esclarecer, nenhum deles vem atribuído a Gregório na fonte original, estando ambos anónimos. Por outro lado ainda, nenhum deles — apesar de não constar da edição de Amado — é inédito, dado que ambos foram publicados por Afrânio Peixoto (III, 45 e II, 177, respectivamente). Por último, convém notar que a transcrição de ambos, tal como publicada no jornal a que vimos fazendo referência, apresenta uma série de erros grosseiros. Ficando apenas pelo primeiro deles, que é aquele que nos interessa discutir, note-se que, no v. 10, deveria estar *Lourença* em lugar de *Lourenço*; no v. 12, *saiba* em vez de *saibo* e *soforniza* em vez de *sofornista*; no v. 13, *juro* em lugar de *furo* e *tenca* em lugar de *temco*; e, no v. 14, *requiescat in pase* em vez de *requiescat pase*.

Pelo conjunto dos motivos expostos, pensamos portanto que o referido

<sup>10</sup> 'Boca do Inferno' conta mais uma, in «Folha Ilustrada», 4.º caderno, p. 1.

códice 50.3.16 da BNRJ não apresenta qualquer interesse para a preparação da edição crítica da obra gregoriana, tanto mais que os originais respectivos se conservaram. Além do mais, Assumpção não aproveitou todos os dados da primeira das fontes — o Ms. CXXX/1-17. Com efeito, há nele mais 13 poemas que comparecem em códices que reúnem a poesia de Gregório de Matos, embora aqui surjam anónimos ou atribuídos a outros autores.

Explicada assim a origem da atribuição indevida do soneto ao poeta baiano, vejamos então a nossa proposta de edição crítica, a figurar no anexo reservado aos poemas excluídos. Explicando rapidamente o modo de apresentação do texto crítico, importa dizer que ele é precedido da relação das fontes testemunhais que o veiculam, dividida segundo os três tipos que considerámos. Os testemunhos manuscritos são citados a partir da sigla que identifica a biblioteca<sup>11</sup> em que se encontram, seguida do número do códice e da página(s) ou fólio(s) correspondentes. Os testemunhos impressos também serão citados por meio de siglas, correspondentes ao título ou ao nome do autor<sup>12</sup>, igualmente seguidas do volume e do número da página. Sempre que um dos testemunhos diverge na atribuição ou esta não coincide com Gregório, virá indicado entre parênteses o nome do autor proposto ou a indicação de que se trata de um poema anónimo. Dado que na maior parte dos casos há divergências significativas entre as fontes, estas receberão como siglas identificativas letras maiúsculas impressas em itálico. As versões muito próximas receberão como sigla a mesma letra, que contudo será seguida de um número individualizador, colocado em posição inferior. Reservaremos sempre o A para designar a versão que escolhermos como base. A atribuição das restantes letras do alfabeto será feita em função do grau de proximidade das outras versões perante A.

Seguir-se-á a epígrafe, caso exista, e logo depois o soneto. Teremos o cuidado de indicar eventuais omissões e adições: para aquelas usaremos os colchetes e para estas as chavetas.

Abaixo, virá o aparato das variantes, que será do tipo negativo. Apenas daremos conta das variantes significativas, que serão apresentadas de acordo com as mesmas regras utilizadas para a transcrição do texto apurado (por razões de espaço e tempo, não teremos aqui oportunidade de expô-las). O aparato apresentará, por assim dizer, dois momentos, correspondentes ao paratexto e ao texto propriamente dito. A chamada do primeiro desses elementos será feita por intermédio da abreviatura *Ep.* (correspondente a *Epígrafe*). A chamada do texto propriamente dito será feita pelo número do verso. O lema será seguido de um

<sup>11</sup> Nesta comunicação, fazemos uso das seguintes: ACL — Academia das Ciências de Lisboa (A — Azul); BA — Biblioteca da Ajuda; BADE — Biblioteca e Arquivo Distrital de Évora (FR — Fundo Rivara); BGUC — Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra; BNL — Biblioteca Nacional de Lisboa; BNRJ — Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro; TT — Torre do Tombo (L — Livraria)

<sup>12</sup> Nesta comunicação, utilizamos as seguintes siglas: ADN — Adelino Duarte Neves, *Poemas de D. Tomás de Noronha — Edição do manuscrito 49-III-71 da Biblioteca da Ajuda de Lisboa*, dissertação de mestrado em Literatura Portuguesa apresentada em 1992 à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; AP — Afrânio Peixoto, *Obras de Gregório de Matos*, 6 vols., Rio de Janeiro, 1929-1933.

meio colchete, vindo imediatamente depois a variante e a sigla que a identifica. Se um lema tiver duas ou mais variantes, estas serão consecutivamente apresentadas, sem que entre elas exista qualquer sinal de pontuação. Entre o lema, a(s) variante(s) e a(s) sigla(s) também não haverá nenhum sinal de pontuação, a menos que a(s) variante(s) em causa diga(m) respeito a um sinal desse tipo. O lema e a(s) variante(s) serão impressos em redondo, ao passo que as siglas identificativas das variantes virão em itálico. Havendo necessidade de anotar variantes para mais do que um lema do mesmo verso, a passagem de um ao outro será assinalada por intermédio de uma vírgula, colocada depois da última sigla da variante do lema anterior.

Depois do aparato das variantes, virão — sempre que tal se revele necessário — as notas justificativas das emendas, seguindo-se o glossário e as notas ao texto. A terminar, virá uma breve apontamento sobre a versificação, que contemplará o esquema rimático e a métrica e acentuação.

Feitos estes derradeiros esclarecimentos, voltemos ao soneto que estava a ser discutido. De acordo com as nossas pesquisas, ele comparece em 7 fontes manuscritas secundárias, sendo que em 5 delas vem anónimo e nas 2 restantes atribuído a D. Tomás de Noronha, que deve portanto ser considerado o autor do texto.

São muito escassas as informações disponíveis sobre este autor. De acordo com Barbosa Machado<sup>13</sup>, nasceu em Alenquer, em data incerta, vindo a falecer em 1651, em idade avançada, o que faz supor que tenha nascido no final do século anterior. Conhecido sobretudo como poeta satírico, D. Tomás de Noronha não publicou nenhuma obra em vida. Postumamente, alguns poemas seus foram incluídos no tomo V da *Fenis Renascida* (1727). No final do século passado, em 1899, Mendes dos Remédios editou mais uma pequena parte do espólio do autor, no volume *Poesias Inéditas de D. Thomás de Noronha*. A maior parte da sua obra poética continua inédita, dispersa por miscelâneas manuscritas.

A juntar a estas fontes manuscritas, o soneto é ainda transmitido por duas fontes impressas: AP, conforme deixámos dito; e Adelino Duarte Neves, na sua tese de mestrado dedicada a D. Tomás de Noronha, em que edita o Ms. 49-III-71 da Biblioteca da Ajuda, anotando — para este soneto específico — as variantes de outras duas fontes manuscritas: ACL, 693A e BNL, 4259.

Feita a colação de todos os testemunhos, verificámos que TT, L, 1659 oferece a melhor versão do soneto. Decidimos por isso adoptá-la como versão base, sendo a nossa proposta de edição a que se segue:

<sup>13</sup> MACHADO, Diogo Barbosa — *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica, e Cronologica*, tomo III, Lisboa, Officina de Ignacio Rodrigues, 1752, p. 745-746.

Fontes manuscritas secundárias: TT, L, 1659, f. 57v (an.) = A / BA, 49-III-71, p. 8 (D. Tomás de Noronha) = A<sub>1</sub> / ACL, 693A, f. 155v (an.) = A<sub>2</sub> / BADE, FR1, CXXX/1-17, f. 106v (an.) = A<sub>3</sub> / BNL, 6204, p. 812 (an.) = A<sub>4</sub> / BNL, 4259, p. 286 (D. Tomás de Noronha) = A<sub>5</sub> / BGUC, 526, f. 173r-173v (an.) = B

Fontes impressas: ADN, p. 15-16 (D. Tomás de Noronha) = A<sub>1</sub> / AP, III, p. 45 = A<sub>6</sub>

Versão de A

Às Freiras

Madre Abadessa, sancristãs, porteiras,  
Discretas do mosteiro e mais canalha,  
Que estando já metidas na baralha,  
Quereis 'inda jogar como terceiras;

5 Soberbas anciã{e}s, lascivas freiras,  
Que na bolsa cortais como navalha:  
Gastou-se o trigo já, fiquei em palha,  
Não tenho mais de meu que quatro esteiras.

10 Se destas três quereis, venha Luísa,  
Com Maria da Costa e Ana Lourença,  
Para as poder levar, que André foi fora.

Mas saiba a minha Clara sofronisa  
Que acabou por aqui seu juro e tença:  
*Requiescat in pace* por agora.

Ep. À deitação do Autor das Freiras de certo Mosteiro A<sub>1</sub> D. Tomás a umas Freiras muito interesseiras A<sub>5</sub> Soneto às Freiras. É de quem já tinha dado tudo B Ausente em A<sub>2</sub> A<sub>3</sub> A<sub>6</sub>

1. sancristãs] sancristã A<sub>3</sub> A<sub>5</sub> A<sub>6</sub>

3. Que estando já metidas] Que metidas estando A<sub>5</sub>

4. Quereis 'inda jogar] Quereis ainda jogar A<sub>2</sub> Quereis 'inda sugar A<sub>6</sub> Ainda vos quereis pôr B

5. anciã{e}s] anciãs A<sub>1</sub> A<sub>2</sub> A<sub>3</sub> A<sub>4</sub> A<sub>5</sub> A<sub>6</sub> B

6. na bolsa] na bola A<sub>6</sub> nas bolsas B

7. o trigo já,] o trigo já A<sub>2</sub> A<sub>3</sub> B o trigo, já A<sub>4</sub> A<sub>5</sub> o trigo já; A<sub>6</sub>, fiquei em palha] fiquei em palha A<sub>6</sub> fiquei na palha B

8. quatro esteiras] três esteiras B

9. Se destas] Se estas B

10. Com Maria] Ou Maria B, e Ana Lourença] Ana ou Lourença A<sub>1</sub> A<sub>2</sub> A<sub>3</sub> A<sub>5</sub> A<sub>6</sub> ou Lourença A<sub>4</sub> ou Ana Lourença B

12. Mas saiba a minha] E creia minha B, Clara] cara A<sub>3</sub> A<sub>4</sub> A<sub>6</sub>, sofronisa] safronisa A<sub>1</sub> A<sub>5</sub> sofronisa A<sub>3</sub> A<sub>4</sub> Loforniza A<sub>6</sub> a quem a avisa B

14. Requiescat] E requiescat B

#### Justificações

5. Trata-se de uma gralha evidente, que talvez denuncie um hábito do copista.

#### Glossário

- Ep. (A<sub>1</sub>) deixoção — acto ou efeito de deixar; abandono.  
3. baralha — o mesmo que *baralho*; em sentido figurado, enredo, confusão, contenda.  
4. terceira — medianeira, intercessora, alcoviteira.  
12. Clara — provavelmente no sentido de freira da Ordem de Santa Clara.  
sofronisa — Não encontramos registo desta palavra em nenhum dicionário. Ela parece contudo estar próxima de *sofronista*, termo que designa um tipo de magistrado da antiga Grécia que exercia funções semelhantes às do censor romano.  
14. *Requiescat in pace* — «Que descanse em paz», palavras da liturgia cristã dos defuntos.

#### Versificação

Esquema rimático: ABBA / ABBA / CDE / CDE.

Acentuação: domina o decassílabo heróico, mas são sáficos os v. 1, 8 e 11.

Passemos ao segundo exemplo, um soneto até agora inédito. O facto de ser transmitido por uma única fonte, ainda por cima uma fonte manuscrita secundária, leva a que se coloquem de imediato algumas dúvidas sobre a validade desta atribuição. Acresce que a parte da epígrafe relativa à autoria não é absolutamente clara: na tradição do soneto de cabo roto, é omitida a sílaba final do apelido. No entanto, a prova definitiva só pode ser encontrada através da leitura do poema. Como se verá pelas nossas anotações, o texto faz referência a uma série de circunstâncias históricas relativas ao reinado de D. João V, numa época portanto muito posterior à morte de Gregório de Matos.

Fontes manuscritas secundárias: BGUC, 392, f. 155r

Em Louvor da Capé- e seus sequa-  
Por Gregório de Ma-

No limbo, jaz o douto cardea-  
E no Céu o Senhor Gaspar Mosco-;  
No Inferno, o que a bula gove[r]no-  
Porque Lisboa tenha um Patria-

- 5 Destes, só três governam um rei fata-  
Que a fazer vários bispos se inclino-;  
Sanctião da Capela se torno-  
Porque assim tenha mais autorida-

- 10 Delírio foi mui grande e devene-  
Este que lhe pediu a rapazi-  
Que a Roma fez mandar o seu corre-.

Mas foi parto fatal do seu desi-  
E o papa lhe pôs tudo corre-  
Porque devoto é do verbo *acci-*.

#### Justificações

3. De acordo com a nossa proposta de leitura da palavra em causa, tratar-se-á de uma gralha.

#### Notas e glossário

1-14. Estamos perante um soneto de cabo roto, modalidade especial de soneto em agudos que consiste na eliminação das sílabas postónicas finais dos versos. Se bem lográmos identificar as sílabas em falta, a receita não terá sido aplicada de forma exacta: reconstituindo os vocábulos em causa na epígrafe, obtemos *Capela, sequazes e Matos*; nos restantes versos, *cardeal, Moscoso, governou, Patriarca, fatal, inclinou, tornou, autoridade, deveneio, rapazia, correio, desígnio, correctio e accipere*. Note-se que os v. 1, 3, 5, 6 e 7 terminam com vocábulos oxítonos, o que não permite elidir nenhuma sílaba, optando-se nesses casos pela eliminação de um fonema. Observe-se também que, nos v. 9 e 11, só surge grafada a vogal do ditongo da sílaba tónica.

Ep. Capé-[la] — Referência à capela real de D. João V, situada nos Paços da Ribeira, elevada pelo papa Clemente XI, em 1716, a Colegiada de S. Tomé. A 7 de Novembro do mesmo ano, a igreja passaria a basílica patriarcal, com extraordinárias graças e privilégios para os seus cônegos.

1. o douto cardea-[l] — Supomos que se refere a D. Tomás de Almeida (1670-1754), que, depois de ter sido bispo de Lamego e do Porto, viria a ser escolhido, a 4 de Dezembro de 1716, por D. João V para primeiro patriarca de Lisboa. Mais tarde, em 1737, seria feito cardeal por Clemente XII.

2. Gaspar Mosco-[so] — Trata-se de D. Gaspar Moscoso da Silva (1685-1752), mais conhecido por Frei Gaspar da Encarnação. Franciscano professo no Convento de Varatojo e deão da Sé de Lisboa, destacou-se sobretudo como reformador da Congregação dos Cônegos Regrantes de Santa Cruz e como ministro de D. João V, na parte final do seu reinado (1747-1750).

3-4. Referência ao *motu proprio* (e não bula, propriamente dita) *In supremo Apostolatus solio* de Clemente XI, de 7 de Novembro de 1716, pela qual a cidade e diocese de Lisboa foi dividida em duas partes, ficando reservada a ocidental à colegiada, agora elevada à categoria de igreja metropolitana, e recebendo o seu arcebispo o título de Patriarca de Lisboa Ocidental.

5. três — Supomos que a primeira das personalidades referidas será D. João da Mota e Silva, mais conhecido por Cardeal da Mota (1691-1747). Nomeado por D. João V cônego magistral da Colegiada de S. Tomé, viria a receber a púrpura cardinalícia em 1727. Colaborador próximo do rei, tornar-se-ia, a partir da morte de Diogo Mendonça

Corte Real, em 1736, uma espécie de primeiro-ministro, apesar de nunca ter sido nomeado para o cargo. As outras duas personalidades serão o já referido Frei Gaspar da Encarnação e o cônego Pedro da Mota e Silva, irmão do Cardeal da Mota, que, entre outros cargos, foi Secretário dos Negócios do Reino entre 1736 e 1756.

rei — D. João V, *O Magnânimo* (1689-1750), foi o 24.º rei de Portugal, tendo governado a partir de 1706. Conseguiu estreitar as relações com a Santa Sé, dela obtendo grandes privilégios, como a concessão do título de patriarca ao bispo de Lisboa.

10. rapazia — Conjunto de rapazes; o mesmo que *rapazio*.

11. o seu corre-[io] — Supomos que se refere a Pedro da Mota e Silva, que em 1721 foi presidente da embaixada de Roma, e depois, entre 1722 e 1728, enviado extraordinário na mesma cidade.

14. *acci-[pere]* — Infinitivo do verbo latino *accipio*, que significa *aceitar, receber*.

Versificação

Esquema rimático: ABBA / ABBA / CDC / DCD.

Acentuação: domina o decassílabo heróico, mas são sáficos os v. 5 e 14.

Para terminar, apresentaremos um exemplo por assim dizer inverso aos anteriores, dado que se trata agora de validar uma atribuição que, à partida, não reúne as condições ideais. Trata-se do soneto «A coronarte subes, Castro, al cielo», que é transmitido por uma única fonte manuscrita principal — BNRJ, 50.2.7 —, a partir da qual seria publicado por AP. Acontece porém que outros condicionalismos reforçam a credibilidade da atribuição. A começar, não existe nenhuma fonte que proponha outra autoria. Mas, mais importante que isso, é o facto de o soneto fazer parte de uma espécie de mini-ciclo consagrado à morte do Governador-geral do Brasil Afonso Furtado de Mendonça, ocorrida em 1675. Desse ciclo fazem parte outros quatro sonetos: «Furtado ao Brasil foi, si, foi forçoso», «Aquele Afonso jaz em cinza fria», «Chore a pátria, Afonso esclarecido» e «Se maravilhas buscas, peregrino». Todos eles são transmitidos por duas fontes manuscritas principais: BA, 50-I-2 e BNRJ, 50.2.7. Portanto, o facto de o soneto castelhano ser transmitido por uma dessas duas fontes parece atestar a validade da atribuição autoral.

Vejamos então a nossa proposta de edição, através da qual é possível notar vários lapsos — que são sobretudo lapsos de leitura — cometidos por AP.

Fontes manuscritas principais: BNRJ, 50.2.7, f. 15v-16r = A  
Fontes impressas: AP, V, p. 15 = A<sub>1</sub>

Versão de A

Ao mesmo

A coronarte subes, Castro, al cielo,  
Río, a acabar te escondes en la tierra,  
Mendoza, vuelas, rayo de la guerra,  
Hurtado, bajas, desatado en celo.

5 Hurtado Río, mueres en el suelo,  
Mendoza, brillas, Astro que no erra,  
En tu curso fatal, sutil se encierra,  
En fin, sagrado dueño y otro vuelo.

10 Río en la mar, en el calor Hurtado,  
Mendoza en aire, en ceniza Castro,  
Fué lamentar, compuesto se destroza.

Pero, 'spiritu todo arrebatado,  
Nuevo te admira el Orbe todo un Astro,  
De Hurtado Castro, Río de Mendoza.

Ep. Ao mesmo assunto A<sub>1</sub>

2. a acabar te escondes] a acabarte escondes A<sub>1</sub>

4. bajas] haxas A<sub>1</sub>, celo] selo A<sub>1</sub>

7. curso] corso A<sub>1</sub>

8. vuelo] huelo A<sub>1</sub>

Notas e glossário

Ep. Ao mesmo — Afonso Furtado de Castro do Rio de Mendonça, 1.º Visconde de Barbacena, nascido em Lisboa, em data desconhecida, e falecido na Baía, em 1675. General de artilharia, foi governador de Armas da Beira e ocupou o cargo de Governador-geral do Brasil entre 1671 e 1675.

Versificação

Esquema rimático: ABBA / ABBA / CDE / CDE.

Acentuação: domina o decassílabo heróico, mas são sáficos os v. 1, 4, 8-10 e 13.

4. Chegámos assim ao final desta comunicação, ao longo da qual procurámos dar uma ideia do trabalho que vimos desenvolvendo, de forma a torná-lo público e a discutir com os especialistas a metodologia em que ele assenta. Pensamos que os exemplos escolhidos — não correspondendo embora a textos emblemáticos do conjunto da obra atribuída a Gregório de Matos — permitem ilustrar de modo satisfatório o tipo de problemas que a preparação de uma edição crítica coloca, tanto no domínio autoral como no textual, mostrando além disso que as condições de transmissão da obra impedem a formulação *a priori* de critérios rígidos aplicáveis a todo o conjunto.

## II. BASÍLIO DA GAMA: A OBRA POR VIR

### — 7 inéditos e uma nova versão

1. A obra de Basílio da Gama é um bom exemplo de uma certa desatenção da crítica perante autores e momentos importantes do período de formação da literatura brasileira. É certo que o panorama se tem vindo a modificar favoravelmente nos últimos anos, o que fica a dever-se, por um lado, ao interesse demonstrado pela investigação universitária — traduzido nas dissertações de Ivan Teixeira<sup>1</sup>, António Manuel Nunes<sup>2</sup> e Vânia Pinheiro Chaves<sup>3</sup> — e, por outro, ao aparecimento recente da edição das *Obras Poéticas de Basílio da Gama*, organizada pelo primeiro dos investigadores referidos<sup>4</sup>. Apesar disso, passado o bicentenário da morte do poeta mineiro, o estudo da sua obra continua a apresentar muitas lacunas, da mesma forma que a edição dos seus textos continua sendo uma tarefa inacabada. Com efeito, ao contrário do que acontece com os seus contemporâneos Cláudio, Gonzaga ou Alvarenga Peixoto, a obra de Basílio não está ainda convenientemente reunida e fixada.

A recente edição de Ivan Teixeira, representando um avanço importante nesse domínio — sobretudo no que respeita ao apuramento textual dos poemas mais difundidos —, não resolveu contudo o problema. Em primeiro lugar, compreende-se mal que o seu organizador se tenha limitado, conforme

---

<sup>\*</sup> Este trabalho começou por ser apresentado sob a forma de comunicação ao «II Congresso Português de Literatura Brasileira», Porto, 8-10 de Maio de 1997. Com algumas alterações, e sob o título «Basílio da Gama: A obra por vir — 17 inéditos e uma nova versão», seria depois publicado na *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XIV, Porto, Faculdade de Letras, 1997. A presente versão corrige alguns aspectos da anterior, resultando daí a modificação do título.

<sup>1</sup> *Epopéia e Modernidade em Basílio da Gama*, dissertação de mestrado; São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da U.S.P., 1987.

<sup>2</sup> *Tem Papagaio no Pombal — Leitura d' "O Uruguay"*, dissertação de mestrado; Rio de Janeiro, Faculdade de Letras da U.F.R.J., 1989.

<sup>3</sup> *"O Uruguay" e a Fundação da Literatura Brasileira — Um caso de diálogo textual*, dissertação de doutoramento; 2 vols., Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa, 1990.

<sup>4</sup> *Obras Poéticas de Basílio da Gama — Ensaio e edição crítica*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

declara, «por estratégia de trabalho, ao *corpus* estabelecido por Norberto<sup>5</sup> / Veríssimo<sup>6</sup>», não operando assim «nenhum expurgo de atribuição indevida ou acréscimo de inédito com autoria comprovada» (p. 183). Na verdade, não vemos motivos que justifiquem o facto de o autor ter seguido a edição de José Veríssimo no que respeita ao estabelecimento do *corpus*, na medida em que, como é sabido, há uma série considerável de textos menores — tanto dos publicados em vida de Basílio quanto dos publicados postumamente, inclusive pelo próprio Veríssimo — em relação aos quais os testemunhos de atribuição são insuficientes ou discordantes, exigindo assim um estudo pormenorizado, que poderia levar à exclusão de alguns deles ou à sua remissão para um apêndice. Por outro lado, também não nos parece aceitável que poemas dados a conhecer depois da edição de 1920 — alguns dos quais impressos em vida do poeta e sem quaisquer dúvidas de atribuição — tenham sido excluídos por Ivan Teixeira da sua edição. Num outro plano, também não entendemos que uma edição que o seu autor apresenta como crítica despreze em muitos casos as versões manuscritas de textos publicados postumamente, ou considere apenas as que Veríssimo explicitamente seguiu. Por último, o modelo e a forma de apresentação daquilo que deveria ser uma aparato crítico suscitam também muitas reservas.

Em conclusão, podemos dizer que, apesar de alguns progressos alcançados, a observação feita por Ivan Teixeira segundo a qual «o poeta anda mal editado» (p. 185), continua, infelizmente, a ser verdadeira.

2. Feito este balanço preliminar, daremos agora um pequeno contributo para a superação das lacunas que a edição da obra de Basílio da Gama continua a revelar: apresentaremos 7 poemas inéditos (6 sonetos e 1 décima) e uma versão manuscrita — ao que supomos, desconhecida até agora — da glosa da quadra do Duque de Lafões contendo uma série de variantes significativas relativamente ao texto apurado por Ivan Teixeira. Todos esses textos virão publicados no final deste trabalho.

Como advertência prévia, convém notar que as indicações de autoria constantes da fonte manuscrita em que se encontram recolhidos os sonetos não são absolutamente seguras. Com efeito, todos os seis sonetos são precedidos pela indicação abreviada «B.<sup>o</sup>», o que, embora pareça não poder apontar para outro autor, não constitui uma garantia absoluta. A confirmação definitiva exigirá, portanto, estudos mais pormenorizados e de outro tipo.

<sup>5</sup> O autor refere-se a um conjunto de apontamentos biobibliográficos e de documentos destinados a uma edição das obras de Basílio que Joaquim Norberto de Sousa Silva não chegaria a publicar. Esse material está hoje depositado no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, no Rio de Janeiro.

<sup>6</sup> VERÍSSIMO, José — *Obras Poéticas de José Basílio da Gama, precedidas de uma biografia crítica e estudo literário do poeta*, Rio de Janeiro / Paris, Garnier, s. d. [1920].

2.1. Começamos pela apresentação dos sonetos, forma poética bastante comum na obra do autor de *O Uruguay*. Com efeito, estavam até ao momento atribuídos a Basílio da Gama 41 sonetos, que poderíamos distribuir do seguinte modo: 13 publicados em vida do autor; 25 publicados postumamente; 3 inéditos, revelados e reproduzidos por Vânia Chaves na sua dissertação de doutoramento. Acrescentando os 6 que agora daremos a conhecer, o número total eleva-se assim para 47.

Os sonetos por nós descobertos figuram todos no volume V de uma miscelânea manuscrita que recolhe poemas de autores da segunda metade do século XVIII e apresenta o seguinte título: «Flores do / Parnazo / ou / Collecção / de / Obras Poeticas / de / Differentes Auctores / Junctas pelo cuidado / de / J... N... S... M...». Tendo pertencido à colecção de Rubens Borba de Moraes, o códice está hoje na biblioteca do Dr. José Mindlin, em São Paulo. Ocupando as p. 175-180, os sonetos apresentam-se consecutivamente: «As noutes passo triste, passo os dias» (I); «Morrendo triste, vivo nesta Aldea» (II); «Se pertendo queixar-me da Pastora» (III); «Ancella, Ancella, deixa-me querer-te» (IV); «Tu, Pastora, nasceste de alta esfera» (V); «Hes Mulher, não te culpo, vaite embora» (VI).

Ao contrário de boa parte dos sonetos de Basílio até agora conhecidos — frequentemente de orientação circunstancial ou satírica —, este novo conjunto é maioritariamente lírico, estando dominado pelo tema do amor, apresentado sob cambiantes diversos. A adesão ao imaginário e à linguagem do arcadismo é notória, traduzindo-se também no recurso à convenção pastoril e à roupagem mitológica.

O motivo mais comum é o do lamento perante a inconstância da mulher amada:

Ai, infeliz Pastor! E como agora  
Ancela te há-de ouvir, se delinquente  
O voto quebrantou, e está patente  
A culpa desta falsa enganadora? (III, v. 5-8)

É igualmente frequente a expressão do sofrimento e da perturbação causados pelo amor:

As noutes passo triste, passo os dias  
E as horas por Ancela suspirando.  
Não sei adonde estou, nem por donde ando,  
Se gostos tenho, se melancolias (I, v. 1-4).

2.2. A décima, iniciada pelo verso «Vi huma noite ajuntar», está no Ms. 1912 da Biblioteca Pública Municipal do Porto, f. 12v.

Até ao momento, eram conhecidas duas décimas do autor, ambas publicadas postumamente e ambas excluídas da edição de Ivan Teixeira: «Não virão Sol nem Estrellas»<sup>7</sup> e «Conheceu não muito cedo»<sup>8</sup>. Um pouco à semelhança delas, também esta revela esse lado mais ligeiro e gracioso da veia poética de Basílio, agora posto ao serviço do retrato de uma dama para cuja identificação o autor desafia — numa estratégia próxima da adivinha — o leitor (ou o ouvinte).

2.3. Temos depois uma versão manuscrita da glosa feita por Basílio da Gama à quadra do Duque de Lafões, publicada pela primeira vez em 1814<sup>9</sup>. Incluída no Ms. 1912 da Biblioteca Pública Municipal do Porto, f. 76r-77r, essa versão revela uma série de divergências importantes face à lição apresentada por Ivan Teixeira, pelo que julgámos útil a sua publicação, que será acompanhada por um aparato em que virão assinaladas essas diferenças.

2.4. A encerrar o conjunto dos poemas que publicaremos à frente, virá o soneto «Eu vi Amor a militar armado». Com base no Ms. 10, 1, 15 da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em que ele vem atribuído a «J. B.» no f. 121v, tínhamos considerado o poema como sendo de Basílio na versão anterior deste trabalho. Acontece porém que tivemos entretanto oportunidade de descobrir duas outras fontes manuscritas em que é indicado como seu autor João Pereira. As fontes em causa são o códice 8610 da Biblioteca Nacional de Lisboa, p. 265, e o Ms. 542 do Fundo Manizola da Biblioteca e Arquivo Distrital de Évora, p. 270. Perante estes novos elementos, cremos que a exclusão do soneto do cânone da obra basiliana não é passível de contestação. Apesar disso, como dissemos, apresentaremos uma edição crítica do texto, com um aparato de tipo negativo.

Quanto ao seu provável autor, João Pereira, não conseguimos até agora encontrar nenhuma referência. Podemos apenas acrescentar que, nos dois códices que lhe atribuem o soneto referido, há 7 outros poemas seus: os sonetos «Da van Soberba pelo Templo hum dia» (BNL, 8610, p. 266 e BADE, FM, 542, p. 271), «Prateada nuvem pelo ar ondea» (BNL, 8610, p. 267), «Neste dia felis, eu não t'offreço» (BNL, 8610, p. 268 e BADE, FM, 542, p. 272) e «Vejo as Nimphas gentis do pego undante» (BADE, FM, 542, p. 269); e a ode «Se de vorazes, crepitantes chamas» (BADE, FM, 542, p. 264-268).

<sup>7</sup> Publicada por Januário da Cunha Barbosa no *Parnazo Brasileiro, ou Collecção das melhores poezias dos poetas do Brasil, tanto ineditas como ja impressas*, vol. 1.º, caderno 3.º, Rio de Janeiro, Typographia Imperial e Nacional, 1830, p. 36.

<sup>8</sup> Publicada por Alberto Pimentel em *Zamperineida* — Segundo um manuscrito da Bibliotheca Nacional de Lisboa; Lisboa, Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1907, p. 216.

<sup>9</sup> In *Jornal de Coimbra*, VII, n.º XXXV — Parte I, Lisboa, Imprensa Regia, 1814, p. 213.

2.5. Antes de terminar, importa ainda fazer outra correcção. Na versão anterior deste trabalho, incluímos nove outros poemas cuja indicação de autoria nos oferecia algumas dúvidas. Dissemos na altura que essa indicação constava de «J. B. da G.<sup>3</sup>». Tendo tido oportunidade, graças à colaboração de Vânia Pinheiro Chaves, de consultar novamente as fontes manuscritas em causa, verificámos que a última consoante não é um G, havendo algumas possibilidades de se tratar de um S. Seja como for, e embora seja ainda necessário aprofundar a questão de forma a ser identificado o autor, não restam dúvidas de que os poemas não pertencem a Basílio da Gama. Para deixar este ponto claro, passámos a fornecer a relação dos textos em causa:

— uma ode anacreontica iniciada pelo verso «N' hũ Campo esmaltado», incluída no volume I, f. 91v-93r, de um cancionero manuscrito já referido que apresenta na lombada o título «FLORES / DO / PARNASO» e pertence actualmente ao Dr. José Mindlim;

— quatro sonetos que surgem, de forma não consecutiva, no volume III da mesma miscelânea: «Se Eu tão rico me visse, que encerrasse» (f. 20v); «Nereidas que habiaes a vêa pura» (f. 26v); «Brilha, em Teus lindos olhos vencedores» (f. 27r); e «Quantas vezes, Senhor, pulsando a Lyra» (f. 28r);

— quatro glosas, recolhidas no mesmo volume III da miscelânea em causa: «Que estranho caso contemplo!» (f. 134r); «Se os humanos peitos ferem» (f. 134v); «Dize, Cupido: Te assusta» (f. 136r e v); e «Campinas, ameno Prado» (f. 137r e v).

3. Cremos que os dados apresentados podem, depois de convenientemente estudados e articulados com o resto da obra já conhecida, trazer novos elementos sobre a personalidade literária de Basílio da Gama.

Cremos também, num outro plano, que este trabalho terá servido para mostrar a necessidade urgente de se proceder à recolha sistemática e à efectiva fixação crítica dos textos do poeta mineiro, tarefa que — incompreensivelmente, do nosso ponto de vista — continua a ser requerida por uma franja muito significativa da literatura brasileira do chamado período colonial.

## EDIÇÃO DOS POEMAS

Publicamos agora os 7 poemas inéditos de Basílio da Gama referidos no nosso trabalho, assim como a versão desconhecida da glosa à quadra do Duque de Lafões e o soneto que, pelas razões expostas, decidimos excluir do cânone do autor.

Os textos inéditos foram transcritos de acordo com as normas indicadas no início deste volume. No que respeita à versão da glosa, limitámo-nos a transcrever a lição do manuscrito, anotando em rodapé todas as diferenças significativas face ao texto apurado por Ivan Teixeira, que será identificado pela sigla *IT*.

## SONETO I

Fonte — Miscelânea manuscrita intitulada *Flores do / Parnazo / ou / Collecção / de / Obras Poeticas / de / Differentes Auctores / Junctas pelo cuidado / de / J... N... S... M...*; p. 175. Na lombada vem a indicação «Vol. V». A miscelânea recolhe poemas de autores da segunda metade do século XVIII. Tendo pertencido à colecção de Rubens Borba de Moraes, o códice está hoje na biblioteca do Dr. José Mindlin. Cota: RBM/5/b.  
Observações — No cabeçalho, como indicação de autoria, está escrito «B.<sup>o</sup>».

As noutes passo triste, passo os dias  
E as horas por Ancela suspirando.  
Não sei adonde estou, nem por donde ando,  
Se gostos tenho, se melancolias.

5 Qualquer Pastor me deixa entre agonias,  
Enfim, de Aleixo todos 'stão zombando.  
Aonde irei, se em mágoas tropeçando  
Não espero jamais ter alegrias?

10 Até o sol me foge, e a nuvem densa,  
Oposta à luz, fez noute na cabana  
Que era deste zagal sala e despensa.

Não passo dia, hora, nem semana,  
Que o meu triste pesar em recompensa  
Me não traga à memória essa Tirana.

---

### Versificação

Esquema rimático: ABBA / ABBA / CDC / DCD.

Acentuação: Domina o decassílabo heróico, mas o autor recorre também ao pentâmetro iâmbico nos v. 1, 6, 9 e 12.

## SONETO II

Fonte — *Ibid.*, p. 176.

Observações — No cabeçalho, como indicação de autoria, está escrito «B.<sup>o</sup>».

Morrendo triste, vivo nesta Aldeia  
Sem Gado, sem Pastora nem Amigo;  
Umás vezes me esqueço do que digo  
E outra-vez o que calo me recreia.

5 Não me lembra o jantar, menos a ceia,  
Muito pouco já hoje a caça sigo;  
Pelos caminhos falo só comigo  
E nada o gosto enfim me lisonjeia.

10 Já por louco me têm. E na verdade,  
Que bem provada está minha loucura,  
Depois que me atormenta esta saudade.

Este mal que padeço não tem cura.  
Mas que importa tolere esta crueldade,  
Se tudo quanto sofro é por *Ventura*?

Versificação

Esquema rimático: ABBA / ABBA / CDC / DCD.

Acentuação: Domina o decassílabo heróico, mas surge o pentâmetro iâmbico no v. 1.

## SONETO III

Fonte — *Ibid.*, p. 177.

Observações — No cabeçalho, como indicação de autoria, está escrito «B.<sup>o</sup>».

Se pertendo queixar-me da Pastora  
Que tanto amava, Amor o não consente;  
Se a desculpá-la vou como inocente,  
Amor, o mesmo Amor, a acha traidora.

5 Ai, infeliz Pastor! E como agora  
Ancela te há-de ouvir, se delinquente  
O voto quebrantou, e está patente  
A culpa desta falsa enganadora?

10 Como depois te atreves de jurar-me  
Tanta constância, Ingrata, {a}inda a ofender-me?  
Esta é a que a amar há-de ensinar-me?

Ah, Pastores, sentido vinde a ver-me!  
Dela fugi, que assim soube enganar-me,  
Que das mais eu protesto defender-me.

Justificação

10. Esta aférese é imposta pela métrica.

Versificação

Esquema rimático: ABBA / ABBA / CDC / DCD.

Acentuação: Domina o decassílabo heróico, mas ocorre o pentâmetro iâmbico no v. 2.

#### SONETO IV

Fonte — *Ibid.*, p. 178.

Observações — No cabeçalho, como indicação de autoria, está escrito «B.º».

Ancela, Ancela, deixa-me querer-te  
Ou toma conta do meu Gado todo,  
Que eu sem ti a servir não me acomodo,  
Pois antes perder tudo que perder-te.

5 Anfriso poderá mais merecer-te,  
Pois a fortuna lhe deu graça e modo.  
Tudo isso te concedo  
Goza os carinhos que eu não sei fazer-te.

10 Vai-te em paz, que eu farei que dos Pastores  
Sejas notada, sirvas de escarmento  
À nobre queixa destes meus clamores.

Ancela, ó Céus!, será por nascimento  
A Pastora que ostenta mais rigores  
De quantas o sol tem conhecimento.

3. servir] Parece tratar-se de uma emenda, embora não definitiva: a palavra está escrita acima da linha, sobreposta a «viver», mas sem que esta esteja riscada.

7. O verso está incompleto no original.

Versificação

Esquema rimático: ABBA / AB(B)A / CDC / DCD.

Acentuação: Domina o decassílabo heróico, mas são sáficos os v. 2, 6 e 8. O v. 9 apresenta uma acentuação diferente: (1)-(3)-5-7-10.

#### SONETO V

Fonte — *Ibid.*, p. 179.

Observações — No cabeçalho, como indicação de autoria, está escrito «B.º».

Tu, Pastora, nasceste de alta esfera,  
Eu, infeliz, desta pequena choça;  
Tu do sol enobreces a carroça,  
Eu nem do monte a mais humilde fera.

5 Tu dominas alegre a Primavera,  
Eu do mato exercito agora a roça;  
O gado já morreu, nem há quem possa  
Consolar-me, se bem meu mal pondera.

10 Querer-te desigual fora agravar-te,  
Porém maior delito o não querer-te.  
Ai de mim, que mais hei-de declarar-te?

Por quem sou, já não posso merecer-te;  
Mas como me permitas adorar-te,  
Será menor a pena de perder-te.

Versificação

Esquema rimático: ABBA / ABBA / CDC / DCD.

Acentuação: Domina o decassílabo heróico, mas são sáficos os v. 2 e 4, e o pentâmetro iâmbico é usado nos v. 7 e 10.

## SONETO VI

Fonte — *Ibid.*, p. 180.

Observações — No cabeçalho, como indicação de autoria, está escrito «B.<sup>o</sup>».

És Mulher, não te culpo, vai-te embora,  
Outro Pastor mais vário enfim procura.  
Se o teu engano nasce de loucura,  
Pondera-o uma vez como Senhora.

5 Que me podes dizer, Falsa Pastora,  
Que não seja desar da formosura?  
Se produz tal desgraça esta ventura,  
Quem se pode livrar de uma má hora?

10 Se tanto prezas essa variedade,  
Deixa de me pedir uma firmeza  
Que do peito riscou tua crueldade.

Pastora ingrata já por natureza,  
Ou trata c'os Pastores mais verdade,  
Ou não manches de Amor hoje a pureza.

Versificação

Esquema rimático: ABBA / ABBA / CDC / DCD.

Acentuação: Todos os versos são decassílabos heróicos.

## DÉCIMA

Fonte — Ms. 1912 da Biblioteca Pública Municipal do Porto, f. 12v. Trata-se de uma miscelânea poética que recolhe textos de autores da segunda metade do século XVIII. O códice não apresenta título.

Observações — No final, como indicação de autoria, está escrito «De Joze Bazilio».

Vi uma noite ajuntar,  
Nesta rocha que o mar beija,  
Ninfas que fazem inveja  
Às mesmas Ninfas do mar.  
5 Vinham todas festejar  
Uma Deusa com ornato,  
Cheias de respeito inato,  
Soltos formosos cabelos,  
Mas gostosos olhos belos:  
10 Tirem-na pelo retrato.

Versificação

Esquema rimático: trata-se de uma décima espinela, que recorre portanto ao esquema ABBAACCCDDC.

Acentuação: o esquema acentual é variado, como é típico do redondilho maior.

GLOSA

Fonte — Ms. 1912 da Biblioteca Pública Municipal do Porto, f. 76r-77r.

Observações — No final, como indicação de autoria, está escrito «Joze Bazilio da Gama».

Mote

Muita terra tenho andado  
Muita gente ferquentei  
Com todos tive fortuna  
Mas nunca melhor me achei.

Glosa

1.<sup>a</sup>

Não pelo esplendor da Corôa  
Nem pelos Troféos antigos  
Por trabalhos, por perigos  
De meo nome a Fama vôa.  
5 Fumegaria ainda Lisboa,  
Eu deixando o Tejo amado,  
Entreguei-me à sorte, e ao Fado,  
Para adquirir novos lumes,  
Vendo os homens, e os costumes  
10 Muita terra tenho andando.

2.<sup>a</sup>

Vi a antiga, e nobre Hespanha,  
A audaz, e livre Inglaterra,  
Gallia illustre em paz, e em guerra,  
E a sumptoza Allemanha.  
15 Veneza a quem o Mar banha,  
O Pó, que he das agoas Rey;

1. Não] Nem *IT*

5. Fumegaria ainda] Fumegava inda *IT*

8. Para] Por *IT*

9. os homens, e os costumes] gentes e costumes *IT*

12. A audaz e livre] A livre audaz *IT*

16. O Pó, que he das agoas Rey] O Tibre das Águas Rei *IT*

Bizancio com outra Ley,  
A Grecia com outro Rito;  
Da Moscovia ao sabio Egypto:  
20 Muita gente ferquentei.

3.<sup>a</sup>

Ora de Murtas coroado,  
Ora seguindo outro rumo,  
Coberto de pó, e fumo,  
De nobre suor banhado.  
25 Vi o Pelouro ao meu lado,  
Romper guerreira columna,  
Girando a Fouce importuna.  
Respeitou-me sempre a Parca;  
E do Pastor ao Monarca:  
30 Com todos tive fortuna.

4.<sup>a</sup>

Mas eu devia a estes áres  
Rico thezouro adquirido,  
Pelo qual tinha corrido  
Tanta terra, e tantos Mares.  
35 Tornei aos meus patrios Lares;  
As sciencias convoquei;  
As Artes bellas chamei;  
E as Muzas em largo giro;  
Orno em paz o meu retiro:  
40 Mas nunca melhor me achei.

19. Da Moscovia] De Moscou *IT*

31. eu devia] devendo *IT*

32. Rico] Novo *IT*

33. Pelo qual] Por quem eu *IT*

34. Tanta terra] Tantas terras *IT*

38. E as Muzas em largo giro] Segui das Musas o giro *IT*

39. Orno em paz o meu retiro] Hoje vivo em mais retiro *IT*

## SONETO EXCLUÍDO

Fontes — Cod. 8610 da Biblioteca Nacional de Lisboa, p. 265 (atribuído ao P.<sup>c</sup> João Pereira). O códice apresenta o seguinte título: «Collecção / de / Sonetos, / que se não achão / impresos, extra= / hidos dos ms. / antigos, e / moder / nos / 1786.».

— Ms. 542 do Fundo Manizola da Biblioteca e Arquivo Distrital de Évora, p. 270 (atribuído a João Pereira). A miscelânea intitula-se «Collecção / de varias obras poeticas / dedicadas / ás Pessoas de bom gosto / por / Henrique de Brederode» e reúne matéria poética da segunda metade do século XVIII.

— Ms. 10, 1, 15 da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, f. 121v (atribuído a J. B.). O códice não apresenta título e recolhe também textos de autores da segunda metade do século XVIII.

BNL, 8610, p. 265 (P.<sup>c</sup> João Pereira) = A / BADE, FM, 542, p. 270 (João Pereira) = A<sub>1</sub> / BNRJ, 10, 1, 15, f. 121v (J. B.) = A<sub>2</sub>

Versão de A

A um Amor

Eu vi Amor a militar armado,  
Tendo na destra um Estandarte erguido,  
Cobrando a frente a um esquadrão luzido  
De Cupidinhos mil enfileirado.

5 Trazia o Deus um curvo alfanje ao lado,  
E os mais o esquerdo ombro guarnecido  
De cruentos farpões, fazendo unido  
Tudo um corpo de setas eriçado.

10 Passou a linda Alcipe. Eis com toda a arte  
Apresentam-se os ferros passadores  
E Amor bateu três vezes o Estandarte.

---

Ep. Ausente em A<sub>1</sub> A<sub>2</sub>

3. a um esquadrão] um batalhão A<sub>1</sub> a um batalhão A<sub>2</sub>

7. fazendo] formando A<sub>1</sub> A<sub>2</sub>

8. Tudo] Todo A<sub>2</sub>

9. Eis] E A<sub>2</sub>, toda a arte] tod' arte A<sub>1</sub> toda arte A<sub>2</sub>

Erguem-se as vozes, batem-se os tambores:

— «Viva, viva, soou por toda a parte,

A linda Mãe da tropa dos Amores.»

---

14. A linda] A bela A<sub>2</sub>

Versificação

Esquema rimático: ABBA / ABBA / CDC / DCD.

Acentuação: Domina o decassílabo heróico, mas são sáficos os v. 1-3 e 5. O v. 12 apresenta uma acentuação diferente: (2)-4-7-10.

### III. DUAS QUADRAS INÉDITAS

#### DE JOSÉ BASÍLIO DA GAMA<sup>\*</sup>

Tivemos há pouco oportunidade de descobrir mais dois textos inéditos atribuídos ao poeta arcádico José Basílio da Gama. Figuram ambos no Ms. 542 do Fundo Manizola da Biblioteca e Arquivo Distrital de Évora. Apresentando como título «Collecção / de varias obras poeticas / dedicadas / ás Pessoas de bom gosto / por / Henrique de Brederode», este manuscrito recolhe fundamentalmente matéria poética da segunda metade do século XVIII.

Sob o título «Varias Quadras a diver (sic) assumptos», figuram nas p. 155-156 cinco quadras em verso redondilho maior. A primeira vem atribuída a “Seixas” (certamente Joaquim Inácio de Seixas Brandão) e começa por «Do teu mal faço conceito»; a segunda tem por verso inicial «Eu comparo Nise a um coxo» e é dada como sendo de Basílio; a terceira começa por «Alcaparras, perrexis» e figura sem indicação de autoria; a quadra seguinte, «Que importa ao crédito vosso», também vem anónima, mas é sabido que ela corre como sendo do poeta barroco D. Tomás de Noronha; a quinta e última vem atribuída a Basílio e principia por «No largo Campo de Ourique».

Apresentamos de seguida os dois textos atribuídos a Basílio da Gama. A nossa intervenção passou pela actualização da ortografia — que aliás não coloca problemas — e pela deslocação da epígrafe para o início do texto (no original, ambas as epígrafes vêm depois da quadra).

Pelo Basílio, a uma Dama que lhe pediu versos

Eu comparo Nise a um coxo,  
Tudo a mesma cousa é;  
Ela manqueja da bola,  
Ele manqueja do pé.

<sup>\*</sup> Trabalho publicado na *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XV, Porto, Faculdade de Letras, 1998.

De José Basílio

No largo Campo de Ourique,  
Cinco Reis Mouros vencia,  
Quando disse: «— Eu vejo! Eu vejo!»  
Sabe Deus o que ele via!

Construídos na forma tradicional da quadra *abcb*, ambos os textos revelam a habilidade versificatória do autor e a vertente jocosa da sua lira, também presente noutros textos.

29.<sup>o</sup> 155  
Hum rival indano.  
Ella intentou roubar,  
Porém foi me facil  
Delle triumphar.

30.<sup>o</sup>  
Cisagui Manfira  
Amador Pastores,  
Eu he todo o meu Bem,  
Eu he os meus Amos es.

~ ~ ~ ~ ~  
Naveis Quadras a  
clives acompanhadas.

1.<sup>a</sup>  
Do teu mal falo cometo  
Eu o cainho e Deus rapaz,  
Eu as doçuras q'elmo faz  
E' vas' atacar o peito.  
pelo Feixas ao Tentino nas caldas.

2.<sup>a</sup>  
Eu compare a fira a hum coro,  
Tudo a mesma cousa he,  
Ella mangueja das ballas  
Elle mangueja do peo.  
pelo Parilao a humas Damaz  
que' lhe pedio versos.

Uma das quadras de Basílio da Gama, na p. 155 do Ms. 542 do Fundo Manizola da Biblioteca e Arquivo Distrital de Évora

#### IV. UM SONETO INÉDITO DE ALVARENGA PEIXOTO\*

Como é sabido, foi Rodrigues Lapa<sup>1</sup> quem — dando continuidade aos esforços do cônego Januário da Cunha Barbosa<sup>2</sup>, Joaquim Norberto de Sousa Silva<sup>3</sup> e Domingos Carvalho da Silva<sup>4</sup> — procedeu ao trabalho decisivo de reunião e apuramento textual da obra poética do malogrado inconfidente Inácio José de Alvarenga Peixoto. Chegou assim o grande estudioso da poesia arcádica brasileira a um total de 33 poemas, entre os quais 25 sonetos (5 deles até à altura inéditos).

No entanto, nenhuma edição crítica tem garantido o estatuto de definitiva, correndo sempre o risco de ver algum texto acrescentado, expurgado ou emendado. No prefácio da sua edição da obra de Alvarenga Peixoto, Lapa manifestou-se consciente desse risco, alertando — e até incentivando os investigadores nesse sentido — para a possibilidade de aparecimento de novos poemas. É precisamente o que faremos neste artigo, dando a conhecer um soneto inédito do autor em causa.

A fonte testemunhal é o Ms. 542 do Fundo Manizola da Biblioteca e Arquivo Distrital de Évora. Intitulado «Collecção / de varias obras poeticas / dedicadas / ás Pessoas de bom gosto / por / Henrique de Brederode», este manuscrito — que não se encontra datado — reúne matéria poética da segunda metade do século XVIII. Para além do soneto que daremos a conhecer, esta miscelânea inclui outros poemas de Alvarenga Peixoto já publicados, parte dos quais apresenta variantes com interesse que serão objecto de outro trabalho nosso neste mesmo volume.

---

\* Este artigo foi publicado na *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XV, Porto, Faculdade de Letras, 1998. Anteriormente, e em conjunto com o capítulo seguinte, serviu de base à comunicação intitulada *Da Precaridade das Edições Críticas — O caso de Alvarenga Peixoto: Um inédito e algumas variantes*, que apresentámos ao «II Congresso Nacional de Linguística e Filologia», Rio de Janeiro, 5-9 de Outubro de 1998.

<sup>1</sup> *Vida e Obra de Alvarenga Peixoto*, edição de M. Rodrigues Lapa; Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura — Instituto Nacional do Livro, 1960.

<sup>2</sup> *Parnazo Brasileiro, ou Collecção das melhores poezias dos poetas do Brasil, tanto ineditas, como ja impressas*, Rio de Janeiro, 1829-1832.

<sup>3</sup> *Obras Poeticas de Ignacio Jozé de Alvarenga Peixoto*, Rio de Janeiro, B. L. Garnier, 1865.

<sup>4</sup> *Obras Poéticas de Alvarenga Peixoto*, São Paulo, Prefeitura do Município de São Paulo / Clube de Poesia, 1956.

Iniciado pelo verso «Chia de dia pela rua o carro», o soneto figura na p. 131 do manuscrito referido, vindo, no final da página, como indicação de autoria, a inscrição “Alvarenga”. Apresentamos de seguida a nossa proposta de edição, deixando para depois um comentário mais circunstanciado. Actualizámos a ortografia e a pontuação, respeitando contudo todos os aspectos característicos da época ou correspondentes ao *usus scribendi* do autor. No próprio corpo do poema virão assinaladas duas propostas de emenda: em ambos os casos, trata-se de supressões conjecturais, assinaladas por chavetas. No final do poema, em rodapé, virão as variantes de pontuação que decidimos alterar, e, logo depois, as justificações das emendas conjecturais, o glossário e um breve apontamento sobre a versificação.

Chia de dia pela rua o carro,  
Tine de noute da corrente o ferro;  
Aqui me estruge do soldado o berro,  
Aqui {me} ronca do oficial o escarro.

5 Uns trabalham na cal, outros no barro,  
Fugiu a vadiação, pôs-se em desterro;  
O soldado ali faz justiça ao erro,  
E a cada canto com galés esbarro.

10 Não há milho, feijão, não há farinha,  
O ro{n}ceiro de medo a tropa arreia,  
A nova lotaria se avizinha.

Vê-se a porta de mendigos cheia,  
E perguntada a causa desta tinha,  
Toda a gente me diz: «— Faz-se a cadeia».

- 
4. escarro.] escarro:  
6. desterro.] desterro:  
10. arreia.] arreia  
12. cheia.] cheia  
13. tinha.] tinha

#### Justificações

4. Trata-se seguramente de um erro cometido pelo copista, por analogia com o verso anterior. A sintaxe de regência de *roncar* não autoriza o uso deste pronome, cuja presença criaria, além disso, dificuldades métricas. Com esta supressão, e admitindo a existência de uma sínese no final de *oficial*, a métrica fica também regularizada.

10. Supomos tratar-se igualmente de um lapso de cópia. A não ser assim, não conseguiríamos vislumbrar o sentido do verso.

---

#### Glossário

3. Estrugir — atoar.

10. Roceiro — o que faz e planta roçados.

Tropa — caravana de animais equídeos, especialmente os de carga.

13. Tinha — designação comum a várias espécies de infecções cutâneas fúngicas; no contexto, supomos que o termo surge numa acepção mais genérica de *peste, epidemia*, no seu sentido conotativo.

#### Versificação

Esquema rimático: ABBA / ABBA / CDC / DCD.

Acentuação: os decassílabos sáfico e heróico estão equilibrados. São sáficos os v. 1-4, 8, 12 e 13, e heróicos os restantes.

Apesar da ausência de uma epígrafe esclarecedora, é muito claro que o soneto se refere à construção de uma cadeia. Admitindo que ele tenha sido escrito em Minas Gerais, parece-nos bastante plausível que se refira às obras de construção da cadeia de Vila Rica, iniciadas em 1784, sob o comando do Governador Luís da Cunha Meneses.

A ser assim, podemos aproximar o soneto de um outro texto literário da época que discute amplamente essa edificação. Trata-se da conhecida sátira *Cartas Chilenas*, cuja autoria foi durante muito tempo controversa — tendo chegado inclusivamente a ser proposto o nome de Alvarenga Peixoto —, sendo hoje bastante pacífico admitir que a obra tenha sido escrita pelo portuense Tomás António Gonzaga. Desconhece-se a data exacta da sua composição, mas é provável que ela seja pouco posterior à partida do grande visado na sátira, o Governador Cunha Meneses, ocorrida a 11 de Julho de 1788.

É nas cartas 3.<sup>a</sup> e 4.<sup>a</sup> que o tema da construção da sumptuosa cadeia ocupa a atenção de Crítilo. Mas já na carta anterior, numa curta passagem de cunho mais intimista, se encontra provavelmente uma referência às obras da cadeia. Crítilo diz-se incapaz de conciliar o sono, apresentando uma descrição dos ruídos das obras bastante próxima daquilo que encontramos no soneto de Alvarenga Peixoto: «Segunda vez o sono já tornava, / quando o estrondo percebo de outro carro; / outra vez, Doroteu, o corpo volto, / outra vez me agasalho, mas que importa? / Já soam dos soldados grossos berros, / já tinem as cadeias dos forçados, / já cham os guindastes, já me atroam / os golpes dos machados e martelos / e, ao pé de tanta bulha, já não posso / mais esperança ter de algum sossego» (II, v. 46-55)<sup>5</sup>.

Mas é nas duas cartas seguintes que o tema é focado mais de perto,

---

<sup>5</sup> Servimo-nos da segunda edição preparada por Rodrigues Lapa: *Obras Completas de Tomás António Gonzaga — I: Poesias; Cartas Chilenas*, edição crítica de M. Rodrigues Lapa; Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura — Instituto Nacional do Livro, 1957.

inserido na estratégia de denúncia da prepotência do governador, o *Fanfarrão Minésio*. Na primeira delas, Critilo começa por condenar a sumptuosidade da obra: «Pertende, Doroteu, o nosso chefe / erguer uma cadeia majestosa, / que possa escurecer a velha fama / da torre de Babel e mais dos grandes, / custosos edifícios que fizeram, / para sepulcros seus, os reis do Egipto» (III, v. 66-71), claramente desproporcionada face à pequenez do meio: «Verás se pede máquina tamanha / humilde povoado, aonde os grandes / moram em casas de madeira a pique» (III, v. 88-90).

Um primeiro aspecto de convergência entre a abordagem de Critilo e o soneto de Peixoto diz respeito à notícia da grande quantidade de mão-de-obra utilizada e à sua origem. Claro que, nas *Cartas Chilenas*, o autor utiliza um tom de denúncia que está ausente do soneto: «Os néscios comandantes e o bom cabo, / que fez o nosso herói geral meirinho, / remetem, nas correntes, povo imenso. / Parece, Doroteu, que temos guerras; / que, para recrutar as companhias, / de toda a parte vêm chorosas levas» (III, v. 221-226). Quanto à origem desses trabalhadores forçados, Critilo sublinha que, ao lado dos escravos foragidos, são utilizados todos aqueles que caem na subjectiva categoria dos vadios: «Ao bando dos cativos se acrescentam / muitos pretos já livres e outros homens / da raça do país e da europeia, / que, diz o grande chefe, são vadios / que perturbam dos povos o sossego» (III, v. 144-148).

Outros aspectos focados no soneto e nas *Cartas* são os problemas da alimentação e das doenças. Sobre este último, diz Critilo na carta seguinte, uma vez mais em tom de denúncia: «O calor da estação e os maus vapores / que tantos corpos lançam, mui bem podem / empestar, Doroteu, extensos ares. / A pálida doença aqui bafeja, / batendo brandamente as negras asas» (IV, v. 126-130).

Como se vê, cada um dos textos aproximados aborda o tema numa perspectiva própria. Ainda que o último terceto do poema de Alvarenga Peixoto pareça traduzir um distanciamento crítico pontuado de alguma ironia, não poderíamos esperar dele a mesma virulência que se encontra nas *Cartas Chilenas*. De resto, não podemos esquecer que, conforme mostrou Rodrigues Lapa, Peixoto devia alguns favores a Cunha Meneses, a começar pela nomeação para coronel do 1.º regimento de cavalaria da Campanha do rio Verde.

## V. NOVAS VERSÕES PARA SETE POEMAS DE ALVARENGA PEIXOTO

### — Propostas de emenda à edição de Rodrigues Lapa\*

Como é sabido, Inácio José de Alvarenga Peixoto só publicou em vida três poemas, dois sonetos e uma lira. Toda a sua restante obra poética foi dada à luz postumamente, a partir de fontes manuscritas nem sempre identificadas e em edições que foram sendo sucessivamente melhoradas, num processo que culminou com a edição crítica de Rodrigues Lapa<sup>1</sup>. Isto não significa, contudo, que se trate de uma trabalho definitivo, como aliás dificilmente o é uma edição crítica.

Em pesquisas que temos vindo a realizar em diversas bibliotecas sobre a literatura do Brasil dos séculos XVII e XVIII, lográmos descobrir novas fontes testemunhais manuscritas da obra de Alvarenga Peixoto, algumas das quais — pontualmente — parecem oferecer melhores soluções que as apresentadas por Lapa na sua edição. São os resultados do trabalho de colação entre estas novas fontes e a edição do estudioso português que iremos agora apresentar, de forma esquemática. As passagens dos poemas em causa serão transcritas de acordo com os critérios seguidos por Lapa, mas segundo a norma ortográfica portuguesa.

#### 1. Cantata «Oh, que sonho, oh, que sonho eu tive nesta»

Trata-se da peça n.º 28 da edição de Lapa (p. 44-45). Descobrimos uma nova fonte testemunhal manuscrita que inclui esta composição: o Ms. 542 do Fundo Manizola da Biblioteca e Arquivo Distrital de Évora. Trata-se de uma miscelânea poética, não datada e com o seguinte título: «Collecção / de varias obras poeticas / dedicadas / ás Pessoas de bom gosto / por / Henrique de

\* Publicado na *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XV, Porto, Faculdade de Letras, 1998.

<sup>1</sup> *Vida e Obra de Alvarenga Peixoto*, edição de M. Rodrigues Lapa; Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura — Instituto Nacional do Livro, 1960.

Brederode». Nas p. 89-91, sob o título «Sonho Poético» e atribuída a «Alvarenga», vem a cantata em causa. A única variante significativa face ao texto apurado por Rodrigues Lapa ocorre no v. 29: em lugar de *saudosas*, a nossa fonte regista *sonoras*. Vejamos a passagem do texto em que ocorre:

De inteiriço coral novo instrumento  
as mãos lhe ocupa, enquanto ao doce aceno  
das *sonoras* palhetas, que afinava,  
Píndaro Americano assim cantava (v. 27-30).

Referido como está a um instrumento musical, supomos que o adjectivo que se adapta melhor ao contexto é o da nossa variante.

## 2. Ode «Invisíveis vapores»

Na mesma fonte referida no ponto anterior, entre as p. 91 e 96, vem esta «Ode do m.<sup>mo</sup> A.». A nova versão manuscrita não apresenta variantes significativas relativamente ao texto de Lapa, que constitui a peça n.º 29 da sua edição (p. 46-50).

## 3. Ode «Não os heróis, que o gume ensanguentado»

É a peça n.º 14 da edição de Lapa (p. 17-19). Até ao momento não era conhecida nenhuma versão manuscrita identificada desta ode. A que nós lográmos identificar encontra-se nas p. 125-129 da miscelânea referida nos pontos anteriores, atribuída a «Alvarenga». Há seis passagens em que se evidenciam variantes significativas relativamente ao texto de Rodrigues Lapa.

A primeira diz respeito à epígrafe, ausente em Lapa, e que na nossa fonte consta do seguinte: *Ao Marquês de Pombal*.

A segunda ocorre no v. 58, que na lição de Lapa se lê deste modo: *e em vez de sustos, mortes e desmaios*, ao passo que a nossa fonte regista: *em vez da morte, sustos e desmaios*. Antes de nos pronunciarmos sobre as duas lições, atentemos no contexto:

Os altos cedros, os copados pinhos  
não a conduzir raios,  
vão romper pelo mar novos caminhos;  
*em vez da morte, sustos e desmaios*,  
danos da natureza,  
vão produzir e transportar riqueza (v. 55-60).

Como se pode observar, a lição da nossa fonte parece mais adequada, na medida em que a enumeração surge aí mais sequenciada, configurando uma gradação descendente.

Outra variante ocorre no v. 75: em lugar de *pudessem*, a nossa fonte regista *pudarem*. Pouco mais à frente, no v. 78, em vez de *tão* temos *e tão*. Vejamos o contexto:

Que importam tribunais e magistrados,  
asilos da inocência,  
*se pudarem* temer-se declarados  
patronos da insolência?  
De que servirão tantas  
*e tão* saudáveis leis, sábias e santas,  
se, em vez de executadas,  
forem por mãos sacrílegas frustradas? (v. 73-80)

Parece-nos que a lição da nossa fonte é preferível em ambas as situações. No primeiro caso, o imperfeito do conjuntivo revela-se inadequado, dado que a oração condicional em que surge integrado exprime, não uma condição irrealizável ou improvável, mas antes uma hipótese, uma eventualidade, circunstância que se adequa ao futuro e não ao imperfeito deste modo. Aliás, repare-se que, no v. 80, num contexto idêntico, é esse o tempo usado: *forem*. Quanto à variante do v. 78, note-se que ela, não comprometendo a métrica, assegura uma ligação mais normal ao adjectivo do verso anterior.

Em penúltimo lugar, temos a variante do v. 81, também respeitante a uma forma verbal: em vez do presente do indicativo *vives*, a nossa fonte regista o imperativo *vive*. Embora ambas nos pareçam admissíveis, a segunda talvez seja preferível. Vejamos o contexto:

Mas *vive* tu, que para o bem do mundo  
sobre tudo vigias,  
cansando o teu espírito profundo,  
as noites e os dias (v. 81-84).

Em último lugar, temos uma divergência no v. 88: enquanto a lição de Lapa aposta no polissíndeto — *as leis e a guerra, e o negócio, e tudo?* —, a da nossa fonte opta pelo assíndeto: *as leis, a guerra, o negócio, e tudo?* Não nos parece possível invocar razões de ordem métrica ou estilística para preterir uma ou outra, pelo que ambas são admissíveis. Vejamos contudo o contexto:

Ah! quantas vezes, sem descanso uma hora,  
vês recostar-se o sol, erguer-se a aurora,  
enquanto volves com cansado estudo  
*as leis, a guerra, o negócio, e tudo?* (v. 85-88)

4. Soneto «Por mais que os alvos cornos curve a Lua»

Trata-se da peça n.º 7 da edição de Lapa (p. 7). Na mesma miscelânea manuscrita que vimos citando, este texto aparece na p. 130, atribuído a «Alvarenga». Há apenas uma variante significativa, respeitante ao v. 11: em vez de *rumorosas*, a nossa fonte regista *cavernosas*, que nos parece uma solução bem melhor. Vejamos então todo o primeiro terceto do poema:

Verás a Cíntia protestar o engano,  
verás Tétis sumir-se envergonhada,  
nas *cavernosas* grutas do oceano (v. 9-11).

Supomos que é bastante mais lógico qualificar as grutas como *cavernosas*, tanto mais que é a ideia de esconderijo que se pretende transmitir.

5. Soneto «A paz, a doce mãe das alegrias»

É a peça n.º 33 da edição de Lapa (p. 54). Na nossa miscelânea vem na p. 132 e passa a constituir a única fonte manuscrita conhecida do soneto. Uma primeira diferença ocorre ao nível da epígrafe, ausente na edição de Lapa, e que a nossa fonte apresenta assim: *Feito pelo Doutor Inácio José d'Alvarenga, e junto aos autos e embargos da sua defesa, pelo crime imputado da sublevação de Minas*. A segunda variante respeita ao v. 5: em vez de *eternas*, a nossa fonte propõe *humanas*. Vejamos o contexto:

Desce, cumprindo *humanas* profecias,  
a nova geração dos céus à terra;  
o claustro virginal se desencerra,  
nasce o filho de Deus, chega o Messias (v. 5-8).

Como se verifica, tanto do ponto de vista semântico como métrico, ambas as soluções são admissíveis.

6. Soneto «Eu não lastimo o próximo perigo»

Trata-se da peça n.º 32 da edição de Lapa (p. 53). Na fonte que vimos citando, o texto ocorre na p. 133. Para além desta fonte manuscrita, descobrimos uma outra: o códice 854 da Biblioteca Nacional de Lisboa, f. 58v. Este manuscrito constitui também uma miscelânea.

Neste caso, possuímos duas versões desconhecidas e o número e tipo de variantes é consideravelmente maior, razão por que optámos por transcrever

na íntegra o soneto tal como foi publicado por Rodrigues Lapa, anotando depois em rodapé as variantes. À primeira versão (a do manuscrito de Évora) chamaremos *A*, e à segunda *B*. Neste caso não nos pronunciaremos sobre a qualidade das variantes, na medida em que isso exigiria um trabalho mais complexo, que está fora dos propósitos deste artigo.

Eu não lastimo o próximo perigo,  
uma escura prisão, estreita e forte;  
lastimo os caros filhos, a consorte,  
a perda irreparável de um amigo.

5 A prisão não lastimo, outra vez digo,  
nem o ver iminente o duro corte;  
que é ventura também achar a morte,  
quando a vida só serve de castigo.

10 Ah, quem já bem depressa acabar vira  
este enredo, este sonho, esta quimera,  
que passa por verdade e é mentira!

Se filhos, se consorte não tivera,  
e do amigo as virtudes possuía,  
um momento de vida eu não quisera.

---

*Epígrafe.* Do mesmo, feito depois da prisão A Soneto que fez o réu Inácio José d'Alvarenga, ouvindo ler a sentença e que o réu Doutor Cláudio Manuel da Costa, seu amigo, se matara na prisão B

2. a estreita prisão, escura e forte; B

4. irreparável de um] inseparável dum A

7. que é ventura também] é ventura também A pois também é B

9. Ah, quão depressa então eu não sentira A

10. este enredo, este sonho] este sonho, este enredo B

11. e é mentira] e que é mentira A

12. Se filhos, se consorte] Se filhos e consorte A Se os filhos e consorte B

13. e do amigo as virtudes] se do amigo as virtudes A se as virtudes do amigo B

14. só de vida um momento não quisera A nem da vida um instante só quisera B

7. Soneto «Não me aflige do potro a viva quina»

É a peça n.º 31 da edição de Lapa (p. 52). Na miscelânea de Évora, ocorre na p. 134. Dado que se trata de um texto curto e há um número considerável de variantes, optámos, à semelhança do que fizemos para o texto anterior, por transcrever na íntegra a versão de Lapa, anotando em rodapé as variantes da nova fonte testemunhal. Também à semelhança do caso precedente, não nos pronunciaremos sobre a qualidade das variantes.

Não me aflige do potro a viva quina;  
da férrea maça o golpe não me ofende;  
sobre as chamas a mão se não estende;  
não soffro do agulhete a ponta fina.

5 Grilhão pesado os passos não domina;  
cruel arrocho a testa me não fende;  
à força perna ou braço se não rende;  
longa cadeia o colo não me inclina.

10 Água e pomo faminto não procuro;  
grossa pedra não cansa a humanidade;  
a pássaro voraz eu não aturo.

Estes males não sinto, é bem verdade;  
porém sinto outro mal inda mais duro:  
da consorte e dos filhos a saudade!

3. sobre as chamas] e sobre a chama

4. não] nem

9. pomo] pão

12. é bem verdade] isto é verdade

Chega assim ao fim este nosso contributo para o melhoramento da edição da obra poética de Alvarenga Peixoto feita por Rodrigues Lapa. Esperemos que uma próxima edição possa integrar devidamente estas e outras achegas que venham a surgir.

## VI. SILVA ALVARENGA: DA TEORIA

### À CRÍTICA LITERÁRIA

#### — Reexame da questão à luz de um texto inédito do autor\*

1. À semelhança de outros contemporâneos seus, Manuel Inácio da Silva Alvarenga tem sido vítima de algum desinteresse da crítica: embora consensualmente tido como um dos melhores representantes do chamado neoclassicismo arcádico que se desenvolveu no Brasil, o estudo da sua obra continua a apresentar muitas zonas de sombra, da mesma forma que comporta julgamentos precipitados e erros insistentemente repetidos, sobretudo no domínio da sua biografia e do seu contexto histórico-cultural. Contudo, o problema mais sério diz respeito à própria obra, considerada na sua vertente estritamente textual.

A melhor e a mais representativa edição de Silva Alvarenga continua a ser a de Joaquim Norberto de Sousa Silva<sup>1</sup>. Não obstante, apresenta falhas graves ao nível da lição dos textos, tanto mais que Norberto nem sempre consultou as primeiras edições. Por outro lado, está longe de ser completa: tendo encetado há alguns anos um trabalho de recolha e, numa segunda fase, de fixação dos textos de Silva Alvarenga<sup>2</sup>, tivemos oportunidade de descobrir em diversas bibliotecas e arquivos de Portugal e do Brasil uma série de composições inéditas, entre

\* Este texto começou por ser apresentado como comunicação ao «XIII Congresso Brasileiro de Teoria e Crítica Literária / XII Seminário Internacional de Semiótica e Literaturas / VII Simpósio Paraibano de Estudos Portugueses», Campina Grande, Paraíba, 15-21 de Setembro de 1996. Em conjunto com o capítulo seguinte, integrou depois o artigo *Dois Estudos Sobre Silva Alvarenga*, publicado na «Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», II Série, vol. XIV, Porto, Faculdade de Letras, 1997. Na presente edição, foi objecto de algumas modificações.

<sup>1</sup> *Obras Poéticas de Manoel Ignacio da Silva Alvarenga (Alcindo Palmireno)* collegidas, annotadas e precedidas do juizo critico dos escriptores nacionaes e estrangeiros e de uma noticia sobre o auctor e suas obras e acompanhadas de documentos historicos por J. Norberto de Souza S.: 2 tomos, Rio de Janeiro, Livraria B. L. Garnier, 1864.

<sup>2</sup> Uma parte desse trabalho foi apresentada, sob a forma de dissertação, à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, em 1994, tendo em vista as nossas Provas de Capacidade Científica: *Silva Alvarenga — Contributos para a elaboração de uma edição crítica das suas obras*.

as quais um texto em prosa de crítica literária (de que falaremos na parte final deste artigo). Além disso, há alguns outros textos atribuídos a Alvarenga — embora nem todos de autoria segura — que foram publicados em antologias e obras diversas do século XIX posteriores a Norberto, e que, por razões incompreensíveis, a crítica ulterior ignorou.

Relativamente ao estudo da obra, importa sobretudo notar que, embora Alvarenga tenha praticado quase todos os gêneros característicos da poesia neoclássica e a sua obra, no conjunto, seja talvez a mais diversificada desta fase de formação da literatura brasileira, *Glaura* tem sido o alvo de quase toda a atenção, o que se compreende face à sua qualidade e às novidades que trouxe à poesia lírica do Arcadismo, mas acaba por ser injusto visto que relega para um plano muito secundário as outras modalidades literárias praticadas pelo autor.

2. Feito este balanço preliminar, procuraremos agora dar algum contributo para a superação das lacunas que o estudo da obra do poeta mineiro ainda apresenta: tentaremos examinar com a atenção devida as preocupações de índole teórica e doutrinária que surgem nos seus textos, avaliando as convergências e as divergências do pensamento do autor relativamente à linha dominante na época, e notando o modo como essas preocupações se articulam com o exercício da crítica literária.

Parte desta questão já foi tratada por diversos ensaístas, como António Cândido<sup>3</sup>, José Aderaldo Castello<sup>4</sup>, Péricles Eugénio da Silva Ramos<sup>5</sup>, Sérgio Alves Peixoto<sup>6</sup> ou Vânia Pinheiro Chaves<sup>7</sup>. Sem ignorar esses trabalhos, procuraremos contudo encarar a questão de forma diferente, mostrando como a prática da reflexão teórica em Silva Alvarenga foi acompanhada do exercício da crítica, realizada sob modalidades e registos diversos. Por outro lado, acrescentaremos dados novos à matéria em análise, na medida em que convocaremos dois textos desconhecidos do autor, um dos quais inteiramente inédito.

Será relativamente pacífica a ideia de que Alvarenga não se afastou sobremaneira da poética neoclássica dominante na sua época, a qual se apoiava fortemente em Aristóteles e Horácio, com os comentários e aplicações que teóricos portugueses (como Cândido Lusitano), franceses (como Boileau), ou

<sup>3</sup> *Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)* — 1.º volume (1750-1836), 2.ª ed., São Paulo, Martins, 1964.

<sup>4</sup> *Manifestações Literárias do Período Colonial (1500 - 1808/1836)*, 3.ª ed., São Paulo, Cultrix, 1972.

<sup>5</sup> *Do Barroco ao Modernismo*, 2.ª ed., Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1979.

<sup>6</sup> *A Consciência Criadora na Literatura Brasileira*, dissertação de doutoramento; Rio de Janeiro, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1987.

<sup>7</sup> *“O Uruguay” e a Fundação da Literatura Brasileira — Um caso de diálogo textual*, dissertação de doutoramento; 2 vols., Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa, 1990.

italianos (como Muratori), lhe introduziram. Do mesmo modo, será igualmente possível sublinhar — como o faz Péricles da Silva Ramos, embora pronunciando-se sobre a doutrina geral do arcadismo luso-brasileiro — a matriz racionalista dessa teorização, traduzida na ideia de que à poesia cumpria não apenas deleitar mas também instruir, como filha que era da filosofia moral. No entanto, como veremos, a obra de Silva Alvarenga apenas em parte confirma essa observação.

De qualquer modo, é certo que a tendência didáctica constitui nela uma marca bem saliente, imprimindo a alguns dos textos um cunho de certo modo militante, adequado ao espírito ilustrado da época. Essa tendência está de resto perfeitamente de acordo com o perfil cívico de um autor que, como escreveu António Cândido, foi «provavelmente o primeiro escritor brasileiro que procurou harmonizar a criação com a militância intelectual, graças ao senso quase didático do seu papel»<sup>8</sup>. Bastará para o efeito recordar o seu trabalho, no Rio de Janeiro, como professor de Retórica e Poética ou como dinamizador da Sociedade Literária.

A marca mais evidente dessa orientação será provavelmente o seu pomboalismo, traduzido sobretudo no apoio às reformas conduzidas pelo ministro de D. José no campo educativo e cultural. Dois textos o exemplificam de forma muito clara: a ode *Á Mocidade Portuguesa por ocasião da reforma da Universidade de Coimbra* (publicada pela primeira vez — e este é um dado novo — em 1782<sup>9</sup>, embora sem indicação de autoria, mas seguramente composta dez anos antes) e *O Desertor*, publicado em 1774<sup>10</sup>.

Na parte final do prefácio em prosa que antecede este último texto, intitulado «Discurso sobre o Poema Heroi-Comico», ao sublinhar a utilidade do género, Alvarenga apresenta de modo claro o seu conceito de poesia:

He desnecessario trazer á memoria a authoridade, e o successo de tão illustres Poetas para justificar o Poema Heroi-comico, quando não ha quem duvide, que elle, porque imita, move, e deleita: e porque mostra ridiculo o vicio, e amavel a Virtude, consegue o fim da verdadeira poesia (p. 5).

Confirma-se assim a conclusão de Péricles da Silva Ramos. Com efeito, estamos perante uma concepção de poesia de matriz horaciana, marcada pela defesa da necessidade de conciliação entre o prazer e a utilidade. Não surpreende por isso que uma das duas epígrafes finais seja o conhecido v. 343 da *Ars Poetica*: «Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci».

<sup>8</sup> *Literatura e Sociedade*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1965, p. 93.

<sup>9</sup> *Miscellanea Curiosa, e Proveitosa, ou Compilação tirada das melhores obras das nações estrangeiras*, traduzida e ordenada por \*\*\*C.I.; vol. IV, Lisboa, Typografia Rollandiana, 1782.

<sup>10</sup> *O Desertor. Poema Heroi-comico por Manoel Ignacio da Silva Alvarenga, na Arcadia Ultramarina Alcindo Palmireno*, Coimbra, Real Officina da Universidade, 1774. As citações deste poema serão baseadas nesta edição, do mesmo modo que citações de outros textos impressos do autor serão sempre feitas a partir da primeira edição respectiva.

Vários outros textos corroboram não apenas aquela vertente didáctica e empenhada da obra de Silva Alvarenga de que vínhamos falando, como também esta concepção de literatura. É o caso, por exemplo, do poema *As Artes*<sup>11</sup>, em que Alvarenga apresenta a poesia como tendo uma função utilitária de natureza cívica, que poderia passar pela celebração dos heróis e dos monarcas.

3. O percurso que fizemos até agora representa apenas uma parte — e, seguramente, não a mais interessante, até pela sua conformidade com as concepções dominantes da época — do pensamento de Silva Alvarenga em matéria de doutrina literária. Deixando de lado os textos em que nos surgem reflexões sobre géneros ou modalidades específicas de discurso<sup>12</sup>, tentemos completar esse percurso, comentando três poemas prioritariamente dominados por uma orientação teórica e crítica.

O mais importante é, sem dúvida, a epístola a Basílio da Gama, que — de acordo com recente descoberta nossa — teve uma primeira edição autónoma em 1772<sup>13</sup>, sendo assim a publicação mais antiga do autor.

Um dos motivos que desde logo justifica o interesse desta epístola é o facto de o autor nela conciliar o exercício da crítica com a reflexão teórica, um procedimento que de resto repetiria noutros textos, conforme veremos. Com efeito, Alvarenga parte da apreciação de uma obra do seu destinatário — *O Uruguay*, publicado três anos antes —, e, reconhecendo-lhe uma série de méritos, direcciona o seu texto para um plano mais geral, seguindo uma orientação de crítica negativa em que podemos surpreender algum alcance doutrinário.

Encontramos assim uma série de censuras ao panorama dominante na literatura da época, a começar pelos remanescentes barrocos — «Do sombrio Hespanhol os gothicos enigmas» (v. 10), ou as «alambicadas frases, e agudos epigramas» (v. 22). Criticados são também os lugares-comuns da linguagem do arcadismo e dos seus temas e motivos:

Se os languidos sonetos manquejão encostados  
Às flautas, aos çurroens, pellicos, e cajados,  
Minha Musa em furor o peito m'enche d'ira,  
E o negro fel derrama nos versos, que m'inspira (v. 83-86).

<sup>11</sup> *As Artes Poema que a Sociedade Litteraria do Rio de Janeiro recitou no dia dos annos de Sua Magestade Fedilissima. Por Manoel Ignacio da Silva Alvarenga, Secretario da Sociedade*, Lisboa, Typographia Morazziana, 1788.

<sup>12</sup> É o caso do já referido «Discurso sobre o Poema Heroi-Comico» — em que fundamentalmente se discute e se justifica a natureza dúplice dessa forma — e da sátira publicada n' *O Patriota* (1.ª série, n.º 4, Rio de Janeiro, Imprensa Regia, Abril de 1813, p. 11-20), em que Alvarenga apresenta uma síntese histórica sobre esse tipo de discurso e distingue «o libello que as justas Leis offende» (v. 19) da «satira urbana, que os vícios reprehende» (v. 20).

<sup>13</sup> *A Termindo Sipilio Arcade Romano por Alcindo Palmireno Arcade Ultramarino. Epístola*, Coimbra, Officina de Pedro Ginioux, 1772.

No fundo, trata-se da condenação da falsa poesia, da poesia praticada pelo «rimador grosseiro», pelo «misero Copista» (v. 108).

Convém no entanto não valorizar excessivamente estas críticas. Por um lado, porque Alvarenga também não escapou completamente a esse imaginário e, por outro, porque reflexões deste tipo — não chegando a ser, elas próprias, lugares-comuns — se encontram com certa frequência nos melhores poetas da época. Sirva de exemplo a seguinte passagem do texto que Correia Garção dirigiu ao Conde de S. Lourenço<sup>14</sup>:

(...) Bastam as pinturas  
De quatro bagatelas: uma fonte,  
Um bosque, um rio, um campo, um arvoredos,  
Um rebanho de cabras, dous pastores  
Com cajado e surrão; uma pastora,  
Que se está vendo n'água: há melhor cousa?  
Quem pode fazer mais? Que nos importa  
Que o verso seja frouxo ou deslocado,  
Sem gramática a frase, sem pureza,  
E sem graça a dicção; ou enfim tudo  
Sem conexão, sem ordem, sem juízo? (v. 98-109).

Voltando à epístola de Alvarenga, importa notar que, a par do exercício da crítica, o texto apresenta também momentos de pendor mais acentuadamente teórico. Aí encontramos, por um lado, preceitos básicos da poética clássica e neoclássica, como a defesa da originalidade e da inspiração, a importância da crítica, a adequação do estilo ao assunto. Mas encontramos também outras ideias que, não sendo inteiramente novas, introduzem alguns cambiantes inovadores no panorama dominante da época, parecendo prenunciar — como já tem sido sublinhado — certas tendências futuras. Esta afirmação percebe-se bem perante a seguinte passagem:

Da simples natureza guardemos sempre as leis:  
Para mover-me ao pranto convem que vos choreis.  
Quem estuda o que diz, na pena não iguala  
Ao que de magoa, e dor géme, suspira, e cala (v. 25-28).

Vemos aqui que Silva Alvarenga, partindo de Horácio, parece aproximar-se das teorias românticas, na medida em que — como escreveu Vânia Pinheiro Chaves — «avança no sentido da valorização do sujeito e da expressão dos sentimentos<sup>15</sup>». Estamos assim perante um primeiro e decisivo sinal de ruptura com o racionalismo característico da vertente mais estritamente neo-clássica da poesia da época.

<sup>14</sup> *Obras Completas*, texto fixado, prefácio e notas por António José Saraiva; vol. I, Lisboa, Sá da Costa, 1957, p. 227-232.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, vol. I, p. 134.

Orientação globalmente semelhante à desta epístola encontra-se numa sátira de Alvarenga parcialmente inédita, seguramente composta também em Portugal. Trata-se de um texto iniciado pelo verso «De que procede o ser Itália ou França», que foi publicado por Camilo Castelo Branco no seu *Curso de Literatura Portuguesa*<sup>16</sup>, e estranhamente ignorado pela crítica posterior<sup>17</sup>.

Uma versão algo diferente deste texto foi por nós descoberta na Biblioteca Nacional de Lisboa. Trata-se do manuscrito n.º 7 do códice 258. O poema em causa é o primeiro de um conjunto de quatro, e ocupa os f. 1r-3r<sup>18</sup>. Comparando esta versão com a do *Curso de Literatura Portuguesa*, são visíveis uma série de variantes de pormenor e uma outra diferença muito significativa: Camilo publica apenas os primeiros 78 dos 132 versos do texto contido no manuscrito em causa.

Embora sob a forma satírica, há momentos em que o texto consegue situar-se estritamente no domínio da crítica literária, como na passagem em que o autor reflecte sobre o convencionalismo vazio de boa parte da poesia bucólica, retomando assim uma ideia já presente na epístola a Basílio da Gama. No entanto, este problema não chega a ser suficientemente aprofundado, dado que o texto visa menos uma reflexão global que o ataque concreto a determinadas figuras que dominavam o panorama das letras em Portugal e que hoje temos dificuldade em identificar. Essa dificuldade — e, no fundo, também esse propósito — é de resto anunciada pelo autor no final do texto, quando diz:

(...) e eu pela estrada  
Vou deixando estas poucas carapuças  
Que não-de servir a muitos pelo preço (v. 130-132).

Ao mesmo tempo que efectua essa denúncia, o autor reconhece algum merecimento a figuras como Correia Garção e João Xavier de Matos e vai sugerindo um novo tipo de poesia, que teria em *O Uruguay* o seu monumento de glória. A defesa desta obra é feita de modo particularmente empenhado:

Ladram cães contra a lua; enquanto ileso  
Este novo poema se conserva  
Por feliz monumento, que assinale  
Das belas letras o nascente gosto (v. 102-105).

Outro texto importante de Silva Alvarenga, embora por motivos um tanto diversos, é um poema em quintilhas dirigido a Luís de Vasconcelos e Sousa.

<sup>16</sup> Lisboa, Livraria Editora de Mattos Moreira & C.ª, 1876; nota 22, p. 350-353.

<sup>17</sup> Teófilo Braga (*A Arcadia Lusitana — Garção, Quita, Figueiredo, Diniz*, Porto, Chardron, 1899, p. 351-352), discutindo a hostilidade de Alvarenga e de Basílio da Gama para com a Arcádia, refere-se ao texto «que Camilo possuía com outras composições inéditas de Alcindo Palmireno», confirmando a autoria do poeta mineiro e transcrevendo dois versos da sátira.

<sup>18</sup> Seguem-se três poemas que julgamos serem inteiramente inéditos: a *Resposta por António Isidoro dos Santos* (3v-4r), o *Discurso aos Poetas do Mondego* (5r-5v, anónimo) e, por fim, uma *Ode em resposta ao Discurso acima*, de Manuel Inácio da Silva Alvarenga (5v-6r).

Publicado pela primeira vez no *Parnazo Brasileiro* de Cunha Barbosa<sup>19</sup>, não se encontra datado, sendo contudo certo que a sua redacção ocorreu durante o governo de Vasconcelos, isto é, entre 1779 e 1790.

Não apresentando o mesmo tipo de reflexões teóricas que tínhamos encontrado na epístola, as quintilhas revelam contudo uma orientação crítica muito semelhante. Distinguem-se porém, antes de mais, pelo tom jocoso e pelo discurso paródico usado por Alvarenga, num processo que faz lembrar muito nitidamente o conhecido soneto de Gregório de Matos iniciado pelo verso «Um soneto começo em vosso gabo».

Embora tendo por alvo principal a poesia laudatória — que o próprio Alvarenga praticou com alguma frequência, posto que em moldes diferentes —, são flagrantes as coincidências com as críticas que se encontram na epístola atrás comentada, onde inclusivamente havia alguns momentos de nítida tonalidade jocosa. Assim, a sátira é dirigida, por um lado, a heranças barrocas, verificáveis ao nível da expressão — a «Crespa frase entortilhada» (v. 54), do vocabulário — as «Palavras sequispedaes» (v. 55) —, ou das metáforas e comparações; e, por outro, a lugares-comuns da poesia arcádica.

4. Depois deste percurso que fizemos pela obra publicada de Silva Alvarenga, cremos que terá ficado claro que estamos perante um autor com uma sólida formação literária, apto a reflectir sobre as mais diversas questões de doutrina e poética, e que passa com frequência da teoria à crítica, emitindo — sob registos diversos — juízos críticos sobre a literatura que domina o panorama da sua época, ao mesmo tempo que vai propondo um caminho alternativo, por vezes concretamente identificado com um modelo que teria em Basílio da Gama o seu melhor representante.

Terminaremos vendo o último exemplo de uma parte desta faceta da obra de Alvarenga — o exercício da crítica literária propriamente dita, aplicada a um texto concreto, o que nos permitirá avaliar melhor a coincidência, e a interdependência, entre a reflexão teórica e o exercício da crítica.

O texto, presumivelmente autógrafa, intitula-se *Reflexões Críticas Sobre a Ode do Bacharel Domingos Monteiro*. Por Manuel Inácio da Silva Alvarenga, *Estudante na Nova Universidade de Coimbra*. Encontrámos este texto inédito na Biblioteca e Arquivo Distrital de Évora, Ms. CIX / 1-10.

Conforme o título o indica, trata-se de uma crítica à ode que o poeta português Domingos Monteiro de Albuquerque e Amaral dedicou à inauguração da estátua equestre de D. José I. Publicada sem a indicação de local, impressor ou data (mas seguramente de 1775), esta ode abre com o verso «Que hei-de offertar de Jove ás sabias filhas». O seu autor, poeta bastante activo que chegou a integrar o grupo da Ribeira das Naus, viveu entre 1744 e 1830 e foi também um magistrado bem colocado.

<sup>19</sup> *Parnazo Brasileiro ou Collecção das melhores poezias dos poetas do Brasil, tanto inéditas como já impressas*, tomo I, caderno 4.º, Rio de Janeiro, Typographia Imperial e Nacional, 1830, p. 65-69.

Um motivo preliminar de interesse que este texto apresenta tem a ver com o facto de ser mais um elemento que nos dá conta da integração do poeta mineiro na vida cultural e literária da metrópole durante os cerca de oito anos que aqui passou.

Por outro lado, ajuda-nos a compreender melhor a reescrita que Silva Alvarenga viria a fazer da ode que ele próprio dedicou à inauguração da estátua de D. José<sup>20</sup>. Efectivamente, é sabido que existe uma versão significativamente diferente desse texto publicada n' *O Patriota*<sup>21</sup>. O motivo dessa revisão — que, aliás, não é caso único na obra de Alvarenga<sup>22</sup> — encontra-se indicado no manuscrito em análise. A crítica que o poeta mineiro aqui faz a Domingos Monteiro revela indícios muito fortes de ter sido escrita como uma espécie de resposta a uma outra crítica de Monteiro à ode de Alvarenga<sup>23</sup>, que o teria levado a corrigir o seu poema. É de supor que a versão emendada dessa altura, isto é, de 1775/76<sup>24</sup>, seja a mesma que foi publicada n' *O Patriota*, 38 anos depois.

Mas, acima de tudo, estas *Reflexões* são importantes por completarem a visão de Alvarenga como teórico e crítico do arcadismo luso-brasileiro. O texto deve, porém, ser lido com alguma cautela. Para a sua correcta avaliação, devemos desde logo levar em linha de conta as circunstâncias imediatas que determinaram a sua elaboração. Não nos deve por isso surpreender que, apesar das insistentes declarações em contrário, surpreendamos ao longo de todo ele uma acrimónia mal disfarçada que encontra na ironia e mesmo no humor as principais formas de expressão. Sem comprometer, de um modo geral, a validade da argumentação crítica, este procedimento denuncia contudo a contradição de Alvarenga, que se mostra incapaz de assumir em plenitude o estatuto de crítico que ele mesmo esboça, partindo de teóricos anteriores, sobretudo Horácio.

Por outro lado, não deverá também constituir motivo de surpresa o modelo de análise que o texto traduz. Começa por fazer críticas globais sobre a pobreza da rima e os atentados à musicalidade do verso, que remata com o seguinte comentário:

<sup>20</sup> *No dia da collocação da Estatua Equestre de El Rey Nosso Senhor. Ode de Manoel Ignacio da Silva Alvarenga, Estudante na Universidade de Coimbra*, s. l., s. impr., s. d.

<sup>21</sup> 2.ª série, n.º 3, Setembro de 1813, p. 54-57.

<sup>22</sup> Efectivamente, conforme tivemos oportunidade de mostrar na dissertação referida na nota<sup>2</sup>, outros dois textos passaram pelo mesmo processo: a égloga intitulada *O Canto dos Pastores*, cuja versão original é a da edição autónoma de 1780, viria a ser publicada com alterações significativas 33 anos depois n' *O Patriota* (2.ª série, n.º 5, Novembro de 1813, p. 43-47); e a canção *A Tempestade*, que foi publicada pela primeira vez n' *O Patriota* (2.ª série, n.º 3, Setembro de 1813, p. 52-53), com o subtítulo «Canção no dia dos annos da Fidelissima RAINHA Nossa Senhora em 17 de Dezembro de 1797», teve uma versão anterior, por nós encontrada no Ms. 406 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, em que figura com o subtítulo «Canção. De Alcindo Palmireno Arcade Ultramarino a Termino Sipilio Arcade Romano. 1780».

<sup>23</sup> Perante esta indicação, fizemos todos os esforços para localizar esse texto de Domingos Monteiro. Infelizmente, as nossas pesquisas não surtiram efeito até ao momento.

<sup>24</sup> Os motivos que justificam esta proposta de datação são bastante pacíficos: a inauguração da estátua equestre ocorreu em 1775; em Junho de 1776, Alvarenga — que obtivera o grau de bacharel a 6 de Julho do ano anterior — conclui a formatura, deixando assim de ter direito ao título de «estudante» com que se apresenta no manuscrito em causa.

Jamais se desculparão estes defeitos com um ou outro exemplo dos nossos Poetas antigos; nós devemos imitar as suas belezas e evitar os seus descuidos, principalmente quando são daqueles que ofendem o ouvido delicado:

*Nem a todos concede a Natureza  
Orelhas de aço, tímpanos de bronze.*

Condena em seguida o recurso excessivo à mitologia, para passar depois à análise detalhada dos versos e expressões que apresentam falhas mais nítidas. Critica então o desrespeito da tradição na composição de um determinado carácter, a incorrecção de uma antonomásia, a falta de clareza de uma imagem, as ambiguidades, uma ou outra imitação demasiado próxima do original, a incorrecta utilização de um adjectivo, um arcaísmo injustificado, os vários momentos de prosa rimada, uma violentação cometida em nome da métrica.

Outro aspecto que nos parece importante são as frequentes citações, que servem sobretudo para explicar um determinado ponto de vista, podendo também cumprir uma finalidade satírica e humorística. No seu conjunto, dão-nos uma ideia clara da cultura de Silva Alvarenga: Horácio, e em particular a sua *Ars Poetica*, é a presença mais assídua, mas são também convocados muitos outros autores, dos clássicos greco-latinos (Sosícrates, Homero, Virgílio, Quintiliano) aos clássicos portugueses (Camões, Diogo Bernardes) e estrangeiros (Tasso, Boileau), estando ainda incluídos alguns contemporâneos.

Apesar de tudo, trata-se de um modelo de crítica literária que conserva actualidade e continua a despertar interesse. Cingindo-se a um plano objectivo e facilmente documentável, as observações de Alvarenga são correctas e demonstram uma articulação efectiva com o seu pensamento teórico. Aspectos significativos como a defesa da importância da crítica sã e da autocrítica, da originalidade do poeta, da musicalidade do verso, ou ainda a condenação das anfílogias e do recurso excessivo à mitologia — encontram-se defendidos nos textos de orientação mais doutrinária deste autor, o que nos permite observar a coerência nesta sua faceta dupla de teórico e crítico.

5. Perante os elementos aqui apresentados, cremos que se impõe reavaliar Silva Alvarenga, pelo menos na faceta que aqui nos ocupou — a de teórico e crítico do arcadismo luso-brasileiro, em que efectivamente assume um estatuto excepcional: pela solidez do seu pensamento, pela novidade de algumas das suas propostas — que encontraram em *Glaura* a sua melhor concretização — e pela prática frequente de uma crítica lúcida e bem apetrechada.

Cremos também que este breve trabalho terá servido para demonstrar a necessidade da rápida elaboração de uma edição o mais completa possível da sua obra e em obediência aos princípios da crítica textual moderna. Realizado esse trabalho, que poderá trazer novas surpresas, ficará a crítica em melhores condições de reler a obra do poeta mineiro.

Adiantando um modesto contributo para essa tarefa, publicamos de seguida as *Reflexões* de Silva Alvarenga e a ode do português Domingos Monteiro aí criticada.

## Reflexões Críticas

Sobre a Ode do Bacharel Domingos Monteiro  
Por Manuel Ignácio da Silva Alvarenga  
Estudante na Universidade de Coimbra

Αγαθοί δε το πάροι εμαρ εφ' ερερον ιδείν  
Αυτοί δ' ούτω τρώμεν, οί γ' ούκ εστιν. *Josicrates.*

## Introdução.

Feliz o Autor, que pode ver com olhos indiferentes tudo o que produz o seu concelho! E que tem animo para ouvir a censura dos seus concidãos, sem que lhe vinda á memoria a diffidêlta! Os meus Amigos sabem qual he a doçura de meu genio: Ou vi as reflexões do Bacharel Domingos Monteiro sobre a minha Ode impressa pela Inauguração da Estatua Equestre de S. M., e me teria approvado em paz de sua Critica, se ella não passasse além dos limites, que lhe tem posto a Natureza, ea Prudencia. Não conheço quanto he preciso o tempo que me trabalha toda a minha vida para esquecer o merecimento dos meus contemporaneos.

Expiras du dernier ordre,

Qui n'estant bon à rien cherchoit sur tout à mourir.

Nunca se chegou a maior grão de proficiêça do que naquella occasião porque a boa Critica tem toda a liberdade para se notar os erros.

## EDIÇÃO DOS TEXTOS

Apresentaremos agora a nossa edição das *Reflexões Críticas* de Silva Alvarenga, feita de acordo com as normas indicadas no início deste volume. Introduzimos apenas duas correcções à lição do manuscrito, devidamente registadas e justificadas em nota. No que respeita às citações que conseguimos identificar, corrigimos por vezes ligeiros lapsos presentes no original. Todos os outros casos em que a citação não é feita de modo correcto foram mantidos, dando-se depois conta disso nas notas respectivas. Inserimos também uma série de anotações ao texto, procurando esclarecer determinadas passagens ou identificar as frequentes citações feitas por Alvarenga. Apesar dos nossos esforços, esse trabalho de anotação ainda está incompleto, sobretudo no que respeita à identificação de citações. Esperamos que a partir desta publicação outros estudiosos possam contribuir para o colmatar dessas — e de outras — lacunas.

Editamos também a ode de Domingos Monteiro criticada no texto de Alvarenga. Neste caso, limitámo-nos a actualizar a ortografia e a acentuação e a numerar os versos.

[f. 1r]

Reflexões Críticas Sobre a Ode do Bacharel  
Domingos Monteiro

Por Manuel Inácio da Silva Alvarenga,  
Estudante na Nova Universidade de Coimbra

Ἄγαθοι δὲ τὸ κακὸν ἔσμεν ἐφ' ἕτερον ἰδεῖν  
Αὐτοὶ δ' ὅταν ποιῶμεν, οὐ γινώσκουμεν.

Sosícrates<sup>1</sup>

Introdução

Feliz o Autor que pode ver com olhos indiferentes tudo o que produz o seu engenho! E que tem ânimo para ouvir a censura dos seus descuidos, sem que lhe venha à memória o defendê-los! Os meus Amigos sabem qual é a docilidade do meu génio. Ouvi as reflexões do Bacharel Domingos Monteiro<sup>2</sup> sobre a minha Ode<sup>3</sup> impressa pela Inauguração da Estátua Equestre de S. M., e me teria aproveitado em paz da sua crítica, se ela não passasse além dos limites que lhe tem posto a Justiça e a Prudência. Não conhece quanto é precioso o tempo quem trabalha toda a sua vida para escurecer o merecimento dos seus contemporâneos:

*Esprits de dernier ordre,  
Qui n'etant bons à rien cherchent surtout à mordre<sup>4</sup>.*

Nunca as obras chegaram a maior grau de perfeição do que naqueles tempos em que a boa crítica teve toda a liberdade para lhe[s]<sup>5</sup> notar os erros.

<sup>1</sup> Tradução: «Somos felizes quando produzimos e não pensamos em procurar o mal alheio». Devemos ao nosso colega Dr. Carlos Morais a leitura desta parte do manuscrito, bem como a fixação do texto — incluindo a colocação dos acentos, ausentes em Silva Alvarenga — e a tradução.

<sup>2</sup> Embora tenhamos feito todos os esforços para localizar estas *Reflexões*, até ao momento as nossas pesquisas não surtiram efeito.

<sup>3</sup> *No dia da collocação da Estátua Equestre de El Rey Nosso Senhor. Ode de Manoel Ignacio da Silva Alvarenga. Estudante na Universidade de Coimbra*, s. l., s. impr., s. d.

<sup>4</sup> cherchent] chercher. *Embora não nos tenha sido possível identificar a citação, parece haver gralha no original.*

<sup>5</sup> lhe[s] lhe

[f. 1v] Então é que os Autores castigaram mais as suas obras e as tornaram a castigar ainda depois de publicadas. A Despreaux deve a poesia o progresso que fez no século de Luís, o Grande; mas é necessário fazer diferença da sua crítica à loquacidade daqueles cuja erudição afectada não é mais do que uma verbosidade intempestiva. A esta classe pertencia um tal Mévio, que mereceu ser o assunto destes versos:

*Mévio foi educado (sem acrimónia o digo)  
Qual roedora Traça, no pó de um Baldo antigo.  
Mas nem hoje o seu Baldo reprova, nem defende:  
Mévio somente fala no que ele não entende.*

*O Povo é sempre o mesmo, crédulo em toda a parte:  
Ele conhece o Povo; e avança aos Mestres da Arte.  
É capaz de falar, sem ver que se estão rindo,  
Em Bronze ao Brigadeiro, em Versos a Terminando.*

*Mede a Torcato as quilhas dos Baixéis nadadores.  
Fala a Machado em Jaspes, fala a Vieira em cores.  
Prossegue, explica a Vasques as encantadas cenas,*

*Com que me põe em Tebas e me transporta a Atenas:  
Darás um dia a Aranda, ó gárrulo importuno,  
Preceitos na nobre Arte que lhe ensinou Neptuno.*

Tive o gosto de ser criticado por um homem a quem desagradava tudo o que é bom; nem poderia haver mais justa prevenção contra as minhas obras do que serem dignas da sua escolha e aprovação. [f. 2r] Ele sustenta, e por meio dos seus Discípulos tem espalhado, que a minha Ode encerra um grosseiro Anacronismo. Para desenganar principiantes, que o escutam como oráculo e pelas suas pegadas se desviam da estrada do verdadeiro gosto, ofereço ao Público estas *Reflexões* e ao mesmo tempo a minha Ode<sup>6</sup>.

Não porque me passe pela imaginação propô-la por modelo; mas porque, ao aclarar os versos em que o meu crítico universal achava o Anacronismo, não me pude ter que não retocasse (segundo o meu costume), aqui e ali, alguns outros lugares. Esta é a mais segura prova de que sou dócil. Quero ver se também ele, usando uma vez de ingenuidade, emenda e castiga a sua obra. Creio-o com a Instrução que basta para conhecer que eu posso estimar em muito a sua pessoa

<sup>6</sup> Contrariamente ao que seria de esperar, o texto da versão corrigida da ode de Alvarenga não se encontra anexado ao manuscrito que contém as *Reflexões*. Procurámos localizá-lo, tanto na Biblioteca de Évora como noutras bibliotecas e arquivos, mas sem êxito. É provável que a versão dessa ode publicada n' *O Patriota* (2.ª série, n.º 3, Rio de Janeiro, Setembro de 1813, p. 54-57) seja a mesma a que o autor se refere nesta passagem.

sem que me agradem os seus versos; e, ainda que eu não tenha a honra de o conhecer, estou pronto para conceder em seu favor tudo, menos as qualidades necessárias para ser bom Poeta. Isto, e não outra coisa, dizia o Crítico da França<sup>7</sup> em caso semelhante.

#### Reflexão 1.<sup>a</sup>

Antes de entrar nos defeitos particulares desta Ode, qualquer mediotemente instruído achará que reina por quase toda ela uma péssima escolha, ou, para melhor dizer, [f. 2v] suma pobreza de rimas, sendo muito poucas as estrofes em que o *d* não metesse consoantes em *ada*, *ade* e *ado*. Não passamos da segunda sem ver a *Marte irado*, a *Jove repousado*, e o *Tridente azulado*. Na 3.<sup>a</sup> aparece o *tropel acelerado* e o *curso acostumado*; a 4.<sup>a</sup> traz *ousada*, *amada*; a 5.<sup>a</sup>, *escuridade*, *Iniquidade*; a 6.<sup>a</sup> começa por *Potestade* e *Piedade*; a 7.<sup>a</sup> acaba por *Equidade* e *tranquilidade*. Na 8.<sup>a</sup> vemos *inflamado*, *ansiado*; na 9.<sup>a</sup>, *torreada*, *recamada*; na 10.<sup>a</sup>, *claridade*, *Eternidade*; na 11.<sup>a</sup>, *avermelhada* e *brada*; na 15.<sup>a</sup>, *apagado*, *irado*; na 16.<sup>a</sup> se amontoam *destoucada*, *armada*, *denodada*, *Majestade* e *Eternidade*. E, estendendo os olhos até o fim, vemos os *Hinos (...) coroados e lá pelo Híbleo monte os congregados*. Jamais se desculparão estes defeitos com um ou outro exemplo dos nossos Poetas antigos; nós devemos imitar as suas belezas e evitar os seus descuidos, principalmente quando são daqueles que ofendem o ouvido delicado:

*Nem a todos concede a Natureza  
Orelhas de aço, tímpanos de bronze*<sup>8</sup>.

Nas estrofes 8.<sup>a</sup>, 11.<sup>a</sup>, 12.<sup>a</sup>, 14.<sup>a</sup>, se acha nove vezes a rima em *ente*. Podem-se disfarçar estes defeitos quando se atribuem a descuido em uma obra dilatada e cheia de belezas; mas não naquelas em que os versos bons aparecem como:

<sup>7</sup> É possível que se trate de uma alusão a Boileau, que — na esteira aliás de Horácio — defende por várias vezes, na sua *Art Poétique*, a importância da crítica sã e a necessidade de ela ser independente das relações pessoais.

<sup>8</sup> São os vv. 131-132 da sátira *Que alegre era o Entrudo em outros tempos*, presumivelmente da autoria de José Basílio da Gama. A citação de Alvarenga corresponde à lição publicada n.º *O Ramalhete*, (3.<sup>a</sup> série, 6.º ano, n.ºs 300-301, Lisboa, 1843, p. 370-371 e 379-380). Na *Zamperineida* de Alberto Pimentel (Lisboa, Livraria Central de Gomes de Carvalho, editor, 1907, p. 177-184), a passagem apresenta-se com um verso diferente de permeio: «Nem a todos concede a natureza, / Como concede a ti, e á tua seita, / Orelhas de aço, tímpanos de bronze».

Surgido na fase da *Guerra dos poetas* relacionada com a cantora italiana Ana Zamperini, esse texto ataca os dois contendores mais encarniçados: o P.<sup>o</sup> Manuel de Macedo e Domingos Monteiro. Os versos citados por Silva Alvarenga integram-se numa longa passagem em que Basílio (a ser ele o autor da sátira) crítica ao segundo o recurso à «antiga eloqu coasta aspera, e dura» e o aconselha a que «(...) nunca vocabulos nos digas / Que arranham o bichinho dos ouvidos». Ao responder com a elegia *Tu, magoada, tristissima elegia*, Domingos Monteiro não deixou passar em branco esse aspecto da sátira: discorrendo com azedume sobre questões gramaticais e de versificação, critica a determinada altura o emprego de duas palavras, retomando a acusação de que tinha sido alvo: «Tenho-te uma pergunta aqui guardada. / Quem cunhou retinante, e dobradiças? / A mim, que sou dos taes orelhas d' aço, / Os cabellos, dizendo-mas, me irrisas» (v. 138-141).

*rari nantes in gurgite vasto*<sup>9</sup>.

Jamais terá desculpa quem desafina tantas vezes em [f. 3r] tão pequeno espaço de tempo, girando sempre dentro do limitado círculo das suas ideias:

(...) *citharoedus*  
*Ridetur, chorda qui semper oberrat eadem*<sup>10</sup>.

#### Reflexão 2.<sup>a</sup>

Não é menos notável a fúria com que entra pela Mitologia. Como a sua paixão dominante é afectar erudição, varreu o *Teatro de Los Dioses*, e desde a primeira estrofe até à última encheu dos nomes da Fábula, preferindo os que lhe pareceram mais raros. Ali se vê *Jove* e as suas *sábias filhas*, a *Cítara Febeia*, o *torvo Marte irado*, o *ministro dos raios*, segunda vez *Jove*, o *Tridente azulado*, o *sólio Neptunino*, o *Hemo*, o *'Strímon*, *Orfeu e Délio*, *Mnémósine de Júpiter Esposa*, o *opaco Letes*, *Evias*, *Tirso*, *Pã e Naide*, *Neptuno* depois de *Tridente azulado*, e *sólio Neptunino*; outra vez o *Tridente*, outra vez *Marte* com a *Irmã potente*, *Trismegisto*, *Nereu* e as *Elísias campinas*; quarta vez *Jove*, e *Minerva*, *Prometeu*, *Témis*, e ainda mais *Neptuno*, o *ensífero Oríon*, *Clio*, o *Híbleo monte* e as *cem bocas (...) da que a terra gerou*. Isto não é condenar o uso da mitologia; eu terei sempre por bárbaros os que tomarem a resolução:

[f. 3v]

*De chasser les tritons de l'empire des eaux,  
D'ôter à Pan sa flûte, aux Parques leurs ciseaux,  
D'empêcher que Caron, dans la fatale barque,  
Ainsi que le berger, ne passe le monarque*<sup>11</sup>.

Mas digo (e que o não dissesse, sabem-no todos) que o seu uso deve ser o mesmo que o do sal, que torna insuportáveis as viandas tanto que se derrama às mãos cheias. Os Poetas, assim como os Pintores, não devem carregar de muito ornamento as suas obras. Uns e outros se expõem a que a cada passo lhes digam:

*non erat his locus*<sup>12</sup>.

Há uma casta de abundância que nasce de pobreza, conhece-se pela affectação: *est modus in rebus*<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Virgílio, *Aeneis*, I, v. 118.

<sup>10</sup> Horácio, *Ars Poetica*, v. 355-356.

<sup>11</sup> Boileau, *Art Poétique*, III, v. 220-223.

<sup>12</sup> Horácio, *op. cit.*, v. 19.

<sup>13</sup> Plauto, *Poenulus*, I, 2, v. 30; Horácio, *Satirae*, I, 1, v. 106.

Reflexão 3.<sup>a</sup>

(...) de Jove às sabias filhas,  
Que as Artes educaram<sup>14</sup>

Quando li os primeiros versos desta Ode, admirei-me de ver que em tão pouco tempo mudasse o Autor de sentimento sobre a utilidade da Poesia. Não era ele deste parecer quando escrevia a Domingos dos Reis Quita o que podem ver os curiosos na sua carta mandada imprimir a Castela<sup>15</sup>, onde diz na pág. 12: *Teima o seu Amigo [f. 4r] em dizer-nos que a Poesia criou as Artes (...); esta proposição (...) é tão bárbara, tão contrária ainda àquelas primeiras ideias, que os homens têm das Artes e Ciências, que o refutá-la fora perder inutilmente o tempo em condenar um tão evidente absurdo.* O Autor cai em semelhantes contradições porque, não conhecendo sistema em coisa alguma, pensa conforme as circunstâncias em que se acha, chegando a tal excesso o entusiasmo de contradizer que nem a si mesmo perdoa. Contudo as suas obras merecem algum favor, visto que ele não tem feito estudos na Poética, como confessa na pág. 7 da referida carta: *Nem também pareceria justo que eu furtasse aos necessários estudos da minha faculdade um só instante, para o empregar em coisas que apenas servem para entreter a curiosidade.* E, com efeito, os seus versos provam demonstrativamente que não conhece esta Província. Para ser Poeta é necessário mais Génio e maiores estudos:

<sup>14</sup> Trata-se dos v. 1-2 da ode de Domingos Monteiro. Para as restantes citações deste texto, o número dos versos virá directamente assinalado no corpo do documento.

<sup>15</sup> *Carta Escripta ao Senhor Domingos dos Reys Quita, que serve de resposta a outra, que lhe escreveu hum seu amigo; e corre impressa com os seus versos.* s. l., s. impr., s. d.

Esta carta foi impressa sem o nome do autor e, ao que parece, em Espanha, como o sugere a inscrição «Con las licencias necesarias». Inocêncio Francisco da Silva (*Dic. Bib.*, II, p. 9) admite a hipótese — baseando-se na comparação de estilos e nas ideias aí defendidas — de a carta ter sido escrita por Francisco de Sales (professor régio de Retórica e Poética, natural de Minas Gerais, que viveu entre 1735 e 1800 ou 1801, tendo sido membro da Arcádia Lusitana, com o pseudónimo de Títilo Partiniense). Refere ainda ter a impressão de que alguém, apoiando-se na semelhança da ortografia adoptada e do ideário, tentara atribuí-la a Luís António Verney. Atendendo a esta afirmação tão clara do contemporâneo Silva Alvarenga, o problema da autoria parece ficar resolvido.

Trata-se de um texto ignorado pelos historiadores literários deste período, posto que não seja inteiramente desconhecido. Teófilo Braga, tratando de Reis Quita em *Filinto Elysio e os Dissidentes da Arcadia* (Porto, Chardron, 1901, p. 143), menciona-a de passagem e cita parte de um soneto de António Lobo de Carvalho em que ela vem referida. Não sendo embora um texto de grande profundidade ou em que abundem ideias novas, apresenta um certo interesse, sobretudo pelo modo frontal como o autor se opõe a um dos princípios contidos na outra carta dirigida a Reis Quita e que saiu impressa juntamente com as obras deste poeta: o da utilidade da poesia.

Apoiando-se numa série variada de citações, Domingos Monteiro (a ser ele o autor do texto) defende que a poesia, tal como a música ou a pintura, serve para o divertimento, incluindo-se no número das artes agradáveis, e não das artes úteis. Por isso, depois de uma reflexão demorada sobre a origem, a definição e a finalidade da poesia, nega que ela tenha surgido para instruir os homens ou para sua utilidade, na medida em que — sendo a imitação a sua base — o fim do poeta só poderia ser o imitar bem.

(...) *exemplaria graeca*  
*Nocturna versate manu, versate diurna*<sup>16</sup>.

(...) *qui Pythia cantat*  
*Tibicen, didicit prius extimuitque magistrum.*  
*Nunc satis est dixisse: "Ego mira poemata pango"?*<sup>17</sup>

Reflexão 4.<sup>a</sup>

[f. 4v]

*Que o ministro dos raios adormeces* (v. 10)

Isto é pouco conforme às ideias que recebemos da Fábula; à *Águia, ministrum fulminis alitem*, ninguém adormece ao som dos versos. Outros foram os animais que sentiram o poder da Música de Orfeu, Aríon e Anfíon: os Leões, os Delfins, os Tigres. As personagens ou são conhecidas, ou novas; quando se fala das primeiras, a regra é *famam sequere*; quando se fala das segundas, *sibi convenientia finge*. Espero que ninguém dirá que o ministro dos raios é personagem nova; devemos pois conformar-nos com o carácter que os Poetas lhe deram e com o que nos deixaram escrito:

*Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,*  
*Perfidus Ixion, lo vaga, tristis Orestes*<sup>20</sup>.

Reflexão 5.<sup>a</sup>

*Excita para o voto o imortal Hino* (v. 14)

Não sei que acho de implicância neste lugar com outro em que o Autor diz a Délio que não quer tantos dons, que basta que lhe sobre um raio do seu

Como é fácil de ver, estas ideias estão em clara oposição ao pensamento do próprio Silva Alvarenga sobre a matéria. Também por isso, se entende a criteriosa selecção de passagens a que o poeta mineiro procedeu, numa estratégia quase caricatural que passa pela sua descontextualização. Com efeito, se lermos o texto da carta na íntegra, verificamos que a contundência da primeira passagem se esbate claramente perante os argumentos e as citações que a rodeiam; quanto à segunda, o que aí se diz serve apenas para justificar uma abordagem menos aprofundada do tema, não autorizando por isso as conclusões que Silva Alvarenga dela extrai.

<sup>16</sup> Horácio, *Ars Poetica*, v. 268-269.

<sup>17</sup> *Id.*, *ibid.*, v. 414-416. O sublinhado e a interrogação final são da responsabilidade de Silva Alvarenga.

<sup>18</sup> *Id.*, *Odae*, IV, 4, v. 1.

<sup>19</sup> Horácio, *Ars Poetica*, v. 119; a forma integral do verso é «Aut famam sequere aut sibi convenientia finge».

<sup>20</sup> *Id.*, *ibid.*, v. 123-124.

fogo<sup>21</sup>. Para um Hino imortal deves pedir mais; e, nestas ocasiões, ou se pede tudo, ou nada, porque o mais é ser medíocre até nos desejos. Por cúmulo de contradição faz não menos de quatro invocações no pequeno grupo desta Ode.

[f. 5r]

Reflexão 6.<sup>a</sup>

*Rainha das Virtudes (...)* (v. 22)  
*verdade (...)* (v. 25)

A *Rainha das Virtudes* uns dirão que é a Caridade, outros a Justiça, outros a Humildade; à Verdade não se deve dar privativamente um título, que lhe não compete. A Antonomásia, conforme a doutrina de Quintiliano no l. 8, c. 6, ou se faz por Epíteto, como *Fidides*, *Pelides*, ou por aquilo que é essencial a qualquer pessoa, como *Divum Pater atque hominum Rex*, ou pelas acções que fizeram célebre a quem as obrou, como o *Destruidor de Cartago*, etc. Jamais a Verdade será, por Antonomásia, a *Rainha das Virtudes*.

Reflexão 7.<sup>a</sup>

(...) *vai dizendo*  
*Do antigo Caos o negrume horrendo* (v. 27-28)

Dizer *o negrume horrendo do Caos!* Isto sim, que é mais que começar a guerra troiana pelos ovos de Leda, ou

*Reditum Diomedis ab interitu Meleagri*<sup>22</sup>.

Perguntei a um Amigo qual era o negrume deste caos, e ele, depois de meditar um grande espaço, respondeu que o Autor queria entender por isto a grande escuridade da sua mesma obra.

[f. 5v]

Reflexão 8.<sup>a</sup>

*Mnemósine de Júpiter Esposa* (v. 64)

*Mnemósine!* Que bela palavra! Quanto mais simples e mais nobre é dizer Memória, ou

<sup>21</sup> Domingos Monteiro, *op. cit.*, v. 20-21: «Para o teu Vate, ó Délio, não te rogo / Tantos dons; sopra um raio do teu fogo».

<sup>22</sup> Horácio, *Ars Poetica*, v. 146.

*Mente, de gli anni e de l'oblio nemica,  
De le cose custode e dispensiera,  
Vagliami tua ragion, si ch' io ridica  
Di quel campo ogni duce ed ogni schiera:  
Suoni e risplenda la lor fama antica,  
Fatta da gli anni omai tacita e nera;  
Totto da' tuoi tesori, orni mia lingua  
Ciò ch' ascolti ogni età, nulla l'estingua*<sup>23</sup>.

Mas é Tasso quem fala:

Reflexão 9.<sup>a</sup>

*Justo, Injusto, Virtude, Iniquidade* (v. 31)

É pleonasma, porque *injusto* e *iníquo* vale o mesmo, e *justo* e *virtuoso* também se incluem um no outro.

O verso *Oh dos antigos Lusos sombras tristes* (v. 34) honra pouco os nossos maiores sábios, virtuosos e vencedores. Ainda que Camões dissesse:

*Pobre está já da antiga potestade.  
Tanto Deus se contenta de humildade!*<sup>24</sup>

[f. 6r]

*potestade* (v. 36) já não está em uso:

*quem penes arbitrium est et jus et norma loquendi*<sup>25</sup>.

Hoje *potestades* e *dominações* pertencem à jerarquia celeste.

*Belona o dava a seu capricho em Roma* (v. 39)

Esta proposição, assim, não é verdadeira; todos sabem que não foram sempre as Tropas as que decidiram do direito ao Império Romano.

*É grande o Rei, que doma a torpeza dos vícios rebeldes*<sup>26</sup> — é fazer prosa rimada.

(...) *as tuas belas*  
*Tuas filhas formosas* (v. 43-44)

<sup>23</sup> Torquato Tasso, *Gerusalemme Liberata*, I, 36.

<sup>24</sup> Luís de Camões, *Os Lusíadas*, III, 15, 7-8.

<sup>25</sup> Horácio, *Ars Poetica*, v. 72.

<sup>26</sup> Domingos Monteiro, *op. cit.*, v. 40 e 42, apresentados por Alvarenga de modo inexacto: «É grande o REI, que doma» / «(...) dos rebeldes vícios a torpeza».

São repetições que nada aumentam e vêm a ser ociosas e pueris; desta sorte não há verso que se não encha.

(...) *terníssima Equidade* (v. 48)

Se a Equidade fosse *terníssima*, deixaria de ser Equidade. A Equidade nem é dura nem terna; é a Equidade.

A liberdade de alterar palavras para caberem nos versos não foi, nem será jamais, louvada pelos que têm bom gosto. É certo que Camões tem disto; mas estes e outros semelhantes lugares não são os que fizeram célebre a sua memória. O melhor modo de desculpar *Etena* (v. 50) em lugar de *Etna*, é atribuir o erro ao Impressor, ainda que o verso fique frouxo e insuportável.

(...) *Atropos mostra a destroncada gente* (v. 55).

[f. 6v]

Não pode deixar de ser duro e áspero o verso onde se acham *tro, tra, tro*. Devemos dar mais alguma autoridade ao ouvido, que é o Juiz, não da Poesia, mas do verso. Não é bastante que os Poemas encerrem outras belezas, é preciso também que tenham doçura:

*Non satis est pulchra esse poemata; dulcia suntu*<sup>27</sup>.

Quem não recebeu da Natureza o dom da suavidade, renuncie às Musas.

Reflexão 10.<sup>a</sup>

*Mas que formosa, que louçã Donzela  
De frente torreada* (v. 57-58)

À primeira vista, parece falar da Deusa Cibele; mas esta não é *donzela*, antes a Mãe dos Deuses. Para ser Lisboa, também devia ser *Matrona*. Matronas se figuram Roma, Tróia, Cartago, etc. De todas elas são conhecidos os Filhos:

*não é de Heróis só Mãe Lisboa.*

Talhar uma capa roxa ao Silénio (v. 67), é vesti-lo contra o uso. *Roxo* não é sinónimo de *negro*, nem de *escuro*; antes se toma por *carmesim*, *purpúreo*. Os nossos melhores Poetas disseram a *roxa Aurora*, as *roxas nuvens*. Dizemos o *Mar Roxo*, por *Vermelho*, etc. Recitando eu este verso, e deixando-o imperfeito,

<sup>27</sup> Horácio, *Ars Poetica*, v. 99.

*Os roxos véus do Irmão...*, acabou um dos que estavam presentes: *do Irmão dos Passos*. Além disto, já outra [f. 7r] Musa tinha nesta ocasião apresentado o mesmo *Irmão da Eternidade* em pessoa. É necessário afastarmo-nos mais das pegadas uns dos outros.

*Contar as causas da Lealdade*<sup>28</sup> é prosaico. *O colosso* (...), que o *Tempo afronta* (v. 69) é anfibológico.

*Os feros estranhos*<sup>29</sup> — não é a *Lusa indústria* quem os despreza, mas o Luso Valor. Este é, e foi sempre, o carácter dos Portugueses e o que os fez sempre temidos e respeitados. Os nossos Heróis têm sido mais semelhantes ao Valeroso Filho de Tétis do que ao sagaz Autor do Cavallo de madeira.

Eu deixo agora *Trismegisto* recolhendo as boninas das ciências (v. 85-86), que ainda não sei o que é, e passo ao *esquecido Gama* (v. 90). O Gama esquecido! Quem tal diria, depois de ser cantado por Camões, que, antevendo a glória que ia dar ao seu Herói, disse:

*Dou-vos também aquele ilustre Gama,  
Que para si de Eneias toma a fama*<sup>30</sup>.

Pode o Autor da Ode ter a certeza de que o Argonauta Português é tão conhecido como o Cabo da Boa Esperança. Enquanto as Nações se lembrarem deste Promontório, não será esquecido o nome de Vasco da Gama.

É muito torcida a ordem das palavras nestes versos:

*Para adornar, os Cedros vêm descendo,  
De Nereu as Espáduas cristalinas* (v. 87-88)

[f. 7v]

e esta imagem está repetida por quase todos os Poetas. Ainda temos muito fresca a memória destoutros que correm impressos:

*As selvas nos marítimos lugares  
Descem do monte a povoar os mares.*

Reflexão 11.<sup>a</sup>

*Do Sábio Prometeu Prole prevista* (v. 99)

Verso semelhante na aspereza ao de que acima falámos — *tro, tra, tro* —, além da anfibologia que se segue; porque não se sabe se o *Orbe* teme a *Prole*,

<sup>28</sup> Domingos Monteiro. *op. cit.*, v. 68 e 70, transcritos por Alvarenga de forma inexacta: «Da grata Lealdade» / «As mil causas benéficas reconta».

<sup>29</sup> *Id.*, *ibid.*, v. 82, em que os elementos da expressão surgem em ordem inversa: «E os vãos, estranhos feros».

<sup>30</sup> Luís de Camões, *op. cit.*, I, 12, 7-8.

ou a *Prole* o *Orbe*. Quase toda esta Ode é pouco clara, mas os quatro primeiros versos desta estrofe vencem a todos na escuridade. Sabe-se quem é Prometeu, Témis e Neptuno, e contudo não se entendem os versos. Para aqui é o *Si non vis intellegi; nec ego volo te intelligere*.

Há pessoas que têm para si que as Odes se não devem entender; e há outras que quanto menos as entendem mais as louvam, semelhantes àquele Mestre que o maior louvor que dava aos discípulos era: *optime nec ego quidem intellexi*. Quem escreve para que o não entendam, e quem louva aquilo que não percebe, ouça a Bernardes:

*Nunca d' escuros versos fiz estima,  
Sempre (porque m' entendam) falo claro,  
Preze-se quem quiser de ser enigma*<sup>31</sup>.

[f. 8r]

*Eu li já versos que para entendê-los  
Cumpria ser Merlin, ou Nigromante*<sup>32</sup>.

#### Reflexão 12.<sup>a</sup>

*Mênfis triste* (v. 106) bem pode ser; mas sem nome, isso não. Mênfis, Tróia, Numância, Cartago, são mui célebres pelas suas ruínas, e o seu nome é mais conhecido ainda hoje do que talvez nunca foi no tempo da sua maior prosperidade.

A Idade armada do Orfão e do Austro não é que fez os maiores estragos, mas, paulatinamente e sem êstrépito:

*Cuncta potest igitur tacito pede lapsa vetustas.*

#### Reflexão 13.<sup>a</sup>

*O Padrão consagrado à MAJESTADE* (v. 111)

É prosa, e não muito boa. *Reconta* (v. 70), *revoam* (v. 114), *ressoam* (v. 117), têm seu lugar, mas deve-se usar deles menos vezes, e nunca tão defronte que pareçam conversar uns com os outros.

*Quais lá pelo Hibleo monte os congregados* (v. 115)

<sup>31</sup> Diogo Bernardes, «Carta XXVII — A dom Gonçalo Coutinho estando em uma sua quinta, que chamam dos Vaqueiros», v. 7-9, in *O Lima*.

<sup>32</sup> *Id.*, *ibid.*, v. 19-20.

Devem-se evitar as palavras que excitam tão vivamente outras ideias.

Eu não daria fim às minhas reflexões, se quisesse notar todos os defeitos desta Ode. [f. 8v] O Autor deveria deixar-se da Poesia, visto que as Graças e as Musas o não olharam com semblante risonho, e empregar-se noutros estudos em que pudesse fazer melhor progresso. O avisado é aquele que sabe conhecer o seu Génio e seguir a sua inclinação, já que a Natureza não deu a todos os mesmos dotes:

(..) οὐ πῶς ἅμα πάντα δυνήσεται αὐτὸς ἐλέσθαι.  
ἄλλω μὲν γὰρ ὄωκε θεὸς πολέμια ἔργα,  
ἄλλω δ' ὀρχηστύν. ἑτέρω κίθαριν καὶ ἀοιδήν

*Iliad*, XIII, v. 730<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Na verdade, trata-se dos v. 729-731. Para a correcta transcrição deste excerto, servimo-nos da edição de Paul Mazon (Paris, "Les Belles Lettres", 1974), de acordo com a qual seria a seguinte a respectiva tradução: «não podes, sozinho, ter tomado tudo para ti. A um a divindade outorga os trabalhos da guerra, a outro a dança, a outro ainda a cítara e o canto».

A El-Rei Nosso Senhor D. JOSÉ I. O Magnânimo  
Celebrando-se a Faustíssima Inauguração  
da sua Real Estátua Equestre

Ode

I

Que hei-de ofertar de Jove às sábias filhas,  
Que as Artes educaram?  
E as memórias daquelas maravilhas,  
Que os tragadores séculos gastaram  
5 Ilesas conservaram  
Trasmudadas em lúcidas Estrelas,  
Onde o tempo não voa a escurecê-las?

II

Tu, Cítara Febeia, que enterneces  
O torvo Marte irado,  
10 Que o ministro dos raios adormeces  
Sobre o ceptro de Jove repousado;  
E o Tridente azulado  
Fazes depor no sólio Neptunino,  
Excita para o voto o imortal Hino.

III

Se pelo Hemo em tropel acelerado  
Os bosques vão descendo;  
Se o 'Strímon para o curso acostumado,  
E os áuritos Carvalhos vêm correndo.  
A Orfeu obedecendo:  
20 Para o teu Vate, ó Délio, não te rogo  
Tantos dons; sopra um raio do teu fogo.

IV

Rainha das Virtudes, entra ousada  
Das Piérides Divinas  
Na concha de áureas rédeas: solta amada,  
25 Limpa verdade, as vozes cristalinas;  
E ao som das Cabalinas  
Murmuradoras águas vai dizendo  
Do antigo Caos o negrume horrendo.

V

Envolta Creta em densa escuridade,  
30 Só os Deuses distinguiam  
Justo, Injusto, Virtude, Iniquidade,  
Legislou Minos, sábias Leis se ouviam,  
Cem Cidades se erguiam:  
Oh dos antigos Lusos sombras tristes,  
35 Levantai-vos, é Elísia, a que vós vistes!

VI

Quando o Ceptro da Augusta Potestade  
JOSÉ PRIMEIRO toma,  
Dá-lho a Justiça, adorna-lho a Piedade.  
Belona o dava a seu capricho em Roma.  
40 É grande o REI, que doma,  
Não Gentes livres com cruel fereza,  
Mas dos rebeldes vícios a torpeza.

VII

Prudentíssima Astreia, as tuas belas,  
Tuas filhas formosas,  
45 Teciam para os Lusos mil Capelas:  
Soltava Eunómia as vozes sonoras,  
E as Irmãs carinhosas  
Justiça, Paz, terníssima Equidade,  
Derramavam feliz tranquilidade.

VIII

Que infando caso! No Etena inflamado  
Tífon soberbo freme,  
As cem cabeças move, e o peito ansiado:  
Ao revolver-se o monstro o monte geme  
A Madre Terra treme;  
55 E Átropos mostra à destroncada gente  
Os reinos de Prosérpina indolente.

IX

Mas que formosa, que louçã Donzela  
De frente torreada,  
Que o Neto de Titã não viu mais bela,  
60 C'o a veste de ouro, e perlas recamada  
Se levanta c'roada?

Ah onde estou! Que vejo! Quem me inspira!  
Far-te-á Febo imortal na minha lira.

X

65 Mnemósine de Júpiter Esposa;  
Que espalhas claridade  
No opaco Letes, rasga luminosa  
Os roxos véus do Irmão da Eternidade.  
Da grata Lealdade,  
70 Que o Colosso erigiu, que o tempo afronta,  
As mil causas benéficas reconta.

XI

Já Evias cinge a fronte avermelhada  
Com a parra frondente;  
Vibra o Tirso enramado, anela, e brada.  
Vai Pã tangendo a flauta docemente;  
75 E a Naide contente,  
Que o Vaso da Abundância recebera  
Frutos entorna, e longa Primavera.

XII

Tu, grão Neptuno, bates o Tridente;  
Brotam Ginetes feros:  
80 Desligas Marte, que c' o a Irmã potente  
Cinge de armada gente os fins Iberos.  
E os vãos, estranhos feros  
Despreza a Lusa indústria o colo alçando  
O vil ócio das rosas arrancando.

XIII

85 Lá se vê Trismegisto recolhendo  
Das Ciências as boninas.  
Para adornar, os Cedros vêm descendo  
De Nereu as Espáduas cristalinas.  
Nas Elísias campinas  
90 De novo exulta o esquecido Gama  
Renascer vendo o seu trabalho, e fama.

XIV

Quanto na terra há bom do Céu dimana.  
Gerou de Jove a mente  
A Divina Minerva à gente humana,

95 Numa grande na paz, Tito clémente,  
Aurélio sapiente,  
Que os Numes deram, e outra vez tomaram;  
Aos Lusos num só Príncipe tornaram.

XV

Do Sábio Prometeu Prole prevista  
100 Teme o Orbe apagado:  
Témis a arte lhe dá, com que resista  
Ao solto abismo de Neptuno irado.  
Para que o tempo ousado  
Não cubra o Herói c' o véu do esquecimento,  
105 Lhe ergue Ulisseia o Equestre Monumento.

XVI

Não tema Elísia, vendo a Mênfis triste  
Sem nome, e destoucada,  
Que a idade, a quem o bronze não resiste,  
Do ensífero Oríon, do Austro armada  
110 Contraste denodada  
O Padrão consagrado à MAJESTADE,  
Pois Clio o escuda, e of' rece à Eternidade.

XVII

Alvos Hinos de louro coroados  
Em torno lhe revoam,  
115 Quais lá pelo Hibleo monte os congregados,  
Doces enxames todo o ar povoam.  
Das cem bocas ressoam,  
Da que a terra gerou, vozes tamanhas,  
Que eterno o fazem nas Nações estranhas.

Do Bacharel Domingos Monteiro de Albuquerque e Amaral

## VII. OS SONETOS DE SILVA ALVARENGA

### — Atribuições ignoradas e inéditos\*

1. Procurando dar um novo contributo para a superação das lacunas que a edição e o estudo da obra de Manuel Inácio da Silva Alvarenga ainda apresentam, abordaremos aqui o caso dos sonetos. O nosso principal objectivo será a determinação do *corpus* desta área específica da obra do árcade mineiro. Para isso, partiremos da discussão das atribuições que lhe foram feitas. Depois, com base nas pesquisas de fontes manuscritas que vimos fazendo, revelaremos sete sonetos inéditos. Paralelamente, tentaremos fazer um breve comentário sobre o material assim apurado. No final, proporemos uma edição crítica do conjunto dos sonetos do autor, em número de nove.

2. Até ao momento apenas era conhecido um soneto de Alvarenga: o que o autor dedicou à inauguração da estátua equestre de D. José, iniciado pelo verso «Vencer Dragão, que as Fúrias desenterra». Não se trata contudo do único soneto publicado em seu nome. Como veremos, há pelo menos mais seis textos nessas condições, embora se trate sempre de publicações póstumas e, em alguns casos, manifestamente erróneas.

Dois desses sonetos foram revelados por Manuel Duarte Moreira de Azevedo. O primeiro vem incluído no *Mosaico Brasileiro*<sup>1</sup>, uma obra de que não consta a data de impressão, mas que parece ter saído em 1869. Na p. 54, atribuído a Silva Alvarenga e dado como inédito, vem o soneto «Obrei quanto o discurso me guiava».

Mesmo deixando de lado outras informações, a simples leitura do texto

---

\* A primeira versão deste trabalho foi apresentada como comunicação ao «V Encontro Internacional da Associação dos Pesquisadores do Manuscrito Literário: Memória cultural e edições», Salvador, Baía, 3-7 de Novembro de 1996. Com algumas modificações, integraria depois o artigo *Dois Estudos Sobre Silva Alvarenga*, publicado na «Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas», II Série, vol. XIV, Porto, Faculdade de Letras, 1997. Para a presente edição, foi novamente objecto de correcções.

<sup>1</sup> *Mosaico Brasileiro ou Collecção de ditos, respostas, pensamentos, epigrammas, poesias, anedotas, curiosidades e factos historicos de brasileiros illustres*, Rio de Janeiro, B. L. Garnier, s.d.

é suficiente para nos mostrar que se trata de uma atribuição errónea: desde logo porque as referências que aí se encontram ao exercício de actividades judiciais e a Vila Rica não condizem com o que se sabe da biografia de Alvarenga. E, na verdade, como é sabido, o soneto pertence a Tomás António Gonzaga e estava publicado há muito: saíra pela primeira vez em 1811 na edição da *Marília de Dirceu* impressa em Lisboa, na Tipografia Lacerdina. Moreira de Azevedo realizou portanto um trabalho pouco escrupuloso. A título de curiosidade, acrescente-se que — havendo algumas diferenças significativas entre a versão de 1811 e a de 1812, a da Impressão Régia — o autor do *Mosaico Brasileiro* seguiu a primeira.

Desconhecemos até que ponto este erro tão flagrante de atribuição pode justificar o total alheamento que a crítica posterior demonstrou perante o trabalho desenvolvido por Moreira de Azevedo nesta área. Acontece, com efeito, que o autor atribuiria em obras seguintes — designadamente *Curiosidades*<sup>2</sup> e *Homens do Passado*<sup>3</sup> — outros textos a Silva Alvarenga sem que tais atribuições viessem depois a ser discutidas, ou sequer referidas, em ensaios de especialistas ou historiadores da literatura.

Para a questão que estamos a tratar, apenas nos interessa o primeiro dos livros referidos — *Curiosidades*, de 1873. Nas p. 17-18, o autor transcreve um soneto jocoso que Alvarenga teria consagrado a Manuel Gonçalves Anjo, capitão do navio «Príncipe da Beira», em que o poeta mineiro teria embarcado de regresso ao Brasil. Trata-se do soneto «Que importa que seguro e bem talhado», adiante publicado sob o n.º II. Referentes à mesma viagem e ao mesmo comandante, e apresentando igualmente um tom jocoso, há ainda duas décimas publicadas por Azevedo em nome do poeta mineiro: «Dizem que de anjo tem o nome»<sup>4</sup> e «Vale o capitão por mil»<sup>5</sup>.

Embora Moreira de Azevedo não forneça nenhuma indicação sobre a proveniência do texto, o certo é que, ao contrário do caso anterior, não dispomos agora de indicações documentais que nos autorizem a refutar esta atribuição. Entendemos por isso que ela pode ser aceite sob reserva.

Conviria contudo averiguar os pormenores do regresso de Alvarenga ao Brasil, uma vez concluído o curso em Coimbra. De momento, sabe-se apenas que ocorreu em 1776, depois de 30 de Agosto — data em que o poeta mineiro recebeu o seu passaporte, como foi revelado por Rodrigues Lapa<sup>6</sup> — e que na mesma embarcação vinham António Dinis da Cruz e Silva e o P.º António Caetano de Almeida Vilasboas, irmão de Basílio da Gama. Importaria agora confirmar os elementos de ordem histórica referentes ao texto: o nome do navio e o do

capitão. Realizada essa pesquisa — que ainda não tivemos oportunidade de efectuar — ficaremos na posse de dados que, não autorizando conclusões definitivas sobre a atribuição em causa, poderão reforçar a possibilidade de Alvarenga ser o autor do soneto — e também das duas décimas — ou excluí-la em definitivo.

Num rápido comentário ao poema, podemos dizer que, apesar do seu cariz circunstancial, se trata de um texto com algum interesse, desde logo pelo seu tom jocoso, que coincide com aquilo que se encontra noutras composições de Alvarenga, designadamente algumas passagens da epístola que em 1772 dirigiu a Basílio da Gama<sup>7</sup>, o poema herói-cómico *O Desertor*<sup>8</sup> e o poema em quintilhas que dedicou a Luís de Vasconcelos e Sousa<sup>9</sup>. Um pouco à semelhança do que acontece nesse último texto, o tom humorístico do soneto resulta da situação enunciativa criada — o sujeito toma o próprio navio como interlocutor — e também do jogo em torno do nome *Príncipe da Beira*. O discurso assume um tom de queixa, posto que bem humorada, justificada pela fome que se passaria a bordo e que seria causada pelo capitão. Este é apresentado sob uma forma que lembra muito nitidamente o *mandrião Patusca*, satirizado na epístola a Basílio:

Que alegre em boa paz, córado, e bem disposto,  
Insensível a tudo não muda a cor do rosto;  
Nem s' esquece entre sustos, gemidos, e desmaios  
Do vinho, do presunto, dos saborózos paios (v. 31-34).

Para além destas duas atribuições de Moreira de Azevedo, existem pelo menos outras quatro, três das quais feitas por Teófilo Braga.

O historiador português, em *A Arcadia Lusitana*<sup>10</sup>, refere-se nas p. 352-353 a «alguns sonetos» produzidos com a intenção de defender Domingos dos Reis Quita das sátiras do Dr. Zuniga — Caetano Francisco Xavier Zuniga — dando-os como de Manuel Inácio (*da Silva Alvarenga?*, interroga-se o próprio ensaísta). Mais à frente, nas p. 507-508, transcreve de uma colecção manuscrita de versos — de que não dá pormenores — três sonetos, repetindo a dúvida quanto ao apelido do autor. Trata-se dos seguintes poemas: «Dormindo vi a candida Poesia», «Que phantasmas, que aspectos horrorosos» e «Sobre as azas o Tempo equilibrado». Acrescente-se que descobrimos há pouco uma fonte

<sup>2</sup> *Curiosidades — Noticias e variedades historicas brasileiras*, Rio de Janeiro, B. L. Garnier, 1873.

<sup>3</sup> *Homens do Passado — Chronicas dos seculos XVIII e XIX*, Rio de Janeiro, B. L. Garnier, 1875.

<sup>4</sup> In *Curiosidades*, p. 18.

<sup>5</sup> In *Homens do Passado*, p. 29.

<sup>6</sup> *Vida e Obra de Alvarenga Peixoto*, Rio de Janeiro, M.E.C., I.N.L., 1960, p. XXIX.

<sup>7</sup> *A Termindo Sipilio Arcade Romano por Alcindo Palmireno Arcade Ultramarino. Epístola*, Coimbra, Officina de Pedro Ginioux, 1772.

<sup>8</sup> *O Desertor. Poema Heroi-comico por Manoel Ignacio da Silva Alvarenga, na Arcadia Ultramarina Alcindo Palmireno*, Coimbra, Real Officina da Universidade, 1774.

<sup>9</sup> Publicado pela primeira vez por Januário da Cunha Barbosa no *Parnazo Brasileiro ou Collecção das melhores poezias dos poetas do Brasil, tanto ineditas como já impressas*, tomo I, caderno 4.º, Rio de Janeiro, Typographia Imperial e Nacional, 1830, p. 65-69.

<sup>10</sup> *A Arcadia Lusitana — Gârção, Quita, Figueiredo, Diniz*, Porto, Chardron, 1899.

manuscrita dos dois primeiros textos, eventualmente a mesma que Teófilo Braga utilizou: trata-se do Ms. 49-I-58, n.º 19r e v da Biblioteca da Ajuda, em que é indicado como autor o «D. Manoel Ign.º».

Logo à partida, esta atribuição deve ser encarada com muitas reservas, tanto mais que o ensaísta, na mesma obra, na p. 227, tinha dado — erradamente — Inácio José de Alvarenga como participante na última sessão da Arcádia Lusitana, justamente a defender Quita das sátiras de Zuniga. Parece portanto haver confusão entre os dois Alvarengas.

Por outro lado, o primeiro dos três sonetos em exame não era um inédito e tinha como autor o próprio Quita: como notou Alberto de Faria em *Aérides*<sup>11</sup>, estava publicado — com algumas variantes — nas *Obras* desse autor. Enganou-se contudo Faria ao afirmar que tal publicação ocorrera apenas na edição de 1831; na verdade, ele já vem incluído na edição anterior, a segunda<sup>12</sup>. O próprio Teófilo Braga acabaria por reparar o seu erro: em 1918, na *Recapitulação da Historia da Literatura Portuguesa — IV. Os Arcades*<sup>13</sup>, volta a falar nos três sonetos alegadamente da autoria de Silva Alvarenga, transcrevendo os dois primeiros, mas — numa discreta nota apresentada na p. 271 — informa que o primeiro deles estava publicado na edição de 1781 das obras de Reis Quita.

Perante isto, a hipótese de a autoria caber a Silva Alvarenga fica seriamente comprometida, até porque — como também observou Alberto de Faria — as relações do poeta mineiro com Quita não parecem ter sido as melhores. Efectivamente, na epístola que em 1772 dirigiu a Basílio da Gama, Alvarenga afirma a determinada altura:

Author, que por acaso fizeste hum terno Idyllio,  
Não te julgues por isso Theocrito, ou Virgilio:  
Não creias no louvor d'hum verso, que recitas:  
Teme a funesta sórte dos Melizeos e Quitas.  
Que muitos applaudirão quinhentos mil defeitos  
Nos papeis, que hoje embrulhão adubos, e confeitos (v. 87-91).

Este comentário, como lembra ainda Alberto Faria, não ficaria impune: Cruz e Silva, no soneto LXXV da centúria III<sup>14</sup>, responde a Alvarenga de modo particularmente violento, sublinhando a falta de respeito perante alguém que já havia falecido (Quita morreu a 26 de Agosto de 1770) e não perdendo a oportunidade para satirizar a sua ligação a Basílio:

<sup>11</sup> *Arcades sem Arcadias*, in «*Aérides — Literatura e Folk-Lore*», Rio de Janeiro, Jacintho Ribeiro dos Santos-Editor, 1918.

<sup>12</sup> *Obras de Domingos dos Reis Quita, chamado entre os da Arcadia Lusitana Alcino Miceno*, segunda edição correcta, e augmentada com as Obras Postumas, e Vida do Author; tomo I, Lisboa, Typografia Rollandiana, 1781, p. 284 (soneto LXXV).

<sup>13</sup> Porto, Chardron, 1918, p. 269-271.

<sup>14</sup> in *Poesias*, tomo I, Lisboa, Lacerdina, 1807, p. 277.

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

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

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

Então Apollo torna á Ninfa, rindo:  
«He Palmireno, que eu mudei em burro,  
«Em pena d'encensar o vão Tremindo.

Perante estes elementos, e embora não seja descabida a hipótese de Alvarenga ter escrito sátiras contra os membros da Arcádia, atendendo ao modo como se posicionou nos grupos literários da época, julgamos que estas atribuições de Teófilo Braga não devem ser aceites. Cremos, aliás, que a identificação do autor dos dois sonetos em causa é relativamente óbvia: o *Manuel Inácio* que constaria do manuscrito utilizado por Braga é, com toda a certeza, Manuel Inácio de Sousa. Trata-se de um poeta menor, contemporâneo de Alvarenga: natural da Horta — ilha do Faial, Açores —, viveu entre 1739 e 1801. Formado em Direito pela Universidade de Coimbra, publicou apenas dois textos em vida: uma tradução em prosa e uma «Elegia na Morte do Senhor D. José, Príncipe do Brasil». Quatro outros poemas seriam publicados postumamente, existindo ainda alguns inéditos.

A razão da nossa afirmação prende-se com as relações de amizade que este autor manteve com Reis Quita, como é comprovado pela referência que este lhe faz no seu idílio IV, justamente intitulado «Amizade»<sup>15</sup>: «Tu, Sousa do Faial, a quem as Musas / As correntes franqueão do Parnaso» (v. 56-57).

O último caso dos sonetos postumamente publicados em nome de Alvarenga surge na *Anthologia da Lingua Vernacula*<sup>16</sup> de Almáquio Diniz, de 1913. Na página 181, o seu autor apresenta o seguinte texto, dando-o como extraído da edição de Joaquim Norberto:

<sup>15</sup> *Op. e ed. cit.*, tomo II, p. 14-16.

<sup>16</sup> *Anthologia da Lingua Vernacula organizada como curso de literatura brasileira*, Bahia, Livraria Catilina, 1913.

Que saudoso lugar!... Em roda as flores  
Nascem por entre a relva; estes pinheiros,  
Parecem suspirar também de amores...  
O zephyro respira; o sol formoso

Vai dos troncos as sombras aportando,  
Que já se inclina o carro luminoso...  
O rouxinol te está desafiando:  
Querem-te ouvir os verdes arvorêdos

Que o vento faz mover de quando em quando,  
É a musa que de amor sabe os segredos...  
Risonhas flores, que um estreito laço

Formais de vossos ramos na floresta,  
Sei que *Glaura* vos ama... pela sesta  
Deixai-vos desfolhar no seu regaço.

Estamos perante um caso particularmente estranho: os versos são, efectivamente, da autoria de Silva Alvarenga, mas não constituem um soneto. Por razões difíceis de imaginar, Almáquio Diniz fez uma montagem a partir da écloga *O Canto dos Pastores*<sup>17</sup>, na versão deste texto publicada nas *Obras Poeticas*<sup>18</sup>. Confrontando os dois poemas, verifica-se que o falso soneto resulta da justaposição dos versos 1-3, 7-13 e 18-21 da écloga.

3. Terminada esta discussão acerca dos seis textos atribuídos a Alvarenga por Moreira de Azevedo, Teófilo Braga e Almáquio Diniz, vejamos agora sete sonetos inéditos, conservados em três códices diferentes, que, em geral, não parecem colocar dificuldades de maior quanto à questão da autoria.

Os primeiros seis poemas encontram-se numa miscelânea manuscrita que recolhe poemas de autores da segunda metade do século XVIII, intitulada *Flores do / Parnazo / ou / Collecção / de / Obras Poeticas / de / Differentes Auctores / Junctas pelo cuidado / de / J... N... S... M...*. Na lombada vem a indicação «Vol. IV». Tendo pertencido à colecção de Rubens Borba de Moraes, o códice está hoje na biblioteca do Dr. José Mindlin.

São os seguintes os sonetos em causa: «Junto do Mondego manso, e

<sup>17</sup> *O Canto dos Pastores. Egloga offerecida a \*\*\* por Manoel Inacio da Silva Alvarenga. Arcade Ultramarino. Lisboa, Regia Officina Typographica, 1780.*

<sup>18</sup> *Obras Poeticas de Manoel Ignacio da Silva Alvarenga (Alcindo Palmireno) collegidas, annotadas e precedidas do juizo critico dos escriptores nacionaes e estrangeiros e de uma noticia sobre o auctor e suas obras e acompanhadas de documentos historicos por J. Norberto de Souza S.; tomo I, Rio de Janeiro, Livraria B. L. Garnier, 1864, p. 319-328.*

arenozo» (p. 45; será o soneto III da nossa edição); «Trago a minha confuza fantazia» (p. 46; soneto IV); «Eu vi Marfida sobre a mam fermoza» (p. 47; soneto V); «Lizandra bela, Ninfa sem brandura» (p. 48; soneto VI); «Deixa, Doris, do fundo, e verde pégo» (p. 58; soneto VII); «Já vai a noute as azas encolhendo» (p. 59; soneto VIII).

Todos eles ostentam no cabeçalho, como indicação de autoria, «M.<sup>el</sup> In.<sup>o</sup>», o que nos poderia levar imediatamente a colocar a hipótese de estarmos perante um caso idêntico ao dos sonetos atribuídos por Teófilo Braga a Alvarenga. A probabilidade de Manuel Inácio de Sousa ser o autor dos textos em discussão é, porém, francamente diminuta: na p. 31 do tomo V da miscelânea figura um soneto — «No fundo desta selva tenebroza» — que apresenta como indicação de autoria «M.<sup>el</sup> In.<sup>o</sup> de Sz.<sup>a</sup>». Significa isto que o organizador da miscelânea distinguia claramente os dois autores, Alvarenga e Sousa, referindo-se ao primeiro — talvez por se tratar de um poeta mais conhecido — apenas como «Manuel Inácio» e optando para o segundo pela menção do apelido.

Comentando rapidamente os seis sonetos, começaríamos por notar que se trata de textos líricos dominados pelo tema do amor, apresentando-se quase sempre marcados pelo motivo do desencontro e do conseqüente sofrimento do sujeito.

Sob esta orientação global, encontramos uma gama considerável de cambiantes, que acompanham assim a mudança de destinatária: Zélia, a presença mais frequente (sonetos III, IV e VIII), Marfida (V), Lisandra (VI) e Dóris (VII). Esses cambiantes podem ser a declaração amorosa sob a forma de canto que a tudo se impõe, como ocorre no soneto III: «Tudo se cala enfim, tudo se admira; / Porque o Nome de Zélia então soava / Na minha doce e venturosa Lira»; como podem ser a contemplação da amada «em doce sono descansando» (V); a promessa de «um amor constante, / Que é dádiva mais rara e excelente / Que o frio ouro, que o lúcido diamante» (VII); o contraste entre os «tristes gemidos» do sujeito e a alegria circundante (VIII); ou ainda a «breve glória» proporcionada pela «nuvem do engano», isto é, pelo sonho (IV).

O cenário alterna entre o fluvial (III e VII), o marítimo (VI) e o campestre (V e VIII), adaptando-se assim aos diferentes motivos. Assumindo geralmente contornos idílicos, pode apresentar também elementos menos aprazíveis, como acontece no soneto VI: «De cima desta rocha cavernosa, / Onde as salgadas ondas vêm quebrar».

Outro aspecto interessante tem a ver com a representação dos cambiantes de luminosidade, correspondentes às diversas fases do dia. Assim, para além da «noite escura e fria» (IV), Alvarenga regista o raiar do sol: «Este bosque, que mais espesso e horrendo, / Abafado, co' as sombras parecia, / À bela e clara luz do alvo dia / Que alegre, que frondoso, se está vendo!» (VIII); e o ocaso: «Eu vi Marfida sobre a mão fermosa / Estar em doce sono descansando, / Quando o sol para a terra ia inclinando / Os brandos lírios, a vermelha rosa» (V).

Do ponto de vista da linguagem e do estilo Alvarenga não se afasta muito da moeda corrente da literatura da época. Ao nível da adjectivação, por exemplo, encontramos o «Mondego manso e arenoso», o «pego undoso», a «noite escura e fria», o «gesto brando», o «firme amante»...

Como síntese, podemos dizer que estes sonetos, apesar de não se afastarem consideravelmente do imaginário e da linguagem do arcadismo, são bem construídos e não desmerecem em absoluto da melhor realização lírica de Alvarenga — *Glaura* —, inclusivamente na vertente musical. Veja-se, a este respeito, o modo como o autor, demonstrando embora preferência pelo decassílabo heróico, experimenta outros modelos acentuais e em particular o pentâmetro iâmbico, com o qual consegue obter interessantes variações melódicas.

Resta-nos um último soneto, presente numa miscelânea poética que também recolhe textos de autores da segunda metade do século XVIII. Trata-se do Ms. 1129 da Biblioteca Pública Municipal do Porto, surgindo o soneto na p. 84, atribuído a «Manoel Ignácio de Alvarenga».

O motivo dominante é novamente o do sofrimento amoroso, agora expresso de forma diferente: dando conta da ambição que domina o mundo, o sujeito apresenta-se por contraste como um mero sobrevivente do amor: «Que eu, triste de mim mesmo entre agonias, / Trabalho por fugir da dura morte, / Pois morro às mãos de amor todos os dias» (soneto IX).

Embora o motivo que preside à construção do texto seja um tópico bastante recorrente, cremos que é legítimo chamar a atenção para a proximidade existente entre a composição de Alvarenga e o soneto de João Xavier de Matos iniciado pelo verso «Afoito córte o mar o navegante», incluído no primeiro volume das suas *Rimas*, publicado em 1770<sup>19</sup>. A diferença mais significativa entre os dois textos reside no desfecho, na medida em que Xavier de Matos termina com uma declaração de desprezo pela ambição e pela riqueza: «Já huma alta ventura não me engana: / Seja a todos pequeno embora o Mundo, / Que eu caibo muito bem nesta choupana».

4. Antes de passarmos à edição dos poemas, importa rectificar um aspecto da versão anterior deste artigo. Na altura tínhamos admitido como sendo de Alvarenga um soneto relativo à estátua equestre de D. José, iniciado pelo verso «Estrangeiro, q. o marmore examinas». O texto figura, sem indicação de autoria, no f. 139v de um códice sem título que apresenta na lombada a inscrição «Collecção Poética — tomo II». Como dissemos na altura, trata-se de uma antologia poética que reúne matéria da segunda metade do século XVIII e pertence actualmente à biblioteca do Dr. José Mindlin, de São Paulo.

Apesar de o soneto vir anónimo, pareceu-nos na altura que o seu enquadramento nos autorizaria a supor que ele fosse de Silva Alvarênga. Com

<sup>19</sup> Lisboa, Regia Officina Typografica, 1770, p. 1.

efeito, ele é precedido de quatro textos atribuídos ao poeta mineiro. Acontece, porém, que tivemos entretanto oportunidade de descobrir outras duas fontes testemunhais que esclarecem o problema da autoria.

A primeira delas, impressa, é um folheto sem folha de rosto com matéria relativa à inauguração da estátua, encadernado numa miscelânea cuja primeira peça é «Narração dos Applausos com que o Juiz do Povo e Casa dos vinte-quatro festeja a felicissima inauguração da Estatua Equestre onde tambem se expõem as allegorias dos Carros, Figuras, e tudo o mais concernente ás ditas Festas. Lisboa, Regia Officina Typografica, anno MDCCLXXV». O soneto vem na p. 11, sem indicação de autoria.

A segunda fonte é o Ms. 542 do Fundo Manizola da Biblioteca e Arquivo Distrital de Évora, vindo o poema atribuído a «Seixas (seguramente Joaquim Inácio de Seixas Brandão) na p. 122. A miscelânea intitula-se «Collecção / de varias obras poeticas / dedicadas / ás Pessoas de bom gosto / por / Henrique de Brederode» e reúne matéria poética da segunda metade do século XVIII.

Perante estes novos elementos, parece-nos evidente que o texto deve ser excluído do cânone da obra de Silva Alvarenga, até porque, em rigor, nenhuma das três fontes identificadas lho atribui. A fazer fé no manuscrito de Évora, Joaquim Inácio de Seixas Brandão é que deverá ser considerado o seu autor. Para desfazer a confusão criada, apresentaremos no final uma edição crítica do texto, com um aparato de tipo negativo.

5. Cremos que o trabalho aqui apresentado terá contribuído para um melhor conhecimento da vertente lírica da obra de Silva Alvarenga, chamando a atenção para a necessidade de o seu estudo não se limitar a *Glaura*.

Crems também que, mais uma vez, terá ficado enfatizada a urgência de se proceder à recolha sistemática e à fixação dos textos do autor.

## EDIÇÃO DOS SONETOS

Publicamos de seguida os nove sonetos de Silva Alvarenga referidos no nosso trabalho, bem como o poema que, pelas razões expostas, decidimos excluir do cânone da sua obra. A edição foi preparada em obediência às normas indicadas no início deste volume. Introduzimos algumas correcções às lições originais, devidamente registadas e justificadas no aparato crítico.

## SONETO I

Fonte— 1.ª ed.: s. l., s. impr., s. d.; 1 fl. Ao fundo, vem a seguinte indicação: «De Manoel Ignacio da Silva Alvarenga, Estudante Ultramarino na Universidade de Coimbra».

No dia da Inauguração da Estátua Equestre d' El-Rei N. Senhor  
D. José I

Vencer Dragão, que as Fúrias desenterra;  
Co' às Artes adornar Ceptro e Coroa;  
Da triste cinza erguer aos Céus Lisboa;  
Pôr freio às ondas e dar leis à Terra;

5 Tudo JOSÉ na heróica Mão encerra.  
O Bronze se levanta; o prazer vôa;  
E o seu Nome imortal a Fama entoa  
Entre cantos da Paz e sons da Guerra.

10 Ó Rainha do Tejo, neste Dia  
Ao Pai da Pátria o Tempo vê com susto  
E a adorar a sua Imagem principia.

Ouçõ aclamar o Grande, o Pio, o Justo.  
Quanto ostentais brilhantes à porfia  
Vós a glória de Roma, Ele a d' Augusto!

---

### Versificação

Esquema rimático: ABBA / ABBA / CDC / DCD.

Acentuação: Domina o decassílabo heróico, mas são sáficos os v. 4 e 12, e o pentâmetro iâmbico é aplicado nos v. 3 e 10.

## SONETO II

Fonte — Moreira de Azevedo, *Curiosidades—Noticias e variedades historicas brasileiras*, Rio de Janeiro, B. L. Garnier, 1873, p. 17-18.

Que importa que seguro e bem talhado  
Aos fortes galeões causes inveja,  
Ou que oponhas ao vento que forceja  
E ao bravo mar o rígido costado?

5 Se tu, príncipe magro e descorado,  
Em vão pedes ao céu que te proteja!  
Se um dia só não passa sem que seja  
Por sucessos de fome assinalado!

10 O capitão, c'os olhos na frasqueira,  
De noite os paios e presuntos come,  
E os mais jejuam a semana inteira.

Ou muda o capitão ou muda o nome;  
Se não, em vez de *Príncipe da Beira*,  
Serás chamado o *Príncipe da Fome!*

---

12. o capitão] de capitão

### Justificação

12. Na versão de Azevedo, o verso apresenta 11 sílabas métricas, o que parece pouco plausível. Outra razão que parece autorizar esta proposta de emenda é o efeito de paralelismo com a oração seguinte.

### Versificação

Esquema rimático: ABBA / ABBA / CDC / DCD.

Acentuação: Domina o decassílabo heróico, mas são sáficos os v. 10 e 11.

## SONETO III

Fonte — Miscelânea manuscrita intitulada *Flores do / Parnazo / ou / Collecção / de / Obras Poeticas / de / Differentes Auctores / Junctas pelo cuidado / de / J... N... S... M...*; p. 45. Na lombada vem a indicação «Vol. IV». A miscelânea recolhe poemas de autores da segunda metade do século XVIII. Tendo pertencido à coleção de Rubens Borba de Moraes, o códice está hoje na biblioteca do Dr. José Mindlin. Cota: RBM/5/b.

Observações — No cabeçalho, como indicação de autoria, está escrito «M.<sup>el</sup> In.<sup>o</sup>».

Junto do Mondego manso e arenoso  
Me pus só a cantar um alvo dia,  
Com suavidade tal que adormecia  
Sobre as margens o rio vagaroso.

5 As brancas Ninfas, lá do pego undoso,  
Já cada qual, deixando a gruta fria,  
Vinha buscando a praia {a} onde se ouvia  
O meu alegre canto deleitoso.

10 Zéfiro, que pouco antes solto andava  
Sussurrando nos bosques onde gira,  
Parece que entre as ramas preso estava.

Tudo se cala enfim, tudo se admira;  
Porque o Nome de Zélia então soava  
Na minha doce e venturosa Lira.

---

### Justificação

7. Esta correcção parece justificar-se por razões de métrica e pelo facto de no v. 10 surgir a forma «onde».

### Versificação

Esquema rimático: ABBA / ABBA / CDC / DCD.

Acentuação: Domina o decassílabo heróico, mas é sáfico o v. 14, surgindo também o pentâmetro iâmbico nos v. 5 e 11. Além disso, o v. 1 apresenta um esquema acentual diferente: (1)-5-7-10.

#### SONETO IV

Fonte — *Ibid.*, p. 46.

Observações — No cabeçalho, como indicação de autoria, está escrito «M.<sup>cl</sup> In.<sup>o</sup>».

Trago a minha confusa fantasia,  
De tão tristes ideias ocupada,  
Que nem um só instante desterrada  
Vejo de mim a fúnebre agonia.

5 Apenas lá na noite escura e fria,  
Minh'alma, em doce sono sepultada,  
Logra uma breve glória, fabricada  
Das aparências vãs de uma alegria.

10 Por entre as sombras trémulas girando,  
Daquela Ingrata a Imagem me aparece,  
Que só então me mostra o gesto brando.

Mas que pouco esta glória permanece;  
Vai-se a nuvem do engano dissipando,  
E o que era amante Zélia já falece.

---

Versificação

Esquema rimático: ABBA / ABBA / CDC / DCD.

Acentuação: Domina o decassílabo heróico, mas também é usado o pentâmetro iâmbico nos v. 5, 11 e 14.

#### SONETO V

Fonte — *Ibid.*, p. 47.

Observações — No cabeçalho, como indicação de autoria, está escrito «M.<sup>cl</sup> In.<sup>o</sup>».

Eu vi Marfida sobre a mão fermosa  
Estar em doce sono descansando,  
Quando o sol para a terra ia inclinando  
Os brandos lírios, a vermelha rosa.

5 Eu vi Cupido a aljava vigorosa  
Prostrar-lhe aos pés e, as asas levantando,  
Com leve som está-la adormentando  
E refrescar-lhe a maçã calmosa.

10 — «Ó quanto injusto és, cruel Cupido!»,  
Então clamei, de pranto lastimoso  
Deixando o triste rosto humedecido.

— «A quem zomba de ti buscas repouso,  
E a mim, que ao teu poder estou rendido,  
Fazes que viva triste e cuidadoso».

---

Versificação

Esquema rimático: ABBA / ABBA / CDC / DCD.

Acentuação: Domina o decassílabo heróico, mas são sáficos os v. 4 e 8, surgindo também o pentâmetro iâmbico nos v. 1, 9 e 13.

## SONETO VI

Fonte — *Ibid.*, p. 48.

Observações — No cabeçalho, como indicação de autoria, está escrito «M.<sup>cl</sup> In.<sup>o</sup>».

Lisandra bela, Ninfa sem brandura,  
Que te escondes de mim nas ondas frias:  
Que mal te fiz, que tantas tiranias  
Usas comigo, Ninfa Ingrata e dura?

5 Por ti não passo toda a noite escura  
Entre saudosos ais, entre agonias?  
Não passo nesta praia os longos dias  
A chamar por Lisandra com ternura?

10 Já rouca sinto a voz de te bradar  
De cima desta rocha cavernosa,  
Onde as salgadas ondas vêm quebrar.

Mas tu, mais dura que ela e rigorosa,  
De mim te escondes no profundo mar,  
Sem te mover de um triste a voz saudosa.

Versificação

Esquema rimático: ABBA / ABBA / CDC / DCD.

Acentuação: Domina o decassílabo heróico, mas são sáficos os v. 4 e 13, surgindo também o pentâmetro iâmbico nos v. 1, 5 e 7.

## SONETO VII

Fonte — *Ibid.*, p. 58.

Observações — No cabeçalho, como indicação de autoria, está escrito «M.<sup>cl</sup> In.<sup>o</sup>».

Deixa, Dóris, do fundo e verde pego  
Em que habitas, a lapa cavernosa;  
Vem brincar nesta praia deleitosa,  
Por onde passa o trémulo Mondego.

5 Vem trazer-me o dulcíssimo sossego  
Que me roubaste, Ninfa rigorosa;  
Dar-te-ei esta grinalda tão formosa,  
Feliz se em tua frente a vê-la chego.

10 Não te prometo, Ninfa, ouro luzente;  
Alvas conchinhas sim, que o sol brilhante  
Faz luzir quando vem lá no Oriente.

Além disso te of'reço um amor constante,  
Que é dádiva mais rara e excelente  
Que o frio ouro, que o lúcido diamante.

Versificação

Esquema rimático: ABBA / ABBA / CDC / DCD.

Acentuação: Domina o decassílabo heróico, mas é sáfico o v. 10, surgindo também o pentâmetro iâmbico no v. 8.

### SONETO VIII

Fonte — *Ibid.*, p. 59.

Observações — No cabeçalho, como indicação de autoria, está escrito «M.<sup>el</sup> In.<sup>o</sup>».

Já vai a noute as asas encolhendo  
Que sobre os verdes campos estendia,  
E a nuvem que o horizonte escurecia  
Se vai em frio orvalho desfazendo.

5 Este bosque, que mais espesso e horrendo,  
Abafado, co' {m} as sombras parecia,  
À bela e clara luz do alvo dia  
Que alegre, que frondoso, se está vendo!

10 Descobre o dia os vales encurvados  
E aos Pastores desperta adormecidos,  
Que alegres cantam já por estes prados.

Só a mim me faz dar tristes gemidos,  
Mostrando-me esses campos apartados  
Onde Zélia se esconde aos meus sentidos.

#### Justificação

6. A métrica impõe esta apócope.

#### Versificação

Esquema rimático: ABBA / ABBA / CDC / DCD.

Acentuação: Domina o decassílabo heróico, mas surge também o pentâmetro iâmbico no v. 11.

### SONETO IX

Fonte — Ms. 1129 da Biblioteca Pública Municipal do Porto, p. 84. Trata-se de uma miscelânea poética que recolhe textos de autores da segunda metade do século XVIII. O códice não apresenta título.

Observações — No cabeçalho, como indicação de autoria, está escrito «De Manoel Ignácio de Alvarenga».

Trabalhe por vencer a força dura  
Do mar irado o cauto navegante;  
Trabalhe o desvelado e firme amante  
Por alcançar de amor toda a ventura.

5 Trabalhe o que nasceu em sorte escura  
Por se assentar em sólio mais brilhante;  
Trabalhe o perdido e caminhante  
Por atinar a estrada que procura.

10 Trabalhem enfim todos p' {a}ra que a sorte  
Lhe[s] dê gostos, prazeres, alegrias,  
Enquanto lhe[s] não chega o fatal corte.

Que eu, triste de mim mesmo entre agonias,  
Trabalho por fugir da dura morte,  
Pois morro às mãos de amor todos os dias.

13. trabalho] trabalharei

#### Justificações

9. A métrica impõe esta síncope.

10 e 11. Parece tratar-se de gralha do original.

13. Duas razões justificam esta proposta: na versão original, o verso teria 11 sílabas métricas, o que parece pouco aceitável; por outro lado, a utilização do presente do indicativo concorda com a forma que surge no verso seguinte.

#### Versificação

Esquema rimático: ABBA / ABBA / CDC / DCD.

Acentuação: Todos os versos são decassílabos heróicos.

## Soneto

De Manoel Ignacio de Alvarenga

Trabalhe por vencer a fôrta dura  
do mar itada o lasso navegante  
trabalhe o derre lado, e firme amante  
por alcançar de amor toda a sentença

Trabalhe o que nasceu em tobo eruta  
por se acedat em tobo mais trilhante  
trabalhe o perdido e caminhante  
por a finôr a estrada, que procura

Trabalhem em fim todos para que a tobo  
lhe dê gostos, prazeres, alegrias  
em quanto lhe não chega o tobo

Que eu trisite de mim mesmo entre agonias  
trabalhar por fugir da dura morte  
por mais as mãos de amor todos os dias

Soneto de Silva Alvarenga na p. 84 do Ms. 1129 da Biblioteca Pública Municipal do Porto

## SONETO EXCLUÍDO

Fontes — Folheto sem folha de rosto com matéria relativa à inauguração da estátua equestre de D. José, encadernado numa miscelânea cuja primeira peça é «Narração dos Applausos com que o Juiz do Povo e Casa dos vinte-quatro festeja a felicissima inauguração da Estatuia Equestre onde tambem se expõem as allegorias dos Carros, Figuras, e tudo o mais concernente ás ditas Festas. Lisboa, Regia Officina Typografica, anno MDCCLXXV». O soneto vem na p. 11, sem indicação de autoria.

— Ms. 542 do Fundo Manizola da Biblioteca e Arquivo Distrital de Évora, p. 122 (atribuído a Seixas, seguramente Joaquim Inácio de Seixas Brandão). A miscelânea intitula-se «Collecção / de varias obras poeticas / dedicadas / ás Pessoas de bom gosto / por / Henrique de Brederode» e reúne matéria poética da segunda metade do século XVIII. — Miscelânea manuscrita sem título que apresenta na lombada a seguinte inscrição: «Collecção Poetica — tomo II», f. 139v (vindo o soneto sem indicação de autoria). Trata-se de uma antologia poética que reúne matéria da segunda metade do século XVIII. Proveniente da coleção de Rubens Borba de Moraes, o códice pertence hoje à biblioteca do Dr. José Mindlin, de São Paulo. Cota: RBM/5/b.

Folheto (anónimo) = A / BADE, FM, 542, p. 122 (Seixas) = A<sub>1</sub> / Mindlin (anónimo) = A<sub>2</sub>

Versão de A

Soneto para repetir o décimo Deputado

Estrangeiro que o mármore examinas  
E aos pés do Régio Monumento Augusto  
Pasmado vês o respeitável Busto  
Em que descansam as sagradas Quinas;

- 5 É este o Herói que de prisões indinas  
Livrou a Pátria e que, constante e justo,  
Por ela e por seu REI verá sem susto  
Cair do Mundo as últimas ruínas.

Ep. Ausente em A<sub>1</sub> e A<sub>2</sub>

5. de prisões] das prisões A<sub>2</sub>

À sombra deste Benfeitor CARVALHO,  
Os louros da Ciência e da vitória  
Crescem nutridos de abundante orvalho;

Convinha pois do REI à alta Memória  
Que com quem repartia o seu trabalho,  
Repartisse também a sua Glória.

---

Versificação

Esquema rimático: ABBA / ABBA / CDC / DCD.

Acentuação: Os decassílabos heróicos e sáficos estão equilibrados: são heróicos os v. 1, 7, 8, 10 e 12-14, e sáficos os restantes.

## VIII. EDIÇÃO E ESTUDO DE UM POEMA INÉDITO

### DE SILVA ALVARENGA:

#### *O Bosque da Arcádia, uma cantata a dois tempos\**

Dando continuidade aos nossos esforços de edição da obra do poeta arcade brasileiro Manuel Inácio da Silva Alvarenga, apresentaremos neste trabalho mais um poema inédito da sua autoria. Trata-se de uma cantata intitulada *O Bosque da Arcádia*, transmitida por duas fontes testemunhais, ambas manuscritas. Como teremos oportunidade de ver, esses dois testemunhos parecem configurar duas versões significativamente diversas do mesmo poema, afastadas tanto no tempo como no espaço e nas circunstâncias motivadoras.

O primeiro testemunho é transmitido pelo Ms. 330 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Trata-se de uma miscelânea poética que recolhe sobretudo matéria da segunda metade do século XVIII. O códice é factício, resultando portanto da reunião de cadernos de distinta proveniência. Essa circunstância explica o surgimento de erros de montagem dos cadernos e folhas. É precisamente o que acontece com o poema atribuído a Alvarenga, dado que a numeração dos fólios que ocupa — 155r a 157v — não corresponde à sequência do texto. Assim, o início do texto vem no fólio 157v, devendo seguir-se o 157r, o 155r, o 155v e o 156r.

O segundo testemunho corresponde também a uma miscelânea manuscrita que reúne poesia da segunda metade do século XVIII. Proveniente da coleção do bibliófilo brasileiro Rubens Borba de Moraes, pertence hoje à biblioteca do Dr. José Mindlin, de São Paulo. Identificado pela cota RBM/5/b, o códice não apresenta título, ostentando contudo na lombada a seguinte inscrição: «Collecção Poetica — tomo II». A cantata de Alvarenga ocupa os f. 125v-130v.

A simples consideração da epígrafe e do número de versos é suficiente para nos mostrar de imediato que cada uma das fontes testemunhais referidas nos fornece uma versão consideravelmente diferente da cantata.

---

\* Publicado na *Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas*, II Série, vol. XV, Porto, Faculdade de Letras, 1998.

A versão do manuscrito de Coimbra — a que passaremos a chamar versão *A* — apresenta na epígrafe a seguinte indicação: «No dia dos anos da Ilustríssima e Excelentíssima Senhora Dona Maria José Ferreira Eça e Bourbon. Por Alcindo Palmireno, Pastor Arcade». A motivação do texto fica assim imediatamente esclarecida, remetendo-nos para o domínio da poesia celebratória. Por outro lado, ao identificar a destinatária do texto, esta epígrafe fornece-nos uma série de outras indicações. Trata-se da esposa de D. Rodrigo José de Meneses, que foi governador da capitania de Minas Gerais entre Fevereiro de 1780 e Outubro de 1783, o que nos obriga a supor que o poema terá sido composto nessa localidade, dentro dos limites cronológicos assinalados. Com efeito, e ao contrário do que afirmaram alguns dos seus biógrafos, Silva Alvarenga, regressando ao Brasil em 1776, uma vez concluído o curso de Cânones na Universidade de Coimbra, não se instala de imediato no Rio de Janeiro, mas antes em Minas Gerais, mais concretamente na comarca do Rio das Mortes. É isso que sugere a écloga *O Canto dos Pastores*, publicada em Lisboa, em 1780, que surge datada «Do Rio das Mortes em o 1.º de Novembro de 1779». O máximo que podemos dizer quanto à sua ida para o Rio é que ela terá ocorrido até 1782, data a partir da qual o nosso poeta passa a desempenhar o cargo de professor régio de retórica e poética, por nomeação do vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa. Assim, temos de admitir que esta versão *A* da cantata terá sido escrita entre 1780 e 1782, em Minas Gerais. Por outro lado, conhecido o seu motivo, compreende-se o seu menor fôlego, traduzido num conjunto de 96 versos.

A versão do manuscrito da biblioteca do Dr. José Mindlim — a que passaremos a chamar versão *B* — apresenta uma epígrafe que nos remete para uma outra data, um outro espaço e diferentes circunstâncias: «Esta obra é de Manuel Inácio d'Alvarenga, que ele recitou no Passeio Público do Rio [de] Janeiro, por ocasião da inauguração do Busto da Rainha Maria Primeira, de Portugal». O espaço é, portanto, o Rio de Janeiro, e a data será muito provavelmente 1783, altura em que o Passeio Público foi inaugurado.

Trata-se de uma das obras públicas que marcou o consulado do vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa (30 de Abril de 1778 / 9 de Maio de 1790). Iniciada em 1779, essa obra consistiu na transformação de uma lagoa que existia nas proximidades do Convento da Ajuda, conhecida como Lagoa do Boqueirão da Ajuda, num magnífico jardim. O tema voltaria a ser abordado por Alvarenga em dois outros poemas: na canção intitulada *Apotheosis Poetica*, publicada em Lisboa, em 1785: «Lago triste, e mortal, no abysmo esconda / Pestíferos venenos; / E o leite, onde dormia a esteril onda, / Produza os Bosques, e os Jardins amenos, / Que adornando os fresquíssimos lugares, / Dem sombra á terra, e dem perfume aos ares» (v. 31-36); e na ode iniciada pelo verso «Longe, longe daqui, vulgo profano», recitada perante o vice-rei a 12 de Outubro de 1788: «Ó generosa mão, que não desmaias / No meio das fadigas! Ou dos montes / Desçã as puras fontes, / Ou fuja o mar infesto as nossas praias: / Ou a peste horrorosa, magra, e escura / Ache no antigo lago a sepultura» (v. 55-60).

Cercada pelo mar e pelos morros do Castelo, de Santo António e das Mangueiras, a lagoa — como se vê pelas passagens citadas — não passava de um pântano, admitindo-se que tenha sido responsável por uma epidemia de gripe surgida por essa altura. Depois de drenado e aterrado, esse espaço viria a transformar-se no jardim do Passeio Público, concebido por Valentim da Fonseca e Silva de acordo com o estilo francês dos jardins geométricos. Segundo as descrições a que tivemos acesso, o jardim incluía também um terraço, um chafariz e diversas estátuas, sendo o acesso feito através de um magnífico portão de pedra, em estilo rococó. Este portão incluía um medalhão de bronze que apresentava as armas reais e as effgies de D. Maria I e do seu marido, o príncipe D. Pedro. Dado que não conseguimos encontrar nenhuma alusão ao busto de D. Maria I mencionado tanto na epígrafe desta versão da cantata como no próprio poema, talvez seja de admitir que Silva Alvarenga se refira ao mencionado medalhão de bronze com a effgie da soberana. De facto, os v. 178-185 parecem confirmar essa hipótese: «Ditosa Terra que em teus fortes ombros / O Pórtico sustentas, / O Pórtico feliz onde aparecem, / Dum lado as Régias Quinas vencedoras, / E doutro lado o Bronze esclarecido, / Monumento de glória que retrata, / Por nobre empenho d'alta mão robusta, / A bela Imagem da Rainha Augusta».

Por este conjunto de dados, verificamos portanto que a versão *B* é posterior, datando pelo menos de 1783, que foi composta num outro espaço — o Rio de Janeiro — e que celebra um acontecimento público de maior relevância, o que talvez justifique a sua maior extensão, traduzida nos seus 257 versos.

Terminadas estas breves considerações introdutórias, editaremos agora as duas versões da cantata, após o que apresentaremos uma reflexão um pouco mais demorada sobre elas.

Versão *A*

O Bosque da Arcádia

No dia dos anos da Ilustríssima e Excelentíssima Senhora Dona Maria José Ferreira Eça e Bourbon. Por Alcindo Palmireno, Pastor Arcade

---

*Epígrafe.* D. Maria José Ferreira Eça e Bourbon — É a esposa de D. Rodrigo José de Meneses, governador da Capitania de Minas Gerais entre 1780 e 1783. Alcindo Palmireno — É o pseudónimo arcádico de Manuel Inácio da Silva Alvarenga.

Coro das Ninfas  
Ó loiros do Parnaso,  
Cobri com vossos ramos  
O voto que elevamos  
À Deusa tutelar.

5      Sonho, ou deliro! Eu vejo as claras fontes,  
Os verdes bosques e os floridos vales  
Do famoso Erimanto.  
Eu vejo o Deus da Arcádia  
E as belas Ninfas, que em polido jaspe  
10      Gravam o nome e os anos de Maria,  
Por que chegue entre palmas e entre loiros,  
A sua glória aos últimos vindoiros.

Coro  
Alegre, a Primavera  
Por ti seus dons entorne  
15      E novos anos torne  
Festiva a numerar.  
Ó loiros do Parnaso,  
Cobri com vossos ramos  
O voto que elevamos  
20      À Deusa tutelar.

Da bela Arcádia os venturosos bosques  
Em doces vozes de alegria soam;

As Ninfas se coroam  
De brancas flores, entoando alegres  
25      Novas canções à glória deste dia.  
Ninfas d'Arcádia, se eu mereço tanto,  
Juntai aos vossos hinos o meu canto.

[Coro]  
As Graças melindrosas  
E os Amorinhos belos

28. Graças — Divindades da Beleza, correspondentes às Cárites gregas. Moravam no Olimpo, na companhia das Musas, integrando o séquito de Apolo.

30      Lhe prendem os cabelos  
E os tornam a soltar.  
Ó loiros do Parnaso,  
Cobri com vossos ramos  
O voto que elevamos  
35      À Deusa tutelar.

Trazei flores de Tempe, ou de Citera,  
Ou donde reina eterna a Primavera,  
Enquanto as Graças e os Cupidos belos  
Lhe prendem os cabelos;  
40      Voe o prazer e o gosto  
À fresca margem do sagrado Tejo,  
E a Paz por longo tempo nestes montes  
Veja correr os anos de Maria;  
Que por mais que o teu giro, ó Tempo, mudes,  
45      Vão sempre a coroar novas virtudes.

Coro  
As cândidas virtudes  
E os dotes soberanos,  
No giro dos seus anos,  
Voam a multiplicar.  
50      Ó loiros do Parnaso,  
Cobri com vossos ramos  
O voto que elevamos  
À Deusa tutelar.

Eu vejo o casto Amor, que abrindo as asas,  
55      Leva das Ninfas o sincero voto  
Aos elevados cumes  
Do Ménalo, onde a Fama,  
Cingindo a frente de imortal coroa,  
O espera alegre, e generosa voa.  
60      Abri, Musas, o Templo da Memória,  
Que a Fama chega a colocar com glória  
O Jaspe esclarecido,

36. Tempe — Vale da Tessália, entre o Olimpo e o Ossa.  
Citera — Ilha do Mar Egeu, de onde era natural Afrodite, ou Vénus. Aí existia um templo consagrado à deusa.

57. Ménalo — Montanha da Arcádia.

Fama — Divindade do panteão greco-latino, incumbida de divulgar toda a casta de notícias.

Voto que faz por honra dos humanos  
Voar eternos de Maria os anos.

Coro

65 Ó dia venturoso,  
De glória e de prazer,  
O Amor te viu nascer  
E o Templo eternizar.  
70 Ó loiros do Parnaso,  
Cobri com vossos ramos  
O voto que elevamos  
À Deusa tutelar.

Tempo voraz, a glória das virtudes  
Não é sujeita à tua fúria iníqua.  
75 Sejam teus os colossos e as muralhas;  
Podes lançar por terra, a teu arbítrio,  
Altas cidades e nações inteiras,  
Que ilesos hão-de ser em toda a Idade  
As virtudes e o nome de Maria  
80 E a glória imensa deste grande dia.

Coro

Ó loiros do Parnaso,  
Cobri com vossos ramos  
O voto que elevamos  
À Deusa tutelar.  
85 Que suave prazer, que doce encanto!  
Vejo mover-se o bosque,  
Dançam as Ninfas, curvam-se os loireiros,  
As verdes murtas e as invictas palmas  
Por si mesmas se enlaçam;  
90 Os altos pinhos e as robustas faias,  
Ao leve sopro do Favónio brando,  
Respiram natural contentamento.  
Filha de Heróis, aceita os puros votos  
Que te oferece a Arcádia, e vós, ó Musas,  
95 Levai a sua glória no meu verso  
Aos últimos limites do Universo.

91. Favónio — O mesmo que Zéfiro, vento brando e propício, que anuncia a Primavera.

Versão B

O Bosque d'Arcádia

Esta obra é de Manuel Inácio d'Alvarenga, que ele recitou no Passeio Público do Rio [de] Janeiro, por ocasião da inauguração do Busto da Rainha Maria Primeira, de Portugal

1ª Noite

Coro das Ninfas

Ó loiros do Parnaso,  
Cobri com vossos ramos  
O voto que elevamos  
À Deusa Tutelar.

5 Sonho, ou deliro! Eu vejo as claras fontes,  
Os verdes bosques e os floridos vales  
Do famoso Erimanto.  
Eu vejo o Deus da Arcádia  
E as belas Ninfas, que em polido bronze,  
10 Em honra deste dia,  
Gravam o Nome e a Glória de Maria.

Coro

Alegre, a Primavera  
Por Ti seus dons entorne  
E novos anos torne  
15 Festiva a numerar.  
Ó loiros do Parnaso,  
Cobri com vossos ramos  
O voto que elevamos  
À Deusa Tutelar.

20 Da bela Arcádia os bosques venturosos

Em doces vozes de alegria soam;  
As Ninfas se coroam  
De brancas flores, entoando alegres  
Novas canções à glória deste dia.  
25 Ninfas da Arcádia, se eu mereço tanto,  
Juntai aos vossos hinos o meu canto.

Coro  
As Graças melindrosas  
E os Amorzinhos belos  
Lhe prendem os cabelos  
30 E os tornam a soltar.  
Ó loiros do Parnaso,  
Cobri com vossos ramos  
O voto que elevamos  
À Deusa Tutelar.

35 Trazei flores de Tempe ou de Citera,  
Ou donde reina eterna a Primavera;  
Voe o prazer e o gosto  
À fresca margem do famoso Tejo,  
E a Paz por longos tempos nestes montes  
40 Respeite o bronze[,] o Nome de Maria;  
Que por mais que o teu giro, ó Tempo, mudes,  
Vai sempre a coroar novas virtudes.

Coro  
As Cándidas Virtudes  
E os Dotes Soberanos,  
45 No giro de seus anos,  
Voam a multiplicar.  
Ó loiros do Parnaso,  
Cobri com vossos ramos  
O voto que elevamos  
50 À Deusa Tutelar.

Eu vejo o terno Amor, que abrindo as asas,  
Leva das Ninfas o sincero voto  
Aos elevados cumes

40. A análise da frase claramente mostra que o sujeito de «respeite» é «a Paz», do v. anterior. Assim, tanto «o bronze» como «o Nome de Maria» são o objecto directo, pelo que, na ausência — provavelmente por lapso do copista — da conjunção aditiva, se torna necessário introduzir a vírgula para evitar ambiguidades.

55 Do Ménalo, onde a Fama  
O espera alegre, e generosa voa.  
Abri, Musas, o Templo da Memória,  
Que a Fama chega a colocar com glória  
O bronze esclarecido  
Que neste clima adusto  
60 Retrata a vez primeira o Régio Busto.

Coro  
Ó loiros do Parnaso,  
Cobri com vossos ramos  
O voto que elevamos  
À Deusa Tutelar.

65 Tempo voraz, a glória das virtudes  
Não é sujeita ao teu furor iníquo.  
Sejam tuas as torres e as muralhas;  
Podes lançar por terra, a teu arbítrio,  
Altas cidades e nações inteiras,  
70 Que ilesos hão-de ser em toda a Idade  
O Régio Busto, o Nome de Maria  
E a Glória imensa deste grande dia.

Coro  
Ó loiros do Parnaso,  
Cobri com vossos ramos  
75 O voto que elevamos  
À Deusa Tutelar.

Que suave prazer, que doce encanto!  
Vejo mover-se o bosque,  
Dançam as Ninfas, curvam-se os loureiros,  
80 As verdes murtas, as invictas palmas  
Por si mesmas se enlaçam,  
E a fonte cristalina e {o} brando vento

82. Não comprometendo a métrica, a presença do artigo definido parece-nos essencial ao equilíbrio do verso, atendendo até à construção quiasmática que ele apresenta.

Respiram natural contentamento.  
Rainha Augusta, aceita os puros votos  
85 Que te oferece a Arcádia, enquanto as Musas  
Fazem voar meus versos.  
Sobre as asas do Génio Americano,  
Para que a Tua Glória,  
Além do mar profundo,  
90 Chegue aos últimos fins do Novo Mundo.

2.ª Noite

Coro

Na cópia bela  
Do bronze Augusto,  
O Régio Busto  
Vive imortal.

95 Não é este o lugar onde dormia  
De verde-negras ondas triste lago?  
Eu vi há pouco a Peste, a horrível Peste,  
Tintas as asas de mortal veneno,  
Nestes mesmos lugares  
100 Surgir das águas e infestar os ares,  
Trazendo por coorte  
O Horror, a Sombra, a Palidez da Morte.  
Negro vapor encobre a face bela  
Do Est[el]ífero Pólo,  
105 E o feio monstro que o veneno encerra  
Quer{er} dos viventes despojar a Terra.

Coro

Na cópia bela  
Do bronze Augusto,  
O Régio Busto  
110 Vive imortal.

96. Referência à lagoa que existia nas proximidades do Convento da Ajuda, no Rio de Janeiro, conhecida como Lagoa do Boqueirão da Ajuda.

104. «Estífero» é palavra, que, segundo pensamos, não existe, resultando porventura de um lapso do copista. Atendendo ao contexto, tudo leva a crer que a forma correcta seja «estelífero»: teremos assim «a face bela / Do estelífero Pólo», isto é, «a face bela do céu estrelado». Note-se que esta solução não afecta a métrica do verso.

106. Estamos perante outra gralha do original. À semelhança do «encobre» do v. 103, também a forma verbal em causa deve estar no presente do indicativo.

Mas que improvisa cena,  
Que benéfica mão, que Astro brilhante,  
Raiando nestes montes,  
Nuvens dissipa, aclara os horizontes,  
115 E apartando o Letífero Veneno,  
Faz do Lago da Morte um sítio ameno?  
Já ergue a Terra, as ondas se sepultam,  
E os novos arvoredos,  
Estendendo os seus ramos, anunciam  
120 Grato prazer da mãe da Natureza,  
Que há-de dar na Estação flores belas,  
Ao grande Vasconcelos mil capelas.

Coro

Na cópia bela  
Do bronze Augusto,  
125 O Régio Busto  
Vive imortal.

São os Monarcas a alma dos Impérios,  
E a sua Imagem, digna de respeito,  
Elevada nos públicos lugares,  
130 Deve animar os Povos.  
Assim a Grécia, assim a antiga Roma  
Bronzes fundia e mármore lavrava,  
Em que a Posteridade  
Respeitasse a Justiça e a Majestade.  
135 Por isso, o Ilustre, o Sábio Vasconcelos,  
Que no Livro do Mundo a História escreve,  
Consagrando este sítio ao Nome Augusto,  
Grava no firme bronze o Régio Busto.

Coro

Na cópia bela  
Do bronze Augusto,  
140 O Régio Busto  
Vive imortal.

116. Este verso, e o conjunto da estrofe, refere-se à transformação do Boqueirão da Ajuda no aprazível Passeio Público, devida à iniciativa do vice-rei Luís de Vasconcelos e Sousa e de acordo com o projecto de Valetim da Fonseca e Silva. A inauguração do novo espaço ocorreu em 1783.

122. Vasconcelos — Luís de Vasconcelos e Sousa, vice-rei do Brasil entre 1778 e 1790.

Magnífica cidade, tens a glória  
De ser neste Brasílico Hemisfério  
145 A primeira que viste,  
Enlevado entre pompa e luzimento,  
Do Régio Busto o eterno Monumento.  
E tu, que carregado dos despojos  
Da triste Humanidade,  
150 Voas nas asas dos ligeiros anos,  
Tempo voraz, respeita,  
Nesse metal polido,  
Da alta Rainha o Nome esclarecido;  
Nem profanes a Glória  
155 Que alcança nos seus dias os mais belos  
O ínclito Herói, o grande Vasconcelos.

Coro  
Na cópia bela  
Do bronze Augusto,  
O Régio Busto  
160 Vive imortal.

Mote  
*Neste público Passeio  
As três Graças se ajuntaram.*  
Glosa  
A amenidade, o recreio,  
A frescura e o prazer,  
Tudo junto chego a ver  
*Neste público Passeio.*  
165 Apolo a admirá-lo veio,  
As Musas o acompanharam;  
Batendo as asas chegaram  
Os delicados Amores;  
E para enlaçar as flores  
170 *As três Graças se ajuntaram.*

3.ª Noite

Coro  
Na cópia bela  
Do bronze Augusto,  
O Régio Busto  
Vive imortal.

175 Ditosos arvoredos  
Que nestes ameníssimos lugares  
Alegres estendeis os novos ramos!  
Ditosa Terra que em teus fortes ombros  
O Pórtico sustentas,  
180 O Pórtico feliz onde aparecem,  
Dum lado as Régias Quinas vencedoras,  
E doutro lado o Bronze esclarecido,  
Monumento de glória que retrata,  
Por nobre empenho d'alta mão robusta,  
185 A bela Imagem da Rainha Augusta.

Coro  
Na cópia bela  
Do bronze Augusto,  
O Régio Busto  
Vive imortal.

190 Oh, mil vezes feliz o raro engenho  
Que honrou este retiro  
Com tão caros penhores que respeita  
Dos vassalos fiéis o Amor sincero!  
Estas as Quinas são que tremulando  
195 Nas ínclitas bandeiras,  
Foram terror do Ibero e do Africano,  
E os mares subjugando do Oriente  
Viram cair as luas e os alfanjes  
Nas frias margens do assustado Ganges.

Coro  
200 Na cópia bela  
Do bronze Augusto,  
O Régio Busto  
Vive imortal.

205 É esta a cópia, é este o amado Busto  
Da Régia Filha do Monarca Augusto!  
Sombra do Invicto Rei, a glória é tua,  
Tu deves {a}inda ser do assento etéreo

O génio tutelar do Luso Império.  
Mas, ah!, que estala o Céu, brilhante nuvem  
210 Para descer se inclina,  
E o mar e a Terra e os Pólos ilumina.  
Eu vejo o Rei magnífico, que empunha  
Uma espada de Luz: o esquerdo braço  
Largo escudo sustenta, mais brilhante  
215 Do que os raios do sol, e sobre o Busto  
Da generosa Filha,  
Firmando-se nas asas,  
Desafia imortal, com peito forte,  
O Tempo gastador, a Inveja, a Morte.

Coro  
220 Na Cópia bela  
Do bronze Augusto,  
O Régio Busto  
Vive imortal.

«Filha minha, não temas  
225 (Assim falou o grande entre os Monarcas,  
Primeiro sem segundo,  
Delícias do seu Povo, Amor do Mundo),  
«Não temas o favor do Tempo ingrato;  
«Rege em Paz os teus Povos,  
230 «Estima os teus fiéis Americanos;  
«Conserva-lhes a Lei, que em flor dos anos,  
«Vizinho à tua glória,  
«Os passos guia ao Templo da Memória;  
«Deixa o resto ao meu braço,  
235 «Que eu defender intento  
«Neste lugar teu Régio Monumento.»

Coro  
240 Na Cópia bela  
Do bronze Augusto,  
O Régio Busto  
Vive imortal.

205. Monarca Augusto — D. José.

207. Considerando a métrica, esta aférese é imprescindível.

O soberbo Neptuno as bravas ondas  
Recolhe de assustado, e Galateia  
Na verde concha vem beijar a areia;  
Esta feliz areia, estes lugares,  
245 Que as Focas habitaram,  
E as sórdidas Harpias infamaram.  
A Risonha Amalteia  
Já com pródiga mão alegre entorna,  
Entre as Graças e os cândidos Amores,  
250 A bela Cópia de agradáveis flores,  
Que a mesma Natureza providente  
Quer fecundar, alegre, os teus desvelos,  
Ó sábio, ó nobre, ó grande Vasconcelos.

Coro  
255 Na Cópia bela  
Do bronze Augusto,  
O Régio Busto  
Vive imortal.

242. Galateia — Ninfa marinha, filha de Nereu e de Dóris, que foi amada pelo ciclope siciliano Polifemo.

246. Harpias — Monstros fabulosos, com rosto de mulher e corpo de abutre.

247. Amalteia — A ama que alimentou Zeus em criança e o criou em segredo, subtraindo-o assim às buscas de Crono, que o queria devorar. Zeus viria a oferecer-lhe aquele que ficaria conhecido como Corno de Amalteia ou da Abundância, caracterizado pela miraculosa particularidade de se encher do que a sua dona desejasse.

Passando agora a uma reflexão um pouco mais detalhada sobre as duas versões do poema, devemos começar por notar que a versão B é, fundamentalmente, uma ampliação de A. Com efeito, até ao v. 90, B retoma o texto de A, introduzindo contudo algumas inovações significativas.

Assim, para além da diferença ao nível da epígrafe, a que já tivemos oportunidade de fazer referência, verifica-se que B não retoma a primeira quadra da quinta estrofe do coro de A (v. 65-68). Em relação às estrofes restantes, a situação é um pouco mais complexa.

Na primeira, os cinco versos iniciais são iguais, havendo porém uma diferença no v. 9: A regista *jaspe*, enquanto B opta por *bronze*. B intercala depois um verso novo, colocando em seguida o v. 10 de A, mas com uma variante: *os anos* de A dão lugar a *a Glória* em B. Os v. 11-12 de A, os últimos da estrofe, são desprezados na versão B.

A segunda estrofe de A é integralmente mantida em B, ocorrendo no entanto uma variante no verso inicial: em A, temos *venturosos bosques*, ao passo que B opta por *bosques venturosos*.

Na estrofe seguinte, B retoma os dois primeiros versos de A, despreza os dois seguintes e conserva os v. 40-42, ocorrendo uma variante no 41.º: ao *sagrado Tejo* de A corresponde o *famoso Tejo* de B. O verso seguinte de B é diferente, sendo conservados em seguida os dois últimos de A, com uma pequena diferença no 45.º ao nível da forma verbal.

Na quarta estrofe, os 4 primeiros versos são comuns, com uma variante no primeiro: *casto Amor* de A é substituído por *terno Amor* em B. O quinto verso de A foi eliminado por B, que retoma os quatro seguintes, com uma variante no último: em A ocorre *O Jaspe*, ao passo que B regista *O bronze*. Os dois últimos de A foram substituídos em B por novos versos.

A quinta estrofe é comum, havendo contudo três variantes: no v. 74 de A vem *à tua fúria iníqua*, enquanto no correspondente de B surge *ao teu furor iníquo*; no v. 75 de A lê-se *teus os colossos*, ao passo que B regista *tuas as torres*; no v. 79, temos *As virtudes e em A*, e *O Régio Busto*, em B.

Os cinco primeiros versos da última estrofe de A são comuns à versão B, ainda que ocorram variantes não significativas. Os dois versos seguintes dão lugar em B a um novo, enquanto os quatro últimos são retomados, havendo no entanto algumas variantes: no v. 93, ocorria em A a expressão *Filha de Heróis*, que é substituída no correspondente verso de B por *Rainha Augusta*; no v. 94, A regista *e vós, ó Musas*, ao passo que B opta por *enquanto as Musas*; o v. 96 de A foi objecto de uma maior modificação: *Aos últimos limites do Universo* dá lugar em B a *Chegue aos últimos fins do novo mundo*.

Feito este rápido confronto entre as duas versões, vamos agora apresentar uma rápida caracterização da arte poética da cantata. Fá-lo-emos com base em B, dado que esta versão mais ou menos retoma a anterior.

O poema surge dividido em três momentos, assinalados pelas expressões «1.ª noite», «2.ª noite» e «3.ª noite», e apresenta um total de 33 estrofes.

Colony do Parnaso  
 Cobri com flosy lamy  
 O flosy q' abava noy  
 A' D'essa Peste Per  
 Venho, eu deduro! Eu vejo q' clery fofity,  
 G'ndy Byggy, e q' flosy d'aly  
 Dofamão G'ymanto,  
 Eu vejo o Deq' da Arcadia,  
 E q' bellas Nymphy, q' empalido bronze  
 Em terra d'yle Dia  
 Gravado o Nome, e a gloria de Maria.  
 Coro  
 Alegre a Primavera  
 Pod' q' flosy d'ony, e d'ony,  
 Enouy d'ony d'ony  
 Segliva a m'umery.  
 O Colony do Parnaso. 2.ª  
 Labella Arcadia q' Byggy d'entheroy  
 Em d'ony d'ony de d'aly d'aly  
 A' Nymphy se cordao  
 Debra n'ay flosy e d'ony d'aly  
 Novay d'ony e gloria d'yle Dia.  
 Nymphy d'aly d'aly, se e a m'ony tanto  
 Custar, e q' d'ony d'ony, e m'ony d'ony.

Ao *Coro das Ninfas* são atribuídas 17 dessas estrofes (6 para o primeiro momento do texto, 5 para o segundo e 6 para o terceiro), que se distinguem claramente das restantes, desde logo pelas suas características formais. Com efeito, trata-se de quadras — por vezes justapostas, como veremos —, com rima emparelhada (*abbc*) e com um metro curto: o hexassílabo (com acentuação predominante na 2.<sup>a</sup> e na 6.<sup>a</sup> sílabas, embora surjam também outros esquemas) na primeira parte, e o tetrassílabo (sobretudo com acentuação na 2.<sup>a</sup> e na última sílabas) nas restantes. Estas estrofes correspondentes ao coro distinguem-se ainda das outras por cumprirem uma função próxima do estribilho. Na verdade, a primeira quadra do coro é consecutivamente repetida ao longo da «1.<sup>a</sup> noite», surgindo três vezes isoladamente e outras três após uma quadra diferente. Nas outras duas partes do poema, a quadra do coro é sempre a mesma.

As restantes estrofes são em número de 16: na primeira parte há 6, ao passo que as outras duas apresentam 5 cada uma. Estas estrofes são irregulares, variando o seu número de versos entre 7 e 16. Do ponto de vista métrico — e à excepção da 11.<sup>a</sup> estrofe, de que falaremos separadamente —, o decassílabo alterna com o hexassílabo, num esquema irregular: na 1.<sup>a</sup> estrofe, são hexassílabos os v. 3, 4 e 6; na 2.<sup>a</sup> e na 3.<sup>a</sup>, apenas o v. 3; na 4.<sup>a</sup>, os v. 3, 4, 8 e 9; na 5.<sup>a</sup>, todos os versos são decassilábicos; na 6.<sup>a</sup>, são hexassilábicos os v. 2, 5, 10, 12 e 13; na 7.<sup>a</sup>, os v. 5, 7 e 10; na 8.<sup>a</sup>, os v. 1, 3 e 8; na 9.<sup>a</sup>, os v. 4 e 7; na 10.<sup>a</sup>, os v. 3, 7, 9, 10 e 12; na 12.<sup>a</sup>, os v. 1 e 5; na 13.<sup>a</sup>, os v. 2 e 6; na 14.<sup>a</sup>, os v. 7, 13 e 14; na 15.<sup>a</sup>, os v. 1, 3, 6, 9, 11 e 12; e, na 16.<sup>a</sup>, os v. 5 e 7. Quanto à acentuação, há uma vantagem clara do decassílabo heróico sobre o sáfico. Relativamente ao hexassílabo, a acentuação é variada, sendo os padrões mais frequentes 2-6 e 4-6. No que respeita à rima, domina o verso branco, ocorrendo contudo em todas as estrofes, segundo um esquema irregular, a rima toante emparelhada.

Diferente de todas as outras é a 11.<sup>a</sup> estrofe. Trata-se de uma glosa em forma de décima espinela (obedecendo portanto ao esquema rímico *abbaaccddc*), que recorre ao verso redondilho maior. Esta glosa tem por mote aquilo a que geralmente se dá o nome de colcheia, isto é, um mote formado por dois versos, depois retomados como 4.<sup>o</sup> e 10.<sup>o</sup> versos da décima.

Para terminar, impõe-se uma breve comparação entre as duas versões da cantata no que respeita ao plano do conteúdo.

Confirmando inteiramente a epígrafe, a versão A limita-se a celebrar a passagem do aniversário da destinatária, num texto que não oferece particulares motivos de interesse. O autor constrói um cenário idílico, centrado na Arcádia e recheado de figuras e referências mitológicas, colocadas ao serviço da exaltação das *virtudes* e do *nome de Maria*. Reservando-se uma função de mensageiro e ao seu verso uma função instrumental, o poeta termina com a formulação do desejo de imortalidade da sua obra: «(...) e vós, ó Musas, / Levai a sua glória no meu verso / Aos últimos limites do Universo».

A versão B, embora se apresente igualmente marcada por um pro-

pósito celebratório — e agora mais nitidamente encomiástico — e continue assente num convencional quadro idílico de sabor mitológico, apresenta alguns motivos de interesse adicional.

Em primeiro lugar, e decorrendo da sua adaptação às novas circunstâncias, há no texto algumas referências locais, designadamente a Lagoa do Boqueirão da Ajuda (v. 95-106) e a sua transformação no aprazível Passeio Público (v. 111-122). Ao contrário do que possa parecer, não se trata de dados desprovidos de significado ideológico. Na verdade, atente-se no modo curioso como o cenário idílico esboçado na versão A assume agora um valor diferente. De facto, se é inegável que esse quadro começa por estar ao serviço de um propósito laudatório dirigido a D. Maria I, não é menos verdade que, à medida que o texto vai avançando, esse idílio abstracto se vai fundindo cada vez mais com o idílio concreto e local do Passeio Público. Ora, essa fusão — que atinge o seu ponto mais alto na estrofe final — acaba por impregnar o poema de um certo ufanismo, que aliás está presente noutros aspectos do texto. Veja-se, por exemplo, como o tópico do desejo de imortalidade do verso surge agora pontuado por um acento localista: «(...) enquanto as Musas / Fazem voar meus versos / Sobre as asas do Génio Americano, / Para que a Tua Glória, / Além do mar profundo, / Chegue aos últimos fins do Novo Mundo» (v. 85-90). Note-se também como o busto da soberana é aproveitado como motivo para a exaltação do Rio de Janeiro: «Magnífica cidade, tens a glória / De ser neste Brasílico Hemisfério / A primeira que viste, / Enlevado entre pompa e luzimento, / Do Régio Busto o eterno Monumento» (v. 143-147). Por outro lado ainda, e agora numa perspectiva mais geral, observe-se como, a par do encómio um tanto convencional da soberana, vai crescendo no texto a glorificação entusiástica do vice-rei local, Luís de Vasconcelos e Sousa, traduzida em expressões como «grande Vasconcelos» (v. 122), «o Ilustre, o Sábio Vasconcelos» (v. 135), «o ínclito Herói, o grande Vasconcelos» (v. 156), ou ainda nos vocativos que encerram o poema: «Ó sábio, ó nobre, ó grande Vasconcelos» (v. 253). Aliás, o elogio de D. Maria I parece não estar isento de críticas. Com efeito, na parte final do poema, ela é colocada na dependência do mais ilustrado D. José, passando a ser a «Régia Filha do Monarca Augusto» (v. 205), de quem recebe uma série de conselhos, um dos quais acentua justamente esse compromisso com a realidade local que o autor vai traduzindo: «Estima os teus fiéis Americanos» (v. 230).

Chegámos assim ao final deste breve trabalho sobre a até agora inédita cantata de Silva Alvarenga. Acima de tudo, interessou-nos acompanhar a transformação do poema, observando a maleabilidade do autor para o adaptar a uma nova situação e o modo como, sob a aparência de um quadro literário convencional, se afirmam alguns indicadores relativos à questão que na época dominava o panorama literário brasileiro: a afirmação paulatina de uma consciência local, distinta da metropolitana.