



Universidade Estadual
Júlio de Mesquita Filho
Faculdade de Ciências e Letras
Câmpus Araraquara

JOANA JUNQUEIRA BORGES

**MARQUESA DE ALORNA, TRADUTORA DE HORÁCIO:
Estudo e comentário da *Arte poética***



**ARARAQUARA
2018**

JOANA JUNQUEIRA BORGES

MARQUESA DE ALORNA, TRADUTORA DE HORÁCIO:
Estudo e comentário da *Arte poética*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, UNESP, Câmpus de Araraquara como um dos requisitos para a obtenção do título de doutora em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Brunno V. G. Vieira

Fomento: Capes

ARARAQUARA
2018

Borges, Joana Junqueira
MARQUESA DE ALORNA, TRADUTORA DE HORÁCIO: Estudo
e comentário da Arte poética / Joana Junqueira
Borges - 2018
193 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) -
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Prof. Dr. Brunno V. G. Vieira

1. Marquesa de Alorna. 2. Horácio. 3. Tradução. 4.
História da Tradução. 5. Século XVIII. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

JOANA JUNQUEIRA BORGES

MARQUESA DE ALORNA, TRADUTORA DE HORÁCIO:

Estudo e comentário da *Arte poética*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História e crítica literária

Orientador: Prof. Dr. Brunno V. G. Vieira

Bolsa: Capes

Data da defesa: 29/05/2018

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira
FCLAr/UNESP

Membro Titular: Profa. Dra. Vanda Anastácio
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Membro Titular: Profa. Dra. Heloísa Maria Moraes Moreira Penna
UFMG

Membro Titular: Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti
FCLAr/UNESP

Membro Titular: Profa. Dra. Giovanna Longo
FCLAr/UNESP

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

*Procuramos as escritoras
as vozes onde elas estão
teimamos nas suas vidas*

E se a escrita foi seu chão

*Vamos atrás das palavras
através do tempo ido
encontrá-las recolhidas*

No passado desvalido

Maria Teresa Horta

*Aos meus pais e aos pais dos meus pais.
E à Sofia, que não está mais.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Ana Lúcia e Murilo, pelo que me deram de invisível, mas que é o que me trouxe aqui e me segura. Aos meus irmãos, Lorena e Thalles, que vieram comigo e me acompanham, sempre.

À minha família, aos meus tios, Vera, Otávio, Kinha, Carla, Inês e Tuca; e aos meus primos, André, Felipe, Daniel, Matheus, Thiago, Raphael e Stella, por cuidarem para que sejamos Família. À Sofia e à sua falta, que me tiram as palavras.

À Naiara e à Patrícia, pela leveza dos momentos. À Iris, pela companhia de alma. À Ciça pelo cuidado. Ao Emerson, por dividir a mesa comigo. Ao Leandro e à Thayse, por se sentarem também. Ao Marco, pelo riso tão fácil. À Anaí, pela calma. E a todos eles pela amizade que construímos e que me é tão cara.

Ao Professor Brunno, que me orienta e divide o trabalho e a pesquisa comigo há tanto tempo, que me mostrou o caminho das pedras e permitiu que construísse um para mim.

À Professora Vanda Anastácio, que me apresentou a sua Marquesa de Alorna e uma nova maneira de enxergar sua história.

Aos professores da minha vida, que me ensinaram a aprender.

À Capes, por me permitir viver o doutorado e por me levar à Lisboa, onde eu encontrei parte minha e tantas coisas desse trabalho.

À Unesp e a Araraquara, que foram minha morada.

Resumo

Com a intenção de dar continuidade à pesquisa na área de História da Tradução, mais especificamente ao resgate de textos do legado clássico traduzidos em Língua Portuguesa em períodos anteriores e por autores pouco explorados, o presente trabalho pretende estudar e editar, à luz do contexto de recepção e produção, a tradução de D. Leonor de Almeida (1750-1839), a quarta Marquesa de Alorna, para a *Arte poética* de Horácio, que foi publicada em 1812, em Londres. Essa poeta, “quase” canônica, tem uma biografia que despertou o interesse dos críticos literários desde o século XIX até os dias de hoje; frequentemente os acontecimentos de sua vida entrelaçam-se com a história de Portugal; e desperta o interesse dos historiadores a sua presença nos círculos literários de sua época. Além disso, a investigação histórica do contexto de produção dessa tradução permitiu o contato com textos que facilitaram o estudo de possibilidades pelas quais os poetas e tradutores do período entendiam a tradução e, por consequência, permite verificar como essas questões se materializam na poética e na tradução de D. Leonor. Para além de breve estudo histórico e tradutório, pretende-se aqui apresentar a edição da tradução da *Arte poética* a partir do manuscrito autógrafo, encontrado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa.

ABSTRACT

Proceeding the research of Translation History, in particular the recovery of classic legacy texts translated to Portuguese in previous ages and by less known writers, the actual work intends to study and to edit, in connection to accepting and producing, the translation of D. Leonor de Almeida (1750-1839), the fourth Marchioness of Alorna, for the Poetic Art of Horace, published in London in 1812. This poet, almost "canonical", has a biography that increased the interest of literary critics from the nineteenth century to the present day; often the events of her life intertwine with the history of Portugal; and increases the interest of historians to her presence in literary circles of her time. Furthermore, the historical investigation in connection to the creation of this translation allowed the contact with texts that made easier to study the possibilities that the poets and translators in that time understood the translation and, consequently, allows us to check how these questions materialize the poetics and translation of D. Leonor. In addition to a brief historical and translation study, we intend to present the edition of the Poetic Art translation from the manuscript, found in the National Archive of the Torre do Tombo, in Lisbon.

LISTA DE FIGURAS

Fig 1 – Retrato da Marquesa de Alorna	40
Fig 2 – Retrato da Marquesa de Alorna II	40
Fig. 3 – Execução da Marquesa de Távora	44
Fig. 4 – Execução do Duque de Aveiro	44
Fig. 5 – Fac-similar da capa de 1812	92
Fig. 6 – Fac-similar da capa do manuscrito	92

Sumário

Introdução	10
1 PORTUGAL E A LITERATURA NO SÉCULO XVIII: contextualizações	17
1.1 Repensar a História Literária.....	17
1.2 Os percursos das Luzes	20
1.3 O método	22
1.4 Uma Arte poética portuguesa.....	24
1.5 Academias literárias no século XVIII	26
1.5.1 Arcádia Lusitana	28
1.5.2 Academia de Belas Letras, a Nova Arcádia.....	32
1.5.3. Grupo da Ribeira das Naus e Pré/Proto-romantismo	33
2 A MARQUESA DE ALORNA	40
2.1 Questões biográficas: o Processo dos Távoras.....	41
2.2 Marquesa de Alorna: produção e difusão.....	46
2.3 A Marquesa de Alorna pela História e Crítica Literária	49
3 A ARTE POÉTICA EM PORTUGAL NO SÉCULO XVIII.....	62
3.1 Aspectos e questões nos textos preliminares das traduções do século XVIII... 62	
3.1.1 Justificativas: o acesso à obra.....	64
3.1.2 Outros autores e tradutores.....	67
3.1.3 Tradução em verso, verso solto ou prosa.....	68
3.2 Tradução e imitação	72
3.2.1 Tradução e imitação: textos preliminares.....	73
3.2.2 Tradução e imitação no Neoclassicismo: textos críticos.....	78
3.3 A tradução de poesia lírica	84
4 A TRADUÇÃO DA ARTE POÉTICA DE HORÁCIO PELA MARQUESA DE ALORNA.....	92
4.1 Os paratextos e seus significados	92
4.2 A questão da ordem.....	100
4.3 A tradução da Marquesa de Alorna: especificidades	103
4.4 Edição da tradução da <i>Arte poética</i> de Horácio pela Marquesa de Alorna.....	112
4.4.1 Critérios de transcrição.....	113
5 POÉTICA DE HORATIO: Edição da tradução da <i>Arte poética</i> de Horácio pela Marquesa de Alorna.....	115
Referências bibliográficas.....	147
ANEXOS.....	154
Anexo 1 – Catálogo das traduções.....	154
Anexo 2 - Carta de Filinto Elísio a Alcipe sobre o poema <i>Recreações Botânicas</i> ...156	
Anexo 3 – Reprodução mecânica do manuscrito da tradução para a Arte poética de Horácio	157

Introdução

O presente trabalho insere-se na proposta de colaborar com pesquisas nas áreas de Tradução e História da Tradução, mais especificamente no que diz respeito a versões luso-brasileiras de clássicos da Antiguidade greco-latina. A pesquisa, que vem sendo desenvolvida desde a Iniciação Científica¹, tem demonstrado que para melhor estruturar e desenvolver práticas tradutórias de textos antigos em língua portuguesa é fundamental que haja um processo de releitura e reconsideração das traduções através dos tempos, considerando os contextos de produção e recepção desses textos.

Assim, é preciso ressaltar que a tradução foi assunto de discussões metalinguísticas já na Antiguidade e no Medievo, por exemplo com Cícero, para quem a tradução é “reelaboração, é reinvenção da fonte grega, é a apropriação, latinização. Ele [o texto traduzido] suplanta retoricamente o original” (FURLAN, 2010, p. 84) ou com São Jerônimo, que também advoga pela tradução dos sentidos, exceto para a Bíblia e textos sagrados, para os quais defende que se fixe na palavra (FURLAN, 2005, p. 11-2). Essas reflexões acerca do fazer tradutório estiveram presentes em todo o decurso da História Literária, mas é a partir das questões tradutórias estabelecidas nos séculos XVII e XVIII que se fundamentam os modelos paradigmáticos da Teoria da Tradução (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 176). É em decorrência desses desenvolvimentos greco-romanos e também como reação às *Belles Infidèles* francesas que, em 1813, Friedrich Schleiermacher profere a palestra, posteriormente publicada, *Sobre os diferentes métodos de traduzir* ([1813] 2007). Nesta obra, são apresentadas duas possibilidades de tradução, sejam elas: levar o leitor da tradução até o autor, apresentando contextos culturais e temporais deste, ou trazer o autor para o leitor, adaptando a obra no âmbito da língua-cultura receptora. Essa dualidade pode conviver em um texto traduzido, mas também pode delimitar, conforme estabelece o filósofo alemão, duas maneiras distintas de fazer uma tradução; entende-se neste trabalho essa dualidade como “fundamental” e como forma de manifestação da oposição entre *imitação* e *tradução* no século XVIII.

¹ Na Iniciação Científica, com fomento da FAPESP, estudamos traduções de Marcial e Catulo realizadas por José Feliciano de Castilho e publicadas em 1858. No Mestrado, também com o apoio da FAPESP, continuou-se a investigar questões tradutórias no Marcial deste tradutor, mas as publicadas em 1862; o trabalho resultou na publicação do livro “José Feliciano de Castilho e os epigramas de Marcial no século XIX: ensaio de História da Tradução”, pelo selo Cultura Acadêmica da Editora Unesp.

A palestra em que Schleiermacher delineou essas duas maneiras de traduzir se deu no momento em que a literatura passou a refletir novas concepções de mundo, como a de individualidade e de autoria, características da Era Moderna; para os poetas do século das Luzes a tradução era imitação, uma espécie de apropriação e ambientação à língua-cultura receptora, como o foi para Cícero (SELIGMAN-SILVA, 2003, p. 181). Mas, no século XIX, a visão autoral que surge com o Romantismo estabelece uma valoração da tradução fiel, relegando a uma espécie de limbo as traduções anteriores a esse período, o que reafirma a necessidade de lançar sobre elas uma nova mirada, mais criteriosa em relação aos seus preceitos e manifestações.

O estudo a ser efetuado neste trabalho procurará, então – a partir da concepção de que um dos papéis da História da Tradução reside no resgate de textos traduzidos –, lidar com as especificidades de uma época e de sua compreensão de tradução. Assim, partindo do entendimento tradutório do século XVIII, estudar a tradução da Marquesa de Alorna para a *Arte poética* horaciana e algumas reflexões que lhe são subjacentes.

O olhar para antigas traduções do legado greco-romano é uma demanda da História da Tradução. Em língua portuguesa, este resgate tem se dado de modo esparso, mas, em certa medida, gradual. A recuperação e reedição de traduções era uma demanda já em 1862, quando o Marquês de Resende, em nota à tradução de Antônio Feliciano de Castilho para *Os Fastos*, de Ovídio, defende que “se publique pela nossa prensa, hoje tão melhorada, uma collecção completa [das traduções] dos autores classicos” (RESENDE, 1862, v.1, p. 496), à maneira das coleções francesas como a Panckoucke ou Didot, bastante disseminadas na época. Entre os tradutores que Resende considera que devem ser recuperados na sua proposta de “Biblioteca Latino-Portuguesa” está a tradução de D. Leonor de Almeida para a *Arte poética* de Horácio, sobre a qual o presente trabalho se debruçará².

² Resende defende a compilação de traduções de períodos anteriores de modo “semelhante ás de que fallei publicadas por Panckoucke e Didot, das versões em portuguez dos classicos gregos e latinos, que andam dispersas, começando por *desenterrar* as ineditas, como as das *Metamorphoses* d’Ovidio pelo padre Antonio dos Reis, e por Candido Lusitano (o padre Francisco José Freire oratoriense); as da *Eneida* de Virgilio por Leonel da Costa, pelo padre Francisco José Freire, por Francisco de Pina e Melo, e por D. Fradique da Camara; as *Versões das odes de Horacio* pelo padre José Agostinho de Macedo (de que só se publicou um volume), e por João Franco Barreto; e a da *Arte Poetica* pelo crusio D. Fructuoso de S. João; as *Traducções da Pharsalia de Lucano* por Lopo de Sousa Coutinho; da *Thebaida de Estacio* pelo padre João Nunes Freire [...]. E se a estas versões ineditas se juntarem as, que correm impressas [...] [como] as da *Arte Poetica* por Soares Barbosa, por Francisco José Freire e pelas sr^{as} D. Rita Clara Freire de Andrade e condeça de Oyenhausen depois marquiza de Alorna; [...] teremos nesta soma bastante grande de productos do genio da nossa nação os cabedaes necessarios para emprehender um monumento, que abrindo á nossa litteratura uma nova fonte de originalidade ou de limitação, nos ponha, ‘nesta parte, a par das nações mais civilisadas da Europa.’ (RESENDE, 1862, v.1, p. 496-8, grifo nosso).

Mais de cem anos depois da proposta do Marquês de Resende, quando enfim a Tradução e a História da Tradução começam a delinear-se como disciplina, José Paulo Paes, em seu capítulo “A tradução literária no Brasil” (1990, p. 9), chama a atenção do leitor e do tradutor para a dificuldade de se realizar um estudo das traduções em língua portuguesa no Brasil, justamente pela ausência de documentação e de catalogação desse material. A constatação dessa ausência reflete o que acontece com os Estudos de Tradução em outros lugares do mundo, como Pinilla e Sánchez (1998) ressaltam

Não obstante a prática da tradução ser uma actividade milenária, o estudo especializado da tradução no mundo ocidental é um fenómeno recente do século XX. Por outra parte, quanto ao seu estatuto académico, só a partir dos anos oitenta é que se pode falar nos Estudos de Tradução como disciplina independente (p. 7).

A questão é que esse desenvolvimento tardio dos Estudos de Tradução como uma disciplina independente da linguística, ou da literatura comparada, por exemplo, levou a uma urgência em estabelecer tendências e premissas, o que acabou por deixar de lado, ao menos nesse momento mais incipiente, a preocupação historiográfica. Pinilla e Sánchez (1998) destacam, então, que

o conhecimento histórico e métodos historiográficos adequados ao fenómeno da tradução aparecem como única garantia para superar a estagnação teórica, restabelecer a almejada coerência e vincular o passado com o presente, de sorte que seja de interesse geral e não somente do historiador. O caminho para uma historiografia moderna, entendida como a criação de um espaço onde o historiador não se limite a narrar o acontecido, mas explique as condições e as formas históricas que lhe dão significado, evitando interpretações radicais, inexactas ou estáticas, já se iniciou (p. 7).

É também nesse sentido que entendemos a necessidade de revisitar a história, procurando compreender as especificidades que levaram à tradução da obra que será estudada, bem como a maneira pela qual ela se insere na literatura coetânea. Assim, a intenção no presente trabalho não é narrar a maneira como foi publicada a tradução da Marquesa de Alorna para a *Arte poética* de Horácio no neoclassicismo português, mas, a partir do estudo do contexto histórico, cultural, social e literário, entender as motivações e o projeto tradutório dessa tradutora.

A obra traduzida, a tradutora e seu contexto: interesses

O próprio estudo da literatura evidencia um movimento ao passado para a retomada de conceitos, como se observa, por exemplo, no retorno que de tempos em tempos acontece em direção à Antiguidade Clássica. Nota-se que em alguns períodos literários essa volta se dá com maior expressividade, mas não deixamos de encontrar seus vestígios no próprio Modernismo, como nas experimentações métricas das *Odes de Ricardo Reis*, pseudônimo de Fernando Pessoa, ou na contemporaneidade, como *topos* e revisitação, por exemplo em *A gota d'água*, de Chico Buarque. No caso da *Poética* de Aristóteles e da *Arte poética* de Horácio, uma vez que são obras que estruturam e apresentam gêneros e regras de poesia, tais manuais tiveram sempre garantidos seu lugar nos estudos de literatura, seja para serem contraditos ou seguidos em obras críticas, haja vista a quantidade de traduções dessas obras que encontramos no decorrer da história.

O século XVIII em Portugal, corresponde ao período em que se manifesta uma poética de revificação dos clássicos, tanto os da Antiguidade, quanto os dos próprios lusitanos. Os ideais clássicos de *razão*, *utilidade* e *clareza*, confluem com as questões sociais do Iluminismo, que valoriza sobremaneira a racionalidade e a poesia como instrumento da “iluminação” dos povos. Assim, intenta-se mostrar no decorrer deste trabalho como se dá a relação entre a poética e a tradução predominante no século XVIII e a *Arte poética* de Horácio, uma vez que sua poesia se manifestava na dos poetas mais importantes da época, seja pela própria imitação de seus versos em vernáculo, seja pela presença próxima de seus temas e ideais estéticos com os de então. Essa proximidade vai ao encontro do que afirma João Angelo Oliva Neto (2007):

Nas produções poéticas de civilizações que sofreram intensa aculturação, como os povos românicos em relação aos romanos, e estes em relação aos gregos, a tradução é etapa importante e oferece particular interesse ao estudo, porque, ao mesmo tempo em que concretiza, também exhibe a deliberada escolha de gêneros, autores, lugares-comuns e procedimentos poéticos que se deseja acolher: mais do que revelar a origem da influência sobre instituições e grupos de uma cultura, a tradução desnuda o objeto que, em cada época, estas instituições e grupos elegeram para imitar. Pode-se fazer uma história ampla dos paradigmas das práticas discursivas de um período com base nas traduções que então se fizeram e no modo como foram feitas [...] (p.17).

Entende-se que a partir da investigação das práticas tradutórias de um período pode-se indentificar também seus paradigmas literários, dessa forma, verificamos que é bastante significativa a quantidade de traduções da *Arte poética* horaciana produzida nessa época, o que, em certa medida, relaciona-se com a importância dessa obra teórico-didática para a consolidação da poesia neoclássica.

São oito as traduções para a *Arte poética* produzidas no neoclassicismo, segundo o levantamento publicado por Rosado Fernandes (2012, p. 34-41), sendo elas: a *Arte Poetica. Traduzida e illustrada em portuguez* de Cândido Lusitano (1758), *A arte poetica, traduzida em rima* por Miguel do Couto Guerreiro (1772); a *Arte poetica. Traduzida em verso rimado e dedicada à memória do grande Augusto*, de D. Ritta Clara Freyre de Andrade (1781); a *Arte poetica. Epistola aos Pisões. Traduzida em portuguez e illustrada com escolhidas notas dos antigos e modernos interpretes e com hum commentario critico sobre os preceitos poeticos, lições varias, e intelligencia dos lugares difficultosos* de autoria de Pedro José da Fonseca (1790); a tradução de Jeronymo Suares Barbosa, intitulada *Poetica de Horacio. Traduzida e explicada methodicamente para uso dos que aprendem* (1815 [1791]); a edição de P. Tomaz José de Aquino (1793), *A Poetica restituída à sua ordem: com a interpretação parafrastica em portugues e huma carta do editor a certo amigo sobre este mesmo assunto*; Joaquim José da Costa e Sá também realizou, em 1794, uma tradução da obra horaciana, a qual intitulou *Arte Poetica ou Epistola de Q. Horacio Flacco aos Pisões, vertida e ornada no idioma vulgar com ilustrações e notas para uso e instrucção da mocidade portuguesa*. E ainda a *Poetica d'Horatio e o Ensaio sobre a crítica de Alexandre Pope* na tradução da Marquesa de Alorna, que teve sua primeira edição em 1812. Além de considerarmos o expressivo número de traduções desta obra em um período pouco maior do que cinquenta anos e o fato de que são resultado de trabalhos de diferentes sujeitos culturais, como padres, professores, mulheres e classicistas, é importante considerar, ainda, que essas traduções nos fornecem informações socioculturais e tradutórias, que puderam ser extraídas, principalmente, de seus textos preliminares.

Entre essas versões para o texto horaciano, parece-nos que a de uma poeta tão pouco conhecida no Brasil, como é a Marquesa de Alorna, com um significativo número de traduções e de poemas autorais, representante singular da atuação feminina no sistema literário do século XVIII, além de ser uma autora que fez parte dos círculos literários de sua época, reúne características suficientes para explicar nosso interesse. De todo modo, espera-se que, se a enumeração desses fatores não esclareça nossos motivos, nosso trabalho o justifique.

Sobre o “esquecimento” de autores que foram de alguma maneira considerados pela Crítica e História Literária como “menores”, Vanda Anastácio destaca, na apresentação do segundo volume das *Obras de Francisco Joaquim Bingre*³ (2000), que

³ Poeta lusitano que viveu entre 1763 e 1856, foi um dos fundadores da Academia de Belas Letras, também conhecida como Nova Arcádia.

‘menor’ é muitas vezes um rótulo dado ao autor que não se leu e não se conhece, independentemente da importância que os seus contemporâneos lhe possam ter atribuído e ao deleite que a leitura dos seus textos possa ainda suscitar em leitores nascidos muito tempo depois da sua morte (p. VI).

A Marquesa de Alorna tem diversos atributos que a levaram à categoria de “menor” na literatura. O primeiro deles é seu lugar de mulher. Vanda Anastácio em “Desafiar as categorias da História Literária” (2009) destaca a difusão artesanal e manual das obras das mulheres no século XVIII, pois essa forma de disseminação da poesia não entrava em atrito com o papel exigido para a mulher nessa sociedade. No entanto, é exatamente este o motivo pelo qual são tão pouco conhecidas (2009, p. 52).

Além disso, observa-se que a História Literária também irá considerar “menor” um autor, ou tradutor, que não corresponder à sua expectativa de *gosto*. A partir disso, retoma-se a noção de que é forçoso olhar para autores desse período, fugindo aos preconceitos estabelecidos ao longo sua recepção – a despeito da valoração positiva que a História da Literatura irá propor a partir do século XIX, com o reconhecimento das noções de autoria e de originalidade –, e sim procurando contextualizá-los à sua época, lendo seus textos com base na sua própria conjuntura histórica. Prova dessa necessidade é a maneira como Rosado Fernandes irá categorizar as traduções da *Arte poética* de Horácio produzidas no período neoclássico. Com exceção da crítica positiva à versão de Cândido Lusitano, todas as outras evidenciam uma expectativa de literalidade que, conforme demonstraremos no decorrer do trabalho, não condiz com o contexto de produção e recepção desses textos. Especificamente sobre a tradução da Marquesa de Alorna ele dirá:

A Marquesa de Alorna fez uma edição bilingue, seguida de breve mas elucidativo comentário⁴. A tradução, em verso branco, é bastante prosaica, fuge, frequentes vezes, à letra, quer acrescentando expressões que não estavam no texto latino, quer suprimindo outras que são fundamentais para a sua compreensão. A 1ª edição desta tradução da *A.P.* saiu a lume em Londres, em 1812 (FERNANDES, 2012, p. 40).

Em linha com a questão do *gosto*, podemos considerar a crítica de Rosado Fernandes totalmente inserida na sua própria expectativa de gosto, baseando-nos na sua própria tradução podemos verificar que sua preocupação é muito mais filológica e fidelista do que é a da Marquesa de Alorna.

⁴ Esses comentários, que merecem elogios de Rosado Fernandes, são feitos pelo editor da publicação de 1844, informação que vem em notas: “Estas notas não vem na edição de Londres, já citada; foram adicionadas pelo editor da presente, a fim de esclarecer alguns lugares obscuros do poema que as precede [...]” (1844, v.5, p. 59).

Ao procurarmos entender os motivos pelos quais a Marquesa de Alorna foi colocada em posição menos privilegiada pela História Literária, entendemos também a necessidade de novos olhares sobre seu legado. Sua obra tem sido reeditada com o cuidadoso trabalho de Vanda Anastácio desde, pelo menos, 2007. Nesse sentido, nosso trabalho propõe a edição de sua tradução. O foco que damos a esse outro aspecto de sua produção literária traz consigo características importantes da literatura e da tradução do período em que a Marquesa de Alorna escreveu, das quais procuraremos explorar aqui. Assim, nosso trabalho pretende contemplar a base dos estudos em História da Tradução, trazendo para a cena dos estudos da Antiguidade um texto latino de importância inquestionável, em uma tradução de época, mas que, não por isso, tem menos importância para aqueles interessados em contemplar o texto e suas versões através do tempo e da história e valorizar um período frequentemente colocado à margem da literatura, bem como a presença de uma mulher, que leu, escreveu e traduziu a sua época.

1 PORTUGAL E A LITERATURA NO SÉCULO XVIII: contextualizações

O estudo de História definiu sua divisão, seja em séculos, seja em períodos, baseando-se principalmente pelos fatos que são considerados mais relevantes, como governos, reinados e revoluções. No entanto, conforme vivemos e vemos as coisas acontecendo, sabemos que, por mais que o busquemos, não há um momento único que determine quando começa ou finda um movimento. No caso da Literatura Portuguesa, considera-se, para fins didáticos, que Almeida Garret marcou o início do Romantismo em Portugal com publicações como *Camões* (1825) e *D. Branca* (1826), mas é preciso considerar que antes da publicação desta obra, outros elementos colaboraram para o processo de formação do que passou a ser uma escola literária. É assim também com o período que vamos estudar aqui, ao qual o século XIX convencionou chamar de “Séculos das Luzes”, o que demonstra o entendimento de que os períodos anteriores eram de escuridão. No entanto, é preciso considerar que as lamparinas já principiavam por serem acesas no século XVII, de forma que neste capítulo procuraremos apresentar algumas categorias que fizeram parte desse processo de “iluminação” no decorrer do tempo e as maneiras como interferiram na poética do período neoclássico.

1.1 Repensar a História Literária

Não se pretende aqui colocar em cheque a validade da História Literária como disciplina, nem propor a sua extinção ou revitalização, também não queremos propor um novo século XVIII, mas, a exemplo de trabalhos que têm sido desenvolvidos nessa área – como as teorias estabelecidas pela Escola dos *Analles*, depois de 1929, e com a “Nova História”, a partir de 1960, ou o posicionamento sobre o Cânon de Roberto Reis (1992), na área da Literatura –, questionamos as categorias definidas até então e apresentamos outros lados dessa história una e evolutiva que nos tem sido contada. Neste capítulo, partimos de aspectos sociais e culturais que consideramos importantes para apresentar o período e para a preparação do que será o próximo capítulo, sobre a Marquesa de Alorna. Ao centrar o olhar nela e nas suas relações com os acontecimentos políticos e culturais da época procuraremos definir onde se localiza temporalmente sua produção e como se define sua poética.

A reflexão sobre as categorizações utilizadas para definir e qualificar períodos, poéticas e autores, é apresentada por Vanda Anastácio no artigo “Pensar para além das etiquetas” (2008), em que a autora parte da discussão de que

Quando utilizamos conceitos como *Iluminismo*, *Romantismo*, etc., apercebemo-nos, sobretudo se os empregarmos em contexto escolar, da sua

operacionalidade: não há dúvida de que as designações de ‘iluminado’ e de ‘romântico’ são suficientemente claras para o investigador dos nossos dias. São reconhecíveis, e por isso mesmo permitem a delimitação aproximada de uma área de estudo, assinalando um recorte periodológico aproximado no tempo longo da História (p. 287).

A autora destaca que, no entanto, com um olhar mais apurado, é possível perceber que a ânsia de classificar alguns dos poetas e encaixá-los em categorias e nas tendências vigentes levou historiadores da literatura ao longo do tempo a forçar algumas situações e olhares, que induziram ao que ela chama de “distorções” (2008, p. 288), consequência do entendimento de que os períodos históricos são uniformes, e não “um jogo de forças dinâmico entre os diferentes elementos” (2008, p. 289). Assim, a autora irá problematizar, principalmente a formação de pontos de vista “historicamente condicionados”, em que os “historiadores aplicaram ao segmento temporal da viragem do século XVIII para o XIX os valores (e as etiquetas) do seu momento histórico” (ANASTÁCIO, 2008, p. 291). Exemplo desse processo, que tentaremos desconstruir no decorrer deste trabalho, apontado por Anastácio, é a análise que críticos literários farão da falta de *originalidade* na poesia do século XVIII, desconsiderando o modo como a teoria literária de grande parte desse período se calca firmemente nos preceitos de *imitação* dos clássicos portugueses e greco-latinos, isto é, sem a pretensão de originalidade. Além disso,

pela sua heterogeneidade, pela variedade de públicos a que se destinam, pelo tipo de missão cívica que se propõem realizar e até pelo modo como se relacionam com as várias instâncias do poder político e eclesiástico, as obras literárias do século XVIII dificilmente podem ser apreendidas através de um modelo teórico centrado no *inventário* e na *classificação* de autores, movimentos e obras, como o que tem sido utilizado desde o século XIX, para a abordagem da literatura (ANASTÁCIO, 2009, p. 46).

Nota-se essa distorção quando se verifica a dificuldade em falar da poesia do século XVIII sem considerar os árcades e a sua Arcádia Lusitana. No contexto escolar, e até universitário, a poética do período é chamada frequentemente de Arcadismo – nomenclatura cunhada pela História Literária, ou seja, já no século XIX –, não que seja incorreta a classificação, mas se considerarmos que os árcades seriam os poetas que fizeram parte da Arcádia Lusitana, vale reforçar que eles foram apenas uma faceta da poética dessa época. Poetas como Filinto Elísio e a própria Marquesa de Alorna, não pertenceram a essa academia, mas adotaram nomes árcades e, em diversos aspectos, seguiram de perto as premissas árcades. Assim, é preciso considerar o dinamismo entre as tendências literárias, não é produtiva,

portanto, a tentativa de fixar que o século XVIII é árcade e o século XIX romântico, como se não houvesse no século XVIII muito da poética e das sutilezas que dominou o período anterior, ou que não tenha havido a penetração de suas premissas no século seguinte.

Olhar para o passado com as lentes do presente, ou do Romantismo, como é o caso da maioria dos críticos literários até o fim do século XX, não resulta em uma leitura fiel deste período. A tentativa de contextualizar e procurar compreender sem conceitos estabelecidos *a posteriori* nos leva a considerar o que Vanda Anastácio chama de “modelos teóricos dinâmicos” (2009, p. 46), que são mais produtivos para a revisitação de um período tão castigado por valorações negativas e desrespeitosas com a sua realidade, tal como procuramos elaborar nesse capítulo e procuraremos apresentar nos próximos; assim, a premissa histórica deste trabalho vai ao encontro da afirmação de Vanda Anastácio em *Da História Literária e de alguns dos seus problemas* (2003), em que destaca:

Não podemos esquecer que o discurso crítico é historicamente condicionado, que cada época e cada historiador valoriza determinados autores e deixa cair outros no esquecimento e que esta escolha não depende de um qualquer valor intrínseco dos textos, mas daquilo que diferentes leitores, em diversas épocas, procuraram neles (p. 45).

Sendo assim, reforçamos que a intenção ao apresentarmos questões relativas ao contexto histórico cultural de Portugal do período anterior e contemporâneo à Marquesa de Alorna é ambientar o leitor para que este possa despir-se das cargas de valoração, que carregamos desde os tempos escolares, e prepará-lo para a leitura e entendimento de parte deste momento histórico e de sua poética, a partir de algumas das dinâmicas socioculturais do período. O trajeto que realizamos aqui procura apresentar esse contexto sob o nosso ponto de vista e do que julgamos pertinente para o embasamento da análise tradutória que será realizada. É preciso ressaltar que, se estamos fazendo uma visita ao século XVIII, procurando trazer à luz uma tradução e a uma mulher que a realizou, estamos focando os processos históricos que irão auxiliar nesse percurso, como a divulgação manuscrita de sua obra, ou os meios de difusão sociais, entre eles os outeiros e assembleias. Ou seja, é uma questão de escolha dos processos históricos socioculturais que nos auxiliarão a construir os sentidos do que entendemos ter sido sua poética e mais especificamente essa tradução. A História é múltipla, diversa, contamos aqui uma delas.

1.2 Os percursos das Luzes

A penetração das ideias científicas pela Europa deu-se de maneira bastante semelhante nas diferentes localidades. Uma das características dessa “iluminação” tem seu início através das Academias que no decorrer do século XVII foram se estabelecendo, e que adentraram o século seguinte. Este vasto movimento teve suas especificidades, mas a proposta central em meados dos Seiscentos era a troca de experiências e discussões acerca da filosofia natural, de métodos de trabalho, de experimentações científicas, além de literatura e poesia.

Em Lisboa, a primeira dessas associações, intitulada “Academia dos Singulares”, foi fundada em 1628, e tinha por principal questão, além da cultura científica moderna, a literatura de cunho retórico e de inspiração gongórica (CASTELO-BRANCO, 1973, p. 177), o Padre Rafael Bluteau⁵ era seu maior e mais acirrado crítico, acentuando as diferenças entre esta e as características das academias alemãs e francesas como modelos a serem seguidos, além de exaltar a “Academia dos Generosos” (PALMA-FERREIRA, 1982, p. 28).

Há, a partir daí, o surgimento de uma profusão de academias, muitas delas das quais a atualidade só tem conhecimento do nome, e provavelmente outras que nem isso podemos saber, dado o caráter muitas vezes secreto dessas associações e das poucas documentações deixadas; para João Palma-Ferreira, é importante destacar que essas academias são, já no século XVII, mostra do “geral movimento de curiosidade pela cultura, no seu sentido mais amplo, manifestado quer através das reuniões de eruditos, quer através da abertura de bibliotecas privadas ao uso público⁶” (1982, p. 28).

A “Academia dos Generosos”, que era merecedora dos elogios de Bluteau, foi uma das academias de maior fôlego, tendo sua duração atravessado o século XVII e adentrado o século XVIII. O início das suas reuniões se dá em 1647 e são suspensas em 1668; ressurgem no período entre 1685 e 1686; depois disso, graças aos esforços de D. Francisco Xavier de Meneses, o 4º Conde da Ericeira, há reuniões que ele intitula de “Conferências eruditas e discretas”, entre os anos de 1696 e 1716, e é na casa desse nobre que terá um último suspiro em 1717. Ainda que não tenhamos muitas informações sobre a produção e as reuniões desta academia – e isso pode

⁵ Rafael Bluteau era, na época, membro da “Academia Real”, criticava especialmente os temas pagãos e as inutilidades das poesias praticadas pelos membros da “Academia Singular”. Bluteau é o autor do primeiro *Vocabulário Portuguez e Latino*, publicados entre 1712 e 1728. Sua influência estende-se também ao 4º Conde da Ericeira, a quem facilitou a comunicação com Nicolas Boileau-Despreaux, de quem o Conde traduziu *L'Art poétique*, assunto do qual trataremos a seguir.

⁶ Ressalta-se que o “público” aqui, é claro, refere-se a um seletto grupo, o público leitor e erudito na época, isto é, a aristocracia e alguns membros da burguesia.

se dever ao incêndio causado pelo terremoto de 1755, que deitou fogo ao acervo conservado do Conde da Ericeira (MONTEIRO, 1963, p. 192) –, Fernando Castelo-Branco irá sugerir que a sua inserção no Seiscentos fará com que os ideais e os rumos seguidos por estes intelectuais, ainda que manifestem novas tendências, continuem a seguir os preceitos desse período ainda no século XVIII (1973, p. 178). Exemplo disso é a própria figura do Conde da Ericeira, a quem Monteiro julga adquirir “particular relevo quando colocada numa perspectiva cultural [...], onde se encontram linhas culturais seiscentistas ao lado de outras, renovadoras, que determinarão, na segunda metade do século XVIII, a crise ‘moderna’ portuguesa” (1963, p. 192), e que possui para nós especial importância exatamente pelos motivos apontados por Monteiro. Há no que restou da vivência literária do Conde da Ericeira evidências que apontam para a literatura que será desenvolvida posteriormente, ainda que permeada de traços da literatura antecedente, como não poderia deixar de ser.

Uma das primeiras reações ao gosto literário predominante no Seiscentos foi a publicação por Nicolas Boileau-Despreaux, em 1674, de *L'art poétique*, apresentando novas propostas poéticas e criticando o maneirismo, principalmente na poesia italiana. Uma obra semelhante em língua portuguesa só será publicada em 1748, por Francisco José Freire, o Cândido Lusitano. No entanto, já em 1697 o 4º Conde da Ericeira traduziu do francês a poética de Boileau, inclusive trocando cartas com o autor acerca de impressões sobre a tradução; a publicação desta tradução, juntamente com a carta de Boileau para ele, só teve lugar quase um século depois, em 1793, no *Almanak das Musas*, publicação da Academia de Belas Letras, também conhecida como Nova Arcádia. Vale atentarmos, primeiramente para o pioneirismo do Conde da Ericeira que, mesmo sem abandonar aspectos barroquizantes aos quais seus textos estavam aliados (MONTEIRO, 1973), já apresenta a sistematização de uma reação a essa concepção estética e evidencia que a iluminação do século XVIII foi um processo, e que as ideias disseminaram-se, mas conviveram com as que estavam em voga⁷, de modo que “é portanto sob o signo da dualidade, da ilusão compartilhada e persuasiva da mentalidade barroca, com todo o seu arsenal de representações, que as Luzes irrompem, em Portugal, na primeira metade do século XVIII” (ARAÚJO, 2003, p. 18).

⁷ Cabe aqui atentar também que essas ideias irão adentrar o século XIX, uma vez que a tradução do Conde da Ericeira é reeditada em 1818, evidenciando o que procuramos demonstrar aqui, a plasticidade e convivência das premissas literárias, bem como a própria tradução da Marquesa de Alorna e a reedição, em 1815, da tradução de Jerônimo Soares Barbosa.

1.3 O método

O movimento cultural que deu origem às Academias, do qual falamos anteriormente, introduziu em Portugal, quase ao mesmo tempo em que no restante dos países europeus, as ideias do experimentalismo e do empirismo, especialmente a partir da divulgação de pensadores como René Descartes, Isaac Newton, Francis Bacon e John Locke e,

apesar da censura e do escândalo que provocaram, nenhuma destas influências foi estranha ou passou incólume aos espíritos cultos e verdadeiramente cosmopolitas que, em Portugal, se entregaram, desde os alvares de Setecentos, à difusão dos progressos da ciência e ao cultivo da filosofia (ARAÚJO, 2003, p. 31).

É claro que em Portugal, assim como em outros países, essas ideias encontraram oposições em seu caminho; no caso específico português essa resistência tinha corpo na Companhia de Jesus, que se coloca em defesa do aristotelismo escolástico e contra as teorias de experimentação da natureza, no entanto, Ana Cristina Araújo (2003) irá destacar a importância dos movimentos acadêmicos, afirmando que

os dados disponíveis confirmam que o espírito da crítica, cultivado em tertúlias cortesãs animadas por literatos cultos em contacto com diplomatas esclarecidos e militares de sólida formação matemática e filosófica, não só preparou como ajudou a amortecer o choque ideológico que o país experimentou no final da década de quarenta do século XVIII (p. 33).

Além disso, a questão dos métodos, representados nas figuras dos pensadores que destacamos acima, tem seu ápice em Portugal com a publicação de Luis Antonio Verney, em 1746, d'*O verdadeiro método de estudar*, obra que, mesmo censurada, leva ao público assuntos que antes eram apenas mencionados nos círculos eruditos, ou de forma bastante discreta em livros e escritos (ARAÚJO, 2003, p. 50), o que fez com que esse autor passasse para a História como uma espécie de marco divisório do pensamento português sobre método e, especialmente, para as reformas realizadas pelo Marquês de Pombal.

No entanto, sem diminuir sua importância no círculo intelectual do período, ou até mesmo a influência que Verney irá efetivamente exercer em alguns aspectos das reformas na educação, é preciso retomar os movimentos anteriores que vimos há pouco, e o fato de que

Outros homens – e o próprio Marquês [de Pombal] – haviam já bebido as novas ideias, ou foram, entretanto, inteirados do movimento renovador que grassava na Europa, neste século ‘iluminado’. ‘É pois, por isso, perfeitamente lícito pensar que, mesmo sem Verney, o nosso século XVIII seria o que de

facto foi'. Na realidade, porém, a sua presença fez-se sentir e, se não trouxe novidades em muitas questões fulcrais, precipitou, sem dúvida, os acontecimentos (ANDRADE, 1980, p. 78).

Quer dizer que a obra de Verney, mesmo proibida em Portugal, circulou e estruturou alguns aspectos das reformas que iam sendo estabelecidas no reino, seja, por exemplo, na constituição da Real Mesa Censória, em 1768, que unia em um único órgão a censura que antes pertencia a três instâncias (Tribunal do Santo Ofício, do Desembargo do Paço e do Ordinário), seja na presença de argumentos do autor nas publicações régias sobre a reforma do ensino, como no alvará de D. José I em 1770 sobre o estudo de gramática da língua portuguesa (ANDRADE, 1980, p. 53-4), ou ainda pela lei de 1759, que instruía os professores de gramática a utilizarem a que foi composta por Verney, por ser “mais simples e mais conforme o que acabamos de dizer” (ANDRADE, 1980, p. 88).

É preciso ressaltar também o papel facilitador que a publicação de Verney teve no processo de retirada da Companhia de Jesus da estrutura educacional portuguesa – sem nos esquecermos que já no reinado de D. João havia sido instituída a Congregação do Oratório, que fazia frente aos jesuítas na educação pública –, uma vez que Verney propõe claramente em sua obra refrear a autoridade dessa instituição e da Cúria Romana em solo português, além de apelar para o uso da razão no que diz respeito aos processos julgados pela Inquisição. Pode-se entender, então, que

Não sendo lícito supor que Sebastião José de Carvalho e Melo precisou da intervenção directa do *Verdadeiro Método de Estudar*, ou das demais vias em que Verney apostou, para se lançar na empresa que marcou o seu governo, também se afigura impossível admitir que o ambiente criado por aquela obra não tivesse favorecido a ousadia das medidas que tomou (ANDRADE, 1980, p. 52).

Sobre a estrutura e o conteúdo da obra de Verney, ressalta-se que ele a constrói em forma de cartas, dezesseis, enviadas por Barbadinho a um doutor da Universidade de Coimbra, a quem ele se refere como “V. P.” (abreviação de Vossa Paternidade). Essas cartas discorrem sobre métodos de estudo em diferentes âmbitos da educação, desde língua portuguesa e gramática, passando por latim, grego e hebraico, poesia, retórica, filosofia, ética, medicina, física, direito e teologia. O foco que Verney dará ao estudo e ensino dessas questões baseia-se, principalmente, nos ideais de razão e na retórica, tal como foi estruturada na Antiguidade, de forma que Andrade (1980) caracteriza sua intenção “pelo simples, pelo método, pela razão fria,

antimetafísica, pelo direito natural (um certo direito...), pela física-matemática. E, assim, reduz quase a esquemas as matérias mais complicadas” (ANDRADE, 1980, p. 8).

A esquematização a que Verney reduziu o ensino das diversas áreas do conhecimento esbarra também no programa que ele estruturou para a poesia, sobre a qual irá tratar na sétima carta, em que afirma que a poesia “não é mais que uma eloquência mais ornada” (VERNEY, 1746, v.1, p. 216), defendendo, inclusive, que sejam os professores de retórica os responsáveis por ensiná-la (VERNEY, 1746. v.1, p. 217) sem diferir a Poética da Retórica. Dessa mesma maneira objetiva, define quais são as qualidades que fazem o bom poeta, isto é, o *engenho* e o *juízo*, “Engenho para saber inventar, e unir ideias semelhantes, e agradáveis: Juízo para mais saber aplicar, onde deve”, para essas ideias são os melhores modelos os da Antiguidade, especialmente os Romanos, além de seguir a *boa razão* (VERNEY, 1746. v.1, p. 218).

1.4 Uma Arte poética portuguesa

Haverá um momento, no terceiro capítulo, em que as questões da poética do Setecentos serão mais aprofundadas, por ora o interesse é demonstrar o processo pelo qual as ideias literárias foram passando em Portugal, acompanhando em grande parte os aspectos do iluminismo europeu. Assim, há um último ponto a ser explorado nesta sétima carta do *Verdadeiro método de estudar* de Verney, que é o destaque para a necessidade de se realizar, em língua portuguesa, um tratado de regras de poesia, a exemplo do que já havia sido feito na França por Boileau (1697), na Itália por Muratori (1706), na Inglaterra por Pope (1711) e na Espanha por Luzán (1737); Verney justifica essa necessidade ressaltando que

A razão disto [não lhe agradarem os poetas portugueses] é, porque os que se metem a compor, nam sabem que coiza é compor; onde, quando muito sam Versificadores, mas não Poetas. E disto nam queira V. P. melhor prova que ver, que nenhum até aqui se-rezolveo a escrever, uma boa *arte Poetica* Portugueza; todos se-remedeiam com esta Espanhola [a de Luzán], que é muito má fazenda (VERNEY, 1746, v.1, p. 216, grifo nosso).

Sobre esse ponto, Oliva Neto destaca a utilização da expressão “arte poética” usada por Verney e sua coincidência com o costume de intitular-se a *Epístola aos Pisões*, de Horácio, de *Arte poética*, e afirma que

A julgar pela expressão que utiliza, o modelo imediato para essa poética era a *Epistula ad Pisones*, de Horácio. Assim, nota-se que o *Verdadeiro método de estudar*, no prescrever uma poética de cunho horaciano, já emprega alguns procedimentos dela, como a adoção da forma epistolar para tratar de matéria

poética: nos termos da própria retórica, que Verney aprecia e à qual subordina a poesia [...] (OLIVA NETO, 2007, p. 13).

Verney (1746) apresenta esta demanda, citada acima, logo no início da sua carta sobre poesia, e a termina reforçando essa questão, de modo ainda mais contundente:

Sei, que nem todos os mestres sam capazes, de escreverem semelhante arte; mas se alguém a-fizese, e se-imprimise; podia ajudar muito a todos. Certo amigo meu, omem mui douto, me-dise um dia destes, que um seu conhecido, avia pouco tempo tinha acabado um manuscrito, polo estilo que dizemos. Eu ainda o-nam-vi; mas formo tal conceito de quem mo-dise, que julgo nam será mau; se o-puder conseguir, nam deixarei de avizar a V. P. (v.1, p. 275).

Como já notou Oliva Neto (2007, p. 13-4), foi muito eficiente o chamado de Verney para que se produzisse uma arte poética portuguesa, pois apenas dois anos depois, em 1748, Francisco José Freire, o Cândido Lusitano, publicou sua *Arte poética ou regras da verdadeira poesia em geral e de todas as suas espécies principais, tratadas com juízo crítico*. De certo modo, poderíamos relativizar essa relação tão intrínseca entre a publicação de Verney e a de Cândido Lusitano, uma vez que

Quando falamos numa influência exercida por Verney sobre a vida portuguesa, como provável inspiradora de muitas medidas reformadoras do reinado, não temos em vista, de modo algum, uma influência pessoal, psicológica, que fosse a *causa* determinante e, muito menos, exclusiva dessas medidas e de certos factos, como se estes, sem ela, não se pudessem produzir. (MONCADA *apud* ANDRADE, 1980, p. 77-8)

Nesse sentido, o próprio Cândido Lusitano no prólogo de sua obra nos dá a entender que a empresa já tinha sido começada quando leu o apelo de Verney, no entanto, é nesse mesmo espaço que o mérito e a relação com o autor do *Verdadeiro método de estudar* ficam estabelecidos

Confesso-te [leitor] com ingenuidade, que eu não teria em mim o cabedal preciso para tamanha obra, se acaso desde os meus primeiros annos não tivesse ajuntado muitos livros da faculdade Poetica, e lido com aquela reflexão, que cabe no meu entendimento. Estimulado de amigos, que falsamente me suppunhaõ bom architecto para este grande edificio, dey-lhe principio, mas com pouco ardor; porque já a idade me leva para outros estudos, até que li uns livros Portuguezes, impressos fóra, intitulados: *Verdadeiro Methodo de estudar, etc.* Vi que nesta obra se queixava justissimamente o seu Author, de que aos Portuguezes, para serem bons Poetas, lhes faltava uma Arte, a que verdadeiramente se podesse chamar Poetica; então continuey minha empreza com algum fervor, e estudo, como poderás ver, se quizeres (LUSITANO, 1759 [1748], p. 15-6).

A partir disso, então, podemos concluir que se Verney não foi a *causa* da organização teórica preconizada por Cândido Lusitano, ele pode ter sido, ao menos, a centelha que levou à publicação desta obra tão pouco tempo depois. A teoria e o gérmen da poesia que irá ser relevante no século XVIII já estava disseminada em terras lusas, como vimos anteriormente, de modo que talvez fosse questão de tempo até que uma publicação como a de Lusitano viesse à luz, mas procurou-se demonstrar aqui a relação que é possível estabelecer entre os dois pensadores e suas respectivas obras. Entre o *método* e as *regras* para guiar a poesia da época.

1.5 Academias literárias no século XVIII

Já foram brevemente apresentados alguns dos caminhos pelos quais as Luzes manifestaram-se em Portugal, – principalmente no que diz respeito às academias do século XVII, que colaboraram para a estruturação do conhecimento, através da inserção de métodos e sistemas, que aos poucos passaram a ter sua divulgação por escrito, como é o caso da publicação da obra de Luis Antonio Verney. Mas há ainda muitos outros processos que foram determinantes para a constituição da literatura portuguesa do século XVIII. Entendendo-se que a cultura, as ideias literárias e sociais são aspectos que sofrem diversas influências e que sua manifestação é sempre permeada por diversos elementos, não pretendemos nesta contextualização histórica esgotar todas as características que influenciaram no que podemos chamar de poética do período. No entanto, entendemos que algumas delas precisam ser ao menos apresentadas e relacionadas, como é o caso da continuação das agremiações acadêmicas portuguesas do século anterior.

A importância dessas academias no Seiscentos foi, portanto, primordialmente de aquisição e disseminação do conhecimento, seja ele literário ou científico. A “Academia dos Generosos”, conforme já dito, foi provavelmente a única delas que adentrou o século XVIII, tendo sobrevivido, entre idas e vindas, até 1717. A grande parte das discussões nas reuniões de seus intelectuais se deu no âmbito literário, embora a produção destes membros não correspondesse exatamente com o que eles mesmos estruturavam para a poesia, ou seja, formulavam “novas” regras, enquanto manifestavam formas já consideradas “ultrapassadas”, Castelo-Branco (1973, p. 177) aponta essa prática como um dos motivos para a sua breve sobrevivência no Século das Luzes.

A tendência acadêmica do século XVII de, para além das questões literárias, explorar as ciências e as metodologias faz com que voltemos rapidamente nossa atenção para duas academias do século seguinte que irão estruturar metodologicamente aspectos interessantes

para o entendimento de características do processo de “iluminação” do Século das Luzes, a saber a “Academia Real da História Portuguesa”, estabelecida em 1720, e a “Academia das Ciências de Lisboa”, de 1779.

A primeira delas foi instituída por D. João V e mantida financeiramente pelo poder real, o que já a diferencia das outras academias apresentadas até aqui: ela era oficial, financiada e exclusivamente historiográfica. Alguns autores irão destacar o caráter moralista e religioso que seus membros frequentemente assumem, ainda que para o período haja a complicação de a religiosidade estar vinculada a todas as esferas da sociedade. No entanto, Fernando Castelo-Branco destaca quatro colaborações que considera de “grande significado e de particular valor” (1973, p. 185), sendo o assentamento da *história documentada*, que, por conseguinte, leva essa investigação e inventariação documental para *todo o país*, resultando em *trabalhos eruditos* e fundamentados, valorizando, então, o *método arqueológico*. É importante ressaltar, assim, o fator documental e arqueológico da pesquisa histórica, que resultaram em metodologia para a historiografia a partir dessa academia.

Por sua vez, a “Academia das Ciências de Lisboa” teve seu estatuto aprovado por D. Maria I em 1779, mas só em 1793 ela a declara sob sua proteção, destaca-se aqui que, diferentemente da anterior, esta não é uma academia real, ou mantida pela rainha, apenas “debaixo da Regia Proteção, usando o Título de Real” (CASTELO-BRANCO, 1973, p. 197). Também para essa academia a preocupação científica sobrepõe-se à literária, uma vez que sua proposta é dedicar-se ao conhecimento da Natureza, que é dividido em duas classes mais importantes, a primeira que compreende as ciências de observação e da análise e a segunda das ciências de cálculo (1973, p. 197), havendo ainda uma classe separada para as belas letras “por serem uma parte indispensável da instrução nacional, farão a III Classe, a qual se deve aplicar particularmente aos vários ramos da Literatura Portuguesa” (1973, p. 197). É assim, ao lado da “Academia Real da História Portuguesa”, que a “Academia das Ciências” irá se dedicar aos “estudos científicos e divulgação de seus resultados e aplicação prática a bem do País” (1973, p. 201).

De maneira nenhuma é casual o surgimento dessas duas academias em Portugal no século XVIII. A cultura do país passava a inspirar questões relativas ao seu “bem”, à sua educação e ao seu desenvolvimento. O ideal das Luzes já estava disperso pela Europa, seja na literatura, seja em métodos científicos e, principalmente, em formas de disseminação desse conhecimento.

Voltando a tratar especificamente de literatura, observa-se que o espírito do academicismo irá perdurar no século XVIII, aliado a novas ideias e propostas e ao lado de outras correntes (CASTELO-BRANCO, 1973, p. 178), como não poderia deixar de ser, de modo que inicialmente as ideias se dão de maneira difusa, misturando tendências. Este é o caso da “Academia dos Ocultos”, que tem sua fundação marcada em 1745, ainda sob o reinado de D. João V, e que traz marcas da poética seiscentista e se mostra pouco adaptada ao espírito neoclássico que começava a despontar (PALMA-FERREIRA, 1982, p. 91); outra marca da mistura de tendências presente nessa academia é o fato de ter entre seus membros dissidentes de outras academias do século XVII, como da Academia dos Anônimos. A última reunião da “Academia dos Ocultos” data de antes do terremoto de 1 de novembro de 1755, e provavelmente seu fim deve-se ao estado em que ficou a cidade de Lisboa depois desse acontecimento, que levou o local e a possibilidade de prosseguir com as reuniões. Outro aspecto que João Palma-Ferreira aponta, e que já mencionamos aqui, é a não adaptação da “Academia dos Ocultos” ao neoclassicismo que começa a tomar espaço em Portugal, para o autor essa academia “vinha do passado e envelheceu logo após a morte de D. João V” (PALMA-FERREIRA, 1982, p. 91) e trazia consigo “vestígio, ainda, de alguns aspectos do gongorismo e pouco se adaptara às grandes alterações morais e literárias que o esclarecimento nascente trazia consigo, envolto nas roupagens de um novo tipo de neoclassicismo em que a influência francesa iria ser dominante” (PALMA-FERREIRA, 1982, p. 91).

O fim da “Academia dos Ocultos” não significa o fim das academias literárias em Portugal. A necessidade de reconstrução da cidade de Lisboa, conduzida por Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal, é acompanhada por uma necessidade premente de restaurar e edificar outras áreas, como a ciência, a educação, o comércio, incluindo aí a literatura, ainda que essa iniciativa específica não parta do Secretário de Estado de D. José I.

1.5.1 Arcádia Lusitana

*Inutilia truncat*⁸

A fundação da Arcádia Lusitana tem relação bastante estreita com a restauração da cidade de Lisboa, primeiro por conta da proximidade de sua primeira reunião, em março de

⁸ Lema da Arcádia Lusitana que significa "cortar pela raiz o que é inútil". Cf. João Palma-Ferreira: “ter por empresa *um braço pegando em um podão* com a epígrafe *Inutilia truncat*, empresa que se conserva gravada no lugar das conferências e no selo do secretariado” (1982, p. 94).

1756, com o terremoto que destruiu a cidade apenas quatro meses antes, depois por propor, ainda que teoricamente, a remodelação da “eloquência, da língua e da poesia” (CIDADE, 1984 [1929], p. 254), o que nos permite criar uma espécie de paralelo entre a renovação literária e a reconstrução das edificações da cidade.

O modelo imediato dessa agremiação é a Arcádia de Roma, que havia sido fundada em 1690 “para honrar a memória de Cristina da Suécia por ocasião da sua morte e como reação aos excessos do maneirismo italiano” (RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. 57). O rei de Portugal, D. João V, foi membro dessa arcádia e, inclusive, cedeu-lhe, em 1725, o terreno para a sua sede (RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. 60). No entanto, há um modelo ainda anterior, do qual Virgílio fala em seu décimo e último poema das *Bucólicas*, que é o Monte Mênalo, na região da Arcádia, sobre o qual Ruedas de la Serna (1995) disserta:

Era a Arcádia uma região montanhosa do centro do Peloponeso, sobre a qual se contavam as mais contraditórias versões. Mundo pouco acessível e primitivo, nos confins do universo romano. Falava-se de crimes horrendos que ocorriam entre seus habitantes e até de histórias de licantropia. Fama funesta que o historiador Políbio, arcádio de origem, sente-se obrigado a refutar, colocando a Arcádia como um país pacífico em que reinavam a música e as artes. A última versão, e o fato de que se tratava de um lugar remoto na época e por isso mesmo preservado da degradação da polis, são os elementos que permitem a Virgílio construir sua ficção, pois, inspirado no exemplo de Teócrito, sobretudo, não lhe era alheio o fato de que a Sicília, que este havia celebrado como o sítio mais ameno da terra, convertida em província romana, havia perdido seus encantos naturais.

Fazia-se necessário, portanto, e essa foi uma das genialidades do poeta mantuano, eleger como o espaço privilegiado para abrigar o lugar humano por excelência, um sítio afastado nos confins do império. Assim, esse espaço privilegiado seria a antítese da metrópole e, por inacessível e áspero, se transformaria em uma categoria estável, incontaminada, geomântica, podendo ser reproduzido em qualquer parte da terra sempre que nesse sítio reinassem as galas da natureza que Virgílio atribuiu à Arcádia.

[...]

É um mundo democrático, onde prevalece a autoridade do saber e a excelência da arte. O pseudônimo pastoril, como a rude vestimenta do pastor, são garantia de que o indivíduo renasce na Arcádia, livre das hierarquias que o dividem na vida social e o confrontam com seus semelhantes (p. 46-79).

É fácil notar na poética do período a importância dada a esse “lugar incontaminado” e o retorno a essa natureza, onde as agruras da vida social não teriam espaço, por exemplo na exploração da expressão do *carpe diem*, exhaustivamente imitado ou utilizado de mote. A inspiração na arcádia virgiliana também se dava na vida prática dos poetas lusitanos, seja por chamar de Monte Mênalo o seu local de reuniões, seja por adotar o disfarce e os pseudônimos

pastoris, inspirados nos nomes bucólicos greco-latinos, na tentativa de manterem-se alheios, ao menos durante as reuniões, às diferentes posições sociais de seus membros (CIDADE, 1984, p. 254; RUEDAS DE LA SERNA, 1995, p. 57; SARAIVA e LOPES, 2005, p. 597).

João Palma-Ferreira (1982, p. 92) destaca como fundadores da Arcádia Lusitana, ou Olissiponense, Antônio Dinis da Cruz e Silva (1731-1799), Manuel Nicolau Esteves Negrão (s.d-1834) e Teotônio Gomes de Carvalho (1728-1800), e entre seus membros atentamos, especialmente, para duas figuras: Francisco José Freire (1719-1773), poeta que ficou mais conhecido por Cândido Lusitano, sua alcunha árcade, e que é o autor da primeira arte poética lusitana, bem como da primeira tradução da *Arte poética* de Horácio neste século, reeditada no Setecentos ao menos três vezes (SARAIVA e LOPES, 2005, p. 601); e Pedro Antônio Correia Garção (1724-1772), “o membro mais prestigioso e influente na Arcádia Lusitana” (SARAIVA e LOPES, 2005, p. 604), e que respondia pelos interesses da agremiação quando recusava o mecenato como uma maneira de permanecerem íntegros aos interesses poéticos e não de terceiros⁹ e, considerando que a poesia Seiscentista ainda corresponde ao gosto de parcela da sociedade, Garção é assertivo ao afirmar que a “Arcádia fundou-se para adiantamento das belas letras, não para fazer ostentação de talentos, para divertir o público, ou para dar que fazer aos prelos” (*apud* RUEDAS DE LA SERNA, 2005, p. 27).

Correia Garção representa, especialmente pelos conteúdos de suas dissertações em reuniões da Arcádia Lusitana, a proposta desta academia pela restauração do gosto e da reação ao gongorismo. Na Dissertação Terceira, de 11 de novembro de 1757, o poeta refere-se especificamente a este tópico

Muito pode o espírito humano! Mas nunca terá força para subir tão alto se não for pela estrada que trilharam os antigos poetas e oradores. Entre nós, depois que acabaram os bons dias da poesia portuguesa, poucos foram os que penetraram semelhante mistério, de que são miseráveis testemunhas as obras dos seiscentistas (GARÇÃO, 1958, vol.2, p. 131-135)

A preocupação em estruturar a poética, baseando-se nos Antigos e opondo-se aos representantes literários do período anterior, fez com que a Arcádia Lusitana fosse vista mais pelo seu “trabalho reformador [...], sobretudo programático, não só pela quantidade de discursos

⁹ Saraiva e Lopes destacam a diferença desta academia para outras que tiveram proteção real, no reinado de D. João V. A Arcádia Lusitana estava sob o juramento à Imaculada Conceição de Maria “a cujo culto se obrigara a Casa de Bragança e que era simbolizada pela própria divisa da Arcádia – um lírio branco” (SARAIVA e LOPES, 2005, p. 597), os autores consideram que a escolha do patronato da Imaculada Conceição era uma forma de iludir o patronato oficial.

teóricos que produziu, mas porque suas realizações mais susceptíveis de chegar a um público alargado, como o teatro, não conseguiram mover a adesão deste” (ANASTÁCIO, 2000, v.2, p. xvii-xviii). O fim da Arcádia Lusitana pode, então ter se dado por essa falta de aproximação com o público; talvez por seu conteúdo programático, acompanhado da crítica e de uma espécie de censura das obras de seus membros, que deveriam ser lapidadas conjuntamente, o que desgastou algumas relações; ou, ainda, pelo afastamento de Cruz e Silva (PALMA-FERREIRA, 1982, p. 97-8). O fato é que apenas quatro anos depois de sua primeira reunião, inicia-se a fase de declínio desta agremiação, que se acentua ainda mais com as mortes de Domingos dos Reis Quita e de Correia Garção, muito embora sua existência tenha se alongado, a duras penas, até 1774. Procurando deixar a progressão da Arcádia Lusitana mais clara e didática, João Palma-Ferreira a divide em quatro fases: a primeira de março de 1756 a julho de 1757, marcada pela primeira reunião até o juramento de seus membros; a segunda fase compreende o final do ano de 1757 e o decorrer de 1758, quando se deu “o total empenhamento dos sócios, tendo sido convocadas catorze sessões” (1982, p. 96) só em 1758; depois o autor estabelece, em 1759, a fase em que o Marquês de Pombal e D. José I estiveram presentes e quando as reuniões se deram na livraria do Convento das Necessidades e no prédio da Junta do Comércio; e o declínio, a partir de 1760, isso porque houve apenas uma reunião em 1761, outra em 1763 e duas em 1764, e em 20 de janeiro de 1774 tem lugar a última reunião da Arcádia Lusitana (1982, p. 96).

Embora o período de intensas atividades desta academia tenha sido curto e sua penetração na sociedade literária tenha se dado com ressalvas (CASTELO-BRANCO, 1973, p. 179), é conveniente destacar que

ainda que ingênua, a atividade da Arcádia foi importante, na medida em que funcionou como elemento básico na evolução da literatura cultivada oficialmente, partindo dos padrões do neoclassicismo castelhizante até atingir os do neoclassicismo francês, com pretensões de estabilização no vernáculo português do quinhentismo e lançando, de certo modo, as sementes da célebre *escola latina* (PALMA-FERREIRA, 1982, p. 98).

Acompanhando o percurso da “iluminação” em Portugal, então, podemos dizer que a Arcádia Lusitana representa o momento em que as ideias que vinham já sendo introduzidas, através das reuniões acadêmicas do século XVII e do início do XVIII, passam a ser formuladas, estruturadas e transformadas em produções poéticas; provavelmente faltou a esse grupo de literatos a aceitação do grande público, mas representa a preparação e sementeira do que a poesia iria efetivamente manifestar depois.

1.5.2 Academia de Belas Letras, a Nova Arcádia

*Nem sempre hão de ocupar sérios cuidados
Da nossa vida os dias pressurosos
Hajam também prazeres misturados.¹⁰*

A Academia de Belas Letras, mais conhecida como Nova Arcádia, foi fundada em 1790, por Francisco Joaquim Bingre (1763-1856), Belchior Curvo Semedo (1766-1838), Domingos Caldas Barbosa (1739-1800) e Joaquim Severino Ferraz Campos (1760-1813). A diferenciação com a sua antecessora começa por se tratar de uma agremiação composta de poetas interessados em publicação e, por isso, mais abertos ao mecenato, contando, entre outros, com o apadrinhamento do Intendente Geral da Polícia, Pina Manique (ANASTÁCIO, 2000, v.1, p. x). Essa academia tem em Manuel Maria du Bocage seu membro mais conhecido e divulgado, mas para alguns historiadores da literatura, como Hernâni Cidade (1984), João Palma-Ferreira (1982) e Fernando Castelo-Branco (1973), é em decorrência das desavenças desse poeta com José Agostinho de Macedo que, em 1794, apenas quatro anos após seu estabelecimento, encerra seu funcionamento.

Considerando sua breve duração, é bastante significativo que em 1793 tenha vindo a público o *Almanak das Musas oferecido ao gênio português* em quatro volumes, essa produção “não é, porém, uma compilação acadêmica no sentido convencional, tal como no passado se fizera da atividade de outras Academias, mas uma coleção de composições poéticas variadas” (PALMA-FERREIRA, 1982, p. 99), entre as quais, conforme já dito anteriormente, encontra-se, publicada pela primeira vez, a tradução da *L’art poétique*, de Boileau, feita pelo Conde da Ericeira quase um século antes. O espírito que rege essa publicação é também bastante diverso do que guiou as publicações da Arcádia Lusitana que, preocupada em combater o gongorismo e em estabelecer regras poéticas, leva ao público obras teóricas, traduzidas de Horácio, por exemplo, e escrevem dissertações sobre o bom gosto e a boa imitação poética. Nesse sentido, a leitura do *Almanak das Musas* é, segundo Vanda Anastácio, “agradável” e “proveitosa” (2000, v.2, p. xix) para o entendimento dos procedimentos estéticos que guiaram seus poetas, que “parecem ter estado mais dispostos a fazer a ponte entre o ressuscitado ideal clássico e o gosto dos leitores e espectadores do seu tempo” (2000, v.2, p. xviii), ou seja, reafirmando o que estamos tentando demonstrar aqui, sua estratégia não é mais a de apresentar como deve ser a

¹⁰ Epígrafe do *Almanak das Musas oferecido ao gênio português*, Lisboa: Off. Fillippe Jozé de França, 1793-1794.

poesia, mas, a partir do que já foi anteriormente teorizado, inclusive pela Arcádia Lusitana, produzir poesia e *deleitar* seu público.

Sobre o deleite presente na poética dos novos árcades e seu afastamento, ao menos em alguns sentidos, dos poetas da Arcádia Lusitana, Vanda Anastácio (2000) afirma que

À preocupação reformadora do gosto que orientara a Arcádia Lusitana parece ter sucedido, afinal, a paz da poesia restaurada: os sócios da Academia de Belas Letras consideram-se discípulos dos membros da agremiação anterior e continuam a defender o mesmo ideal pedagógico de utilidade da Poesia. Contudo, talvez porque o ‘seiscentismo’ fosse uma realidade cada vez mais longínqua, parecem insistir, um pouco mais do que seus antecessores, no deleite que esta arte deverá provocar no leitor (v.2, p. xix).

Outro aspecto que a Nova Arcádia irá apresentar é em relação ao seu espaço de convivência. Embora haja registro de que Pina Manique tenha cedido uma sala para as reuniões do grupo no Castelo de São Jorge (PALMA-FERREIRA, 1982, p. 101), segundo relatos do próprio Bingre, realizaram-se “as primeiras sessões em casas particulares; e algumas no palácio da Condessa de Vimieiro; e todas as quartas feiras nos juntávamos em casa do Conde de Pombeiro” (*apud* ANASTÁCIO, 2000, v.1, p. xi). Essas reuniões que ocorriam em casas particulares são exemplo de assembleias, espécie de reuniões bastante comuns no “último quartel do século XVIII, [quando] tornou-se moda receber em casa, organizar pequenas reuniões ou grandes festas, conforme as posses e a ocasião” (LOUSADA, 1998, p. 129). Retomaremos esse aspecto da sociabilidade lisboeta de fins de século XVIII e início de século XIX mais adiante, ao tratar da presença da mulher nessa sociedade e sua relação com uma certa maneira de manifestação literária, especialmente porque a Marquesa de Alorna é figura central desse aspecto cultural da cidade de Lisboa nessa altura, e também foi centralizadora literária no período de clausura em Chelas, nos outeiros poéticos, outro aspecto dessa sociabilidade.

1.5.3. Grupo da Ribeira das Naus e Pré/Proto-romantismo

Tendo apresentado brevemente as duas agremiações literárias do neoclassicismo português que tiveram o *status* de oficialidade, resta-nos ainda tratar de autores que não fizeram parte de nenhum desses movimentos, seja em relação aos árcades ou aos da Nova Arcádia, como a própria Marquesa de Alorna, que embora tenha aspectos formais muito próximos aos do neoclassicismo, e que tenha sido inserida por muitos críticos entre os pré-românticos, não teve filiação a nenhuma das agremiações oficiais.

Cronologicamente, o primeiro desses grupos coincide com a Arcádia Lusitana e fazem parte dele os poetas que Teófilo Braga irá chamar de “dissidentes da Arcádia” (1901), além de caracterizá-los como os opositores dos árcades na que ficou conhecida como “guerra dos poetas”, seus integrantes foram denominados por Teófilo Braga de Grupo da Ribeira das Naus. Ainda que Braga defina Francisco Manuel do Nascimento, o Filinto Elísio, como seu mentor e líder¹¹, não há registro que tenha havido um grupo de poetas ou que tenha se estruturado sob um estatuto, ou em reuniões oficiais, como os membros da Arcádia Lusitana e da Nova Arcádia, de modo que é bastante confuso e dificultoso definir quais são os seus participantes, ou suas premissas literárias. Até mesmo a oposição tão ferrenha¹² aos árcades, apontada por Teófilo Braga em *Filinto Elísio e os dissidentes da Arcádia* (1901), é amenizada pelo fato de que Filinto Elísio, depois da morte de Correia Garção, “esqueceu tudo e inflamou-se em uma admiração, sempre crescente, a ponto de em uma Ode *A’ minha morte*, desejar ver-se lá nos Elísios: ‘entre Garção e Horácio’” (BRAGA, 1901, p. 148), além disso “foi, apesar de dissidente da Arcádia Lusitana durante o tempo em que ela existiu, o seu mais combativo continuador em plena alvorada romântica” (SARAIVA e LOPES, 2005, p. 632).

O outro grupo de que falaremos aqui encontra-se em um momento histórico muito posterior ao auge da Arcádia Lusitana, localizado em “fins do século XVIII em Portugal” (BRAGA, 1984, p. 240). Trata-se do proto-romantismo, como o chamou Teófilo Braga e Hernâni Cidade (1930), ou pré-romantismo, como preferiu Cidade mais tarde, provavelmente em reedição de 1967. Mas como temos procurado reafirmar no presente trabalho, as marcações do início das tendências românticas podem não ser tão exatas assim e, mais uma vez, não se trata de um grupo formado sob bases específicas como o foram as academias literárias e científicas do século XVII e XVIII, e nem mesmo tão próximos espacialmente da Arcádia Lusitana, como o foi o Grupo da Ribeira das Naus, delimitado por Braga. No entanto, a ideia do pré/proto-romantismo importa especialmente para esta pesquisa porque praticamente todos os historiadores da literatura inserirão a Marquesa de Alorna nessa corrente. Por mais que vejamos muitos problemas nesta “etiquetagem” – especialmente se considerarmos que não há um grupo estruturado, mas pessoas que tiveram contato com literaturas anglo-saxãs e que

¹¹ “Em volta de Francisco Manoel reunia-se um pequeno grupo de estudiosos, que espontaneamente reconheciam a sua autoridade literária” (BRAGA, 1901, p. 137).

¹² Ultrapassando a troca de farpas sobre versificação e linguagem em poemas satíricos de cunho pessoal (BRAGA, 1984, p. 163).

absorveram e traduziram essa influência – procuraremos apresentar o que esses autores discutem sobre essa tendência.

Teófilo Braga apresenta o seu “proto-romantismo” através da consideração da presença de duas correntes do Romantismo “iniciadas nos fins do século XVIII em Portugal” (1984, p. 240). Refere-se primeiramente ao *romanticismo*, dado pelas descobertas nos ramos das ciências naturais e físicas, que culminaram em obras didáticas na literatura, a exemplo das *Recreações botânicas*, da Marquesa de Alorna, publicada nas *Obras completas* em 1844, mas da qual há notícias de que tenha sido finalizada em 1813 (PEREIRA, 2016, p. 122) e também ao *exotismo*, decorrentes das “viagens e explorações geográficas” (BRAGA, 1984, p. 240), somado ao contato com os oficiais anglo-saxões que se encontravam em Portugal na época. Além dessas duas correntes, Braga aponta a Marquesa de Alorna como iniciadora de outro reflexo dessa manifestação “proto-romântica”, pois

no seu arcadismo teve um primeiro vislumbre da poesia alemã, em Klopstok, Wieland e Voss; e chamando a atenção dos poetas portugueses para essa nova fonte. Por influência da ilustre dama, Filinto traduziu muitas das Odes do poeta prussiano Ramler, que andam inclusas nas suas obras. Ramler era um imitador de Horácio e de Catulle [...]. Bocage também tem uma canção traduzida de Lessing, que proviria da complacência com Alcipe, que ele tanto admirava. Efeito ainda dessa influência germânica proto-romântica, é a tradução em verso solto do faceto poema *Oberon*, de Wieland, por Filinto, já quase na indigência em Paris. Como Garrett, também Alexandre Herculano esteve sob a influência do proto-romantismo alemão, como ele confessou em uma notícia bibliográfica das Obras da Marquesa de Alorna: ‘eu devi-lhe incitamentos e proteção literária, quando ainda no verdor dos meus anos dava os primeiros passos no estudo das letras [...]’ continua Herculano: ‘Como Madame de Staël, ela fazia voltar a atenção da mocidade para a arte da Alemanha [...]’ (BRAGA, 1984, p. 240-1).

Depois de apresentar as constatações da influência exercida pela Marquesa de Alorna sobre os poetas coetâneos e da tendência posterior, Teófilo Braga tratará da vida e da obra, com foco na biografia (1984, p. 242-255), da Marquesa de Alorna, de José Anastácio da Cunha e de Francisco Manuel do Nascimento, o Filinto Elísio, os quais ele considera ativos participantes dessa corrente de tendência romântica. Embora ele destaque a participação e a influência da Marquesa de Alorna no proto-romantismo, as páginas que lhe dedica se centrarão em sua biografia, mais especificamente nas questões relacionadas ao Processo dos Távoras e ao período em que passou encarcerada em Chelas, do que de seu contato com a poesia alemã e inglesa, através das quais inteirou-se acerca das tendências românticas, de modo que não fica claro como foi que elas se fizeram presentes na sua poética.

Por sua vez, Thereza Leitão de Barros (1924), também fala sobre as leituras da Marquesa de Alorna de autores germânicos e da influência que exerceu sobre os jovens autores de fins de século XVIII e início do XIX, de modo que, para essa autora, sua presença nessa corrente se dá apenas dessa maneira. Outro ponto é que não há, em nenhum momento a nomeação desses “precursores românticos” como pré ou proto-românticos, como podemos observar:

Literariamente, a sua influência não foi sobremodo fecunda, e a sua ação, ainda que muito digna de interesse e de estudo, não teve um decidido alcance sobre a organização doutrinária da escola romântica. No entanto, a Marquesa de Alorna – tantas vezes designada pelo epíteto de ‘Staël portuguesa’ – pode, como a gloriosa filha de Necker, ser incluída no número dos precursores românticos, e isto por rara mercê do seu forte instinto de arte que, mesmo inconscientemente, a levaria a admirar os novos moldes em que se vazava o cândido lirismo dos poetas germânicos – através das obras de Klopstock, Wieland e Voss – e a chamar sobre estes a atenção dos contemporâneos jovens e talentosos (p. 27).

Já Hernâni Cidade, que prefere pré-romantismo, oferece em suas publicações através do século XX elementos que despertaram a nossa curiosidade: há em *Ensaio sobre a crise mental do século XVIII*, de 1929, a divisão de momentos históricos e literários, mas não há nenhuma classificação, como “arcadismo”, “romantismo”, etc., assim como na segunda edição, de 1939, cujo nome ele alterou para *Ensaio sobre a crise cultural do século XVIII*. No entanto, essas classificações estão presentes na sétima edição deste livro, a que também tivemos acesso, mas pelo que consta das introduções, essas alterações foram sendo acrescentadas até o ano de 1967 (1984, p. 26), e chegaram aos dias de hoje estabelecidas em *Lições de cultura e literatura portuguesas*¹³. Essas alterações se dão, por exemplo, na inserção de subtítulos na terceira parte: “As novas tendências da literatura. O gosto do real”, ou na quarta parte, em que um capítulo se intitula de “O gosto do real na literatura setecentista” (1984, p. 468), ou, ainda, em outro capítulo da quarta parte: “Os pré-românticos” (1984, p. 470). Esses acréscimos deixam evidente a necessidade que as edições foram manifestando de classificar e etiquetar os períodos literários, e de encaixar nessas classificações os poetas e romancistas da época.

Partindo, então, da leitura dessa sétima edição, publicada em 1984, calcada na última edição assinada por Cidade, em 1967, verificamos que na quarta parte (“Alvores do Romantismo”), no capítulo “Novas influências da cultura”, o crítico e historiador da literatura portuguesa irá apresentar “lançados à terra, por mil modos revolvida, todos os germes do

¹³ Consta como subtítulo: 2º volume: da reação contra o formalismo Seiscentista ao advento do Romantismo. 7ª edição do ‘Ensaio sobre a crise mental do século XVIII’: corrigida, atualizada e ampliada, 1984.

Romantismo” (p. 385). Nesse sentido, ressaltamos a questão dos “mil modos”, uma vez que dessa maneira podemos inferir que não se trata, então, de uma corrente una e definida a que preparou o terreno para o Romantismo. Além disso, não faz uso em seu texto de adjetivos como pré, ou proto-românticos, não especificando a formação de um grupo, que seguia premissas temáticas ou estilísticas pré-românticas. A variedade de influências evidencia-se pelas traduções, por um lado da novelística francesa e italiana (1984, p. 366), por outro, da poesia anglo-germânica (1984, p. 378).

É o exemplo da própria Marquesa de Alorna que apresenta a ampla atuação de tendências, que a crítica literária considera pré-românticas, na poesia do século XVIII e início do XIX, inclusive, Cidade (1984) cita a sua poética para tratar desse movimento:

Alcipe, quando ainda prisioneira em Chelas¹⁴, já escrevia:
Contigo, Young, Horácio, Márcia, Tirse
Habito o Elísio Campo.

A jovem Alcipe misturava, na voraz curiosidade de quem nada mais tinha que fazer, o vivo sol meridional de Horácio com as trevas noturnas do clérigo inglês, que se derramaram por toda a Europa do tempo [...].

Mais tarde, o mesmo ecletismo lhe faria traduzir o *Cemitério da Aldeia*, de Gray, o *Eremita*, de Goldsmith. A ela devemos ainda a tradução de um trecho de *Ossian – Darthula* – que nos abriu perspectivas para o mundo criado pela imaginação de Mac-Pherson (p. 382).

A poesia do período de Chelas¹⁵ será apresentada mais adiante, no momento, basta sabermos que se trata da poesia mais explorada pelos críticos literários e marcada por um tom confessional (ANASTÁCIO, 2007, p. 69), e por

um sujeito de escrita que se representa como um ser perseguido pela desgraça, as descrições da natureza em termos melancólicos ou tenebrosos, o comprazimento na celebração ou encenação da morte, da noite, da doença, da dor e das lágrimas, tão frequentes na obra poética de Alcipe que lhe valeram o ser classificada como poetisa *pré-romântica* nos anos 60 do século XX (ANASTÁCIO, 2015, p. 20).

¹⁴ A Marquesa de Alorna deixa evidente em cartas a Tirse, nome arcádico da Condessa do Vimieiro, sua amiga e confidente, suas leituras dos alemães. No período de Chelas elas são feitas em traduções francesas, como atestado pela própria, em carta de 1771: “Os poetas em que te falei, é certo que nas suas línguas serão incomparáveis. Quando traduzidos [não] fazem tanta figura. Conheço Pope na língua inglesa e na francesa e é certo que a tradução de M. du Resne sendo muito bonita dista bastante do assombro que me parece o original, eu estimaria que tu o visses ao menos na língua francesa, os alemães conheço-os nas traduções francesas [...]” (ANASTÁCIO, 2007b, p. 4).

¹⁵ Convencionou-se tratar como “período de Chelas” as produções e acontecimentos relacionados à Marquesa de Alorna no período de 1758 a 1777 em que ela, a mãe e a irmã estiveram encarceradas no Convento de Chelas, nas proximidades de Lisboa, enquanto seu pai encontrava-se encarcerado no Forte da Junqueira, por conta do desenvolvimento do Processo dos Távoras, assuntos que serão tratados com mais cuidado no capítulo seguinte.

Ao entendermos, então, os aspectos que permitiram a classificação de Alcipe como poeta do pré-romantismo – para Cidade, por conta de sua poesia no período de Chelas e por suas traduções de autores anglo-germânicos que introduziram essas temáticas em fins do século XVIII e início do XIX; já Braga não considera sua atividade poética no período em que estava cativa no convento, mas por sua influência sobre os jovens escritores que depois iniciariam o Romantismo em Portugal –, podemos verificar que não há um grupo pré-romântico, ou tendências unilaterais que permitam essa classificação de maneira definitiva. A poesia da Marquesa de Alorna tem marcas pessoais, sem deixar de seguir aspectos formais e temáticas neoclássicas, daí, então, podemos inferir que por conta de o tom confessional, tão destacado, estar presente em sua poética desde o início de sua escrita, datada por volta de 1765, que essa tendência não era exatamente consciente, embora suas leituras fossem profícuas e incluíssem, já aí escritores alemães, traduzidos para o francês. Dessa forma, podemos afirmar que a Marquesa de Alorna, assim como outros poetas que atravessaram o século XVIII, o “Século das Luzes”, em que tantas ideias e tendências se manifestaram e atravessaram fronteiras, como era de se esperar, também as assimilou e as reproduziu, especialmente em suas traduções, mas também em sua poesia, conforme também destaca Saraiva e Lopes (2005):

A extensa obra, bem como a rasgada cultura desta mulher, é um misto de tendências diversas. Quantitativamente, predomina ainda em Alcipe (seu pseudônimo arcádico), o arcadismo; ao lado das traduções modernizantes que apontamos, podiam apontar-se outras tantas de autores greco-latinos. No entanto, além daquilo que provavelmente tem mais importância histórico-literária – a sua ação direta e pessoal –, e das versões pré-românticas, convém lembrar a tentativa de poesia cientista (*Recreações botânicas*), e um certo número de composições funebremente sentimentais ou insinuantemente melancólicas (p. 642).

Mas, mais do que discutir se esses “grupos” de poetas existiram de fato, ou se foi uma questão metodológica que fez com que fossem assim organizados, pretendeu-se apresentar as correntes que estavam em voga nesse momento. E pensar nessas correntes, do modo que aqui foram apresentadas, e refletir sobre o que temos definido historicamente como esse período, nos leva a concluir que não há um Arcadismo uno. Há, sim, os árcades, e a predominância de suas premissas por um longo período, porém, há, além disso, muitas outras ideias circulando, inserindo-se no contexto árcade e levando premissas dele para outras frentes. Como nos percursos que prenunciam o Romantismo, uma vez que podem ser vislumbrados, por exemplo,

já na poesia de Chelas, da Marquesa de Alorna, e muito posteriormente na inserção dos alemães e ingleses que a autora promoveu através de suas traduções.

2 A MARQUESA DE ALORNA

*Estão cheias as histórias de mulheres, que se assinalaram em letras, armas e virtudes. O que mais se condena na mulher, é não saber calar o que sabe; mas quantos homens há no mundo, que não guardam segredo, senão do que ignoram?*¹⁶



Fig. 1: Marquesa de Alorna



Fig. 2: Marquesa de Alorna

A quarta Marquesa de Alorna, poeta sobre a qual nos debruçamos nesse trabalho, é D. Leonor de Almeida Portugal Lorena e Lencastre, nasceu no dia 31 de outubro de 1750, em Lisboa, e viveu até 11 de outubro de 1839. Tem uma biografia repleta de acontecimentos curiosos e instigantes, o que, retomando a discussão apresentada no capítulo anterior, poderia explicar, em parte, o interesse que desperta na História da Literatura. Verificaremos no decorrer desse capítulo questões que evidenciam o privilégio que a biografia da Marquesa de Alorna teve em detrimento de sua obra e de suas características poéticas. No entanto, não podemos nos privar de apresentar alguns aspectos dessa biografia, que são de muito interesse, uma vez que não é raro que os acontecimentos de sua vida sejam refletidos em sua obra.

O principal desses acontecimentos é a sua prisão no convento de Chelas, quando tinha apenas oito anos de idade, onde permaneceu por dezenove anos. O processo que levou ao encarceramento de sua família teve desdobramentos importantes para a história de Portugal e para a formação literária e erudita de D. Leonor, como mostraremos no decorrer deste capítulo.

¹⁶ Cf. Rafael Bluteau no verbete “mulher” de seu *Vocabulário Português e Latino*, Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728.

2.1 Questões biográficas: o Processo dos Távoras

O Processo dos Távoras, avós maternos de D. Leonor de Almeida, se deveu em decorrência de um atentado contra a vida do rei D. José I, ocorrido em 3 de setembro de 1758. Embora tenha havido entre alguns críticos do Marquês de Pombal o boato de que o atentado possa ter sido forjado – essa teoria poderia ser corroborada, por exemplo, pelo fato de o atentado ter sido abafado, sendo divulgada apenas a notícia de que o rei havia sofrido uma queda (SAMPAIO, 1929, p. 9) –, encontrou-se posteriormente uma “correspondência da Rainha D. Mariana Victória, para sua Mãe, confirmando o atentado, desfazendo assim uma dúvida que parecia não ter solução” (NEVES, 1957, p. 10).

Os acontecimentos relacionados ao Processo dos Távoras refletiram de modo direto na vida de D. Leonor de Almeida, uma vez que a “responsabilidade da tentativa de regicídio foi imputada aos Marqueses de Távora, avós maternos da autora, a seus tios e ao Duque de Aveiro” (ANASTÁCIO, 2007, p. 17). Todavia as inconsistências e problemáticas desse processo resvalam direta ou indiretamente na história de Portugal, por conta do modo como o Marquês de Pombal conduziu a investigação e a execução dos réus e a consequente expulsão da Companhia de Jesus do território português. Esse assunto é tão polêmico e leva a tantas interpretações e discussões que vários estudos sobre o caso foram publicados durante o século XX, tanto na área da História, como na do Direito¹⁷.

A instauração do inquérito e o início do processo se deram de maneira bastante eficiente, considerando-se até mesmo os parâmetros atuais, em dezembro do mesmo ano, ou seja, três meses depois do atentado. Consta que D. João de Almeida, o Marquês de Alorna, pai de D. Leonor, tenha sido encarcerado no Forte da Junqueira em 13 de dezembro de 1758, enquanto ela, a mãe, D. Leonor de Lorena, e a irmã, D. Maria de Almeida, foram enviadas no dia seguinte para o convento de Chelas, então, nos arredores de Lisboa, de onde só sairiam dezoito anos depois, em 1777, quando da morte de D. José I e do afastamento do Marquês de Pombal. Com efeito, a promulgação da sentença e a execução dos réus se deu um mês depois, em 12 de janeiro de 1759.

Diversos acontecimentos levaram autores a apresentarem evidências das inadequações desse processo, desde historiadores, interessados em apresentar seus efeitos na vida política e

¹⁷ Além disso, confirmamos a presença desse acontecimento no imaginário português até hoje, uma vez que essa questão foi tema de um seriado em 2001, produzido pela RTP; outro ponto que marca a contemporaneidade e permanência dessas discussões é o lançamento, em junho de 2017, do livro *O Processo dos Távoras – A Revisão – Instauração, depoimentos e sentenças*, de Guilherme G. de Oliveira Santos, Leandro Correia e de Roberto Carlos Reis.

social do período, como J. Manuel Gomes, em *O processo dos Távoras – a expulsão dos Jesuítas* (1974), José Cassiano Neves em *Lisboa e a tragédia dos Távoras* (1957), ou Luiz T. de Sampaio em *Em volta do processo dos Távoras* (1929), obra em que apresenta documentos do Arquivo do Ministério dos Negócios Estrangeiros; até autores da área jurídica, como Guilherme G. de Oliveira Santos, que ressalta a importância do processo revisório em *O processo dos Távoras* (1979) e também na publicação de A. Pedro Gil, *O processo dos Távoras* (1983), em que trabalha questões como os motivos que levaram à tentativa do regicídio, a razão pela qual os suspeitos não fugiram ou o que levou a execuções tão severas.

Com essa breve apresentação, já notamos, por exemplo, o interesse em fazer com que os culpados fossem julgados rapidamente e que a sua execução fosse exemplar. Provavelmente porque se tratava de um crime contra a coroa e era fundamental demonstrar a força da família real e o castigo que estava reservado a quem pudesse se atrever a cometer o mesmo erro. É daí, então, que Santos (1979, p. 30) verifica a necessidade de se efetuar a revisão desse processo, considerando que se, por um lado, reconhecem-se no Marquês de Pombal as qualidades de reedificador da cidade de Lisboa, a importância de sua reforma universitária, suas medidas para nivelamento social, por outro, para o autor, é importante levar em conta, também, os episódios atroz de sua política, como a repressão brutal do motim da cidade do Porto, o extermínio dos Távoras, além de outras prisões e desteros arbitrários. O autor não irá, no entanto, calcar-se apenas em aspectos que poderíamos julgar ser da personalidade do Marquês de Pombal para demonstrar os passos do processo que podem ser classificados como problemáticos e apontar as arbitrariedades que, provavelmente, vieram a ser cometidas. Para Santos (1979, p. 25),

Se examinarmos a sentença com cuidado, observaremos particularidades estilísticas que revelam a intervenção de Oeiras e notaremos que contém extenso e violento libelo contra os Jesuítas, o que é do ponto de vista jurídico um inchaço, uma excrescência, pois os Inacianos gozavam de foro especial e não podiam ser julgados pela Inconfidência. Mas compreende-se. Foi esse documento, nas mãos de Pombal, uma arma política que habilmente aproveitou e fez difundir no país e no estrangeiro. De resto, estou cada vez mais convencido de que o verdadeiro alvo do processo não foi a nobreza mas a Companhia de Jesus porque, na mente suspicaz do ditador, foram os discípulos de Santo Inácio a alma da conspiração, a causa da causa, na feliz expressão do *Manifesto da Inocência dos Távoras*, não passando os fidalgos de títeres que manejeram a seu bel-prazer.

Outros pontos que levaram este e outros autores a apresentar o Processo dos Távoras como problemático e digno de revisão são as etapas fundamentais da ação judicial, como as interrogações aos réus e seus empregados diretos, como camareiras, cavaleiros, entre outros.

Segundo Santos “a maior parte, se não a totalidade, das declarações e dos depoimentos em que se alicerça a tese que incrimina Távora e Jesuítas foi arrancada por tortura, ameaça ou sugestão” (1979, p. 32); além disso, a sentença foi ouvida pela defesa antes mesmo que esta tivesse se pronunciado, o que o leva à conclusão de que se tratou de “um processo político, no mau sentido do termo, um processo por dedução, um processo em que se vai mais da sentença para a prova do que da prova para a sentença” (1979, p. 22).

Já que nosso trabalho procura, também, voltar-se para a questão da mulher, tanto da maneira como foi vista pela História Literária, como da sua participação na Literatura, não podemos nos abster de observar, aqui, o modo como ela é vista no decorrer do processo que julgou o atentado ao rei D. José I. Basta para isso, que saibamos que D. Leonor de Távora, a Marquesa de Távora, avó da Marquesa de Alorna, não foi nem ao menos ouvida nesta ação (SANTOS, 1979, p. 32-3; SOARES *in* GOMES, 1974, p. 478) e isso não impediu que seu nome aparecesse associado ao planejamento e conspiração do crime, como nota-se na própria sentença de seu marido, destacando, inclusive, o fato de ele ter sido “*persuadido* pela Ré sua mulher” (GOMES, 1974, p. 120). A sentença da Marquesa de Távora consta dos seguintes termos:

mulher do Réu Francisco de Assis de Távora, por algumas justas considerações (relevando-a das maiores penas que por suas culpas merecia) e condenam somente a que com barço e pregão seja levada ao mesmo cadafalso¹⁸ e que nele morra morte natural para sempre, sendo-lhe separada a cabeça do corpo, o qual depois será feito pelo fogo em pó e lançado no mar, também na sobredita forma (GOMES, 1974, p. 122-3).

¹⁸ A sentença, transcrita por J. Manuel Gomes, descreve o cadafalso, localizado “à Praça do Cais do lugar de Belém [...] alto, que será levantado de sorte que o seu castigo seja visto de todo o Povo a quem tanto tem ofendido o escândalo do seu horrorosíssimo delito” (1974, p. 117).



Fig. 3: Execução da Marquesa de Távora

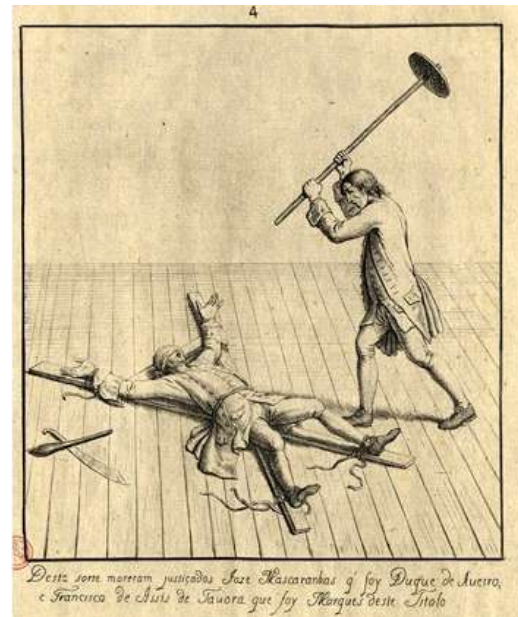


Fig. 4: Execução do Duque de Aveiro

Tendo sido apresentados estes aspectos do processo, voltamos à questão política que, conforme já pudemos observar, se relaciona a este atentado, principalmente porque não é muito depois da condenação dos réus que o ministro de D. José I começa a executar a expulsão dos Jesuítas, já articulada na sentença:

Aproveitando o atentado, intensificou-se a campanha contra os jesuítas, acusados, como se viu, de convivência no crime, o que nunca se provou. Um dos padres mais atacados no processo, o italiano Gabriel Malagrida, acabou, anos depois, apesar de notoriamente louco, por ser entregue à Inquisição (a que presidia o então irmão do ministro, Paulo de Carvalho), julgado por heresia, garrotado, queimado e lançadas as suas cinzas ao vento (GIL, 1983, p. 383).

Já refletimos aqui sobre a influência que Luis Antonio Verney pode ter exercido sobre as decisões do Marquês de Pombal, especialmente no que diz respeito à reforma da educação e à expulsão da Companhia de Jesus. Já apresentamos também a visão de que o decorrer dos fatos históricos é sempre resultado da difusão das ideias e de diversas tendências e correntes, de modo que, se considerarmos o Processo dos Távoras como uma ação política, é importante que ressaltemos que se trata de um dos fatores que colaboraram para o fim dos Jesuítas, podendo, inclusive, ter sido determinante para isso, especialmente porque

Após o atentado, a relação de forças é favorável a Pombal e este não hesita – em 1758 os jesuítas são proibidos de ensinar (dispunham nessa altura, só em Portugal, de uma Universidade, em Évora, de três seminários, de vinte e seis escolas secundárias e de uma rede de escolas); em 1759 são expulsos de todo

o território português; em 1761, o nuncio apostólico em Lisboa é considerado *persona non grata* e expulso de Portugal. (SABINO *in* GOMES, 1974, p. 470).

O pai de D. Leonor de Almeida, é envolvido em todo esse processo por dois lados, primeiro por serem os Marqueses de Távora seus sogros e, como destaca Vanda Anastácio, pelo fato de que a sociedade da época era “estruturada a partir de valores como o sangue, o nome e a Casa, a implicação de um elemento de uma família da aristocracia num crime de lesa-majestade era suficiente para fazer cair sobre seus descendentes uma mancha de suspeita e desonra” (2007, p. 17); o outro ponto é destacado por Gil, que explica que o “[...] Marquês de Alorna, D. João de Almeida Portugal, genro do Marquês de Távora, cujo único crime foi esse, além de, como se diz na sentença, ter assistido aos exercícios espirituais do padre Malagrida” (1983, p. 410). São esses, e somente esses, os motivos que o encerram por dezoito anos no Forte da Junqueira, separado de sua esposa e filhas, presas no convento de Chelas, e de seu filho, que tinha quatro anos, e ficou sob a tutela do Marquês de Pombal.

Ao sair da prisão, em 1777, o Marquês de Alorna entra com um pedido de revisão do processo junto à rainha D. Maria I, alegando que “na sentença proferida na Junta da Inconfidência, em 12 de janeiro de 1759, houvera não só nulidades substanciais, mas também injustiça notória, por se expenderem na mesma sentença factos, fundamentos e provas que não existiam no processo” (SANTOS, 1979, p. 43). Sendo assim,

em 8 de abril de 1781 a Junta Revisora do processo dos Távora, constituída por D. Maria I, apresentava à soberana a sua sentença do caso, a qual dava como culpados na tentativa do regicídio apenas o duque de Aveiro, Manuel Álvares Ferreira, António Álvares Ferreira e José Policarpo de Azevedo, reabilitando nos seus títulos, dignidade e bens todos os outros” (GIL, 1983, p. 412)

No entanto, embora D. Maria I tenha, então, suspenso a validade do julgamento de 1759, ela não assina o perdão aos Marqueses de Távora e aos seus descendentes, segundo Santos (1979, p. 47) isso provavelmente se deve, em partes, à memória do seu pai, a quem ela não gostaria de desagradar, aos membros da corte que tinham sido favoráveis ao Marquês de Pombal e que continuavam exercendo influências, mas também a uma tentativa de não desagradar a família de D. João de Almeida. Sobre essa “indecisão” da rainha, Santos irá declarar “que o assunto se saldou por um empate, pois a rainha não confirmou a sentença de 81, mas também não revalidou o veredicto de 59” (1979, p. 47).

Elucidar rapidamente as questões polêmicas que envolvem o Processo dos Távoras faz parte da tentativa deste trabalho de contrapor visões que a História Literária apresentou deste processo, especialmente Teófilo Braga, que interpreta o assunto como uma armação da nobreza lusitana contra a pessoa do Marquês de Pombal, que por engano atinge a carruagem do rei e o ministro manipula as informações a ponto de transformar a ação num crime de lesa-majestade (1984, p. 151-3). A visão de Braga insere-se no uso do imaginário popular que vê o Marquês de Pombal como um tirano, especialmente se analisado através do momento de fins do século XIX e início do XX, em que ele estabelece essas informações; o outro ponto é que, ao associar D. Leonor como a vítima desses acontecimentos, e sua valorização como personalidade histórica, é evidente que essa visão romantizada dos fatos atinge também outros historiadores e críticos depois dele, como Maria Amália Vaz de Carvalho (1912).

2.2 Marquesa de Alorna: produção e difusão

A questão biográfica da Marquesa de Alorna não pode ser deixada de lado também aqui. Se por um lado isso se dá pela importância desses acontecimentos para a própria história de Portugal, por outro, esses acontecimentos imbrincam-se na sua obra e confundem-se com os caminhos que precisamos trilhar para a divulgação de seu texto e das especificidades da época. A começar pelo episódio do Convento de Chelas, sem o qual arriscamos dizer que a Marquesa de Alorna poderia não ter tido a oportunidade de se dedicar com tanto afinco e por tanto tempo à poesia, à música e ao aprendizado de outras línguas, como o inglês e o latim.

Primeiro é preciso destacar o convento como o destino de mulheres da alta sociedade, especialmente entre os séculos XVI e XVII, quando se encontravam sem a guarida de um homem, fosse seu pai ou seu marido, ou ainda o uso do equivalente à prisão, ou ao castigo (ANASTÁCIO, 2014, p. 93), o que explica o fato de muitas das moradoras desses conventos não terem professado, de modo que o convento acaba por proporcionar “a muchas mujeres la libertad de movimientos, el ambiente y las condiciones que les han permitido dedicarse a la escritura” (ANASTÁCIO, 2014, p. 89).

À Marquesa de Alorna, especificamente esse convento proporcionou muitas coisas. Alguns momentos de impaciência em relação às freiras¹⁹, sofrimento pelo afastamento do pai, a preocupação com o estado de saúde da mãe, mas também visitas como as da Condessa do

¹⁹ Cf. artigo de Vanda Anastácio “A virtude é uma fantasma nestes sítios”. In: ANASTÁCIO, V. A Marquesa de Alorna (1750-1839) – Estudos. Lisboa: Prefácio, 2009, pp. 23-31.

Vimieiro, os estudos e leituras e os *outeiros*, que ocorriam quando das festividades do convento e que contavam com a presença de pessoas “de fora”, principalmente poetas. Outro ponto que constitui objeto de muito interesse são as frequentes cartas que a Marquesa de Alorna trocava, principalmente com o pai e com a Condessa do Vimieiro²⁰. Das cartas que troca com ela podemos entender como se dá a “difusão do latim entre as aristocratas portuguesas que viveram na segunda metade do século de setecentos” (ANASTÁCIO e CASTRO, 2008, p. 114). Em uma dessas cartas, datada de janeiro de 1771, a Condessa do Vimieiro aconselha a jovem D. Leonor de Almeida:

Dizem-me que aprendes, e falas Inglês; estimo que nisto te divirta, mas não aprendas só essa Língua, que poderá também haver motivo para algum mistério; a Latina merece tua aplicação, e com ela cessará o mistério, que poderia achar-se na Inglesa (ANASTÁCIO, 2007b, p. 3).

Menos de um mês depois, em outra carta, a Condessa do Vimieiro elogia a decisão de D. Leonor de aprender o latim, com o mesmo professor de língua inglesa (ANASTÁCIO e CASTRO, 2008, p. 115). Ainda que o estudo do latim pelas mulheres fosse até mesmo recomendado por Verney (ANASTÁCIO e CASTRO, 2008, p. 114), é possível creditarmos à ausência de liberdade o tempo que D. Leonor pode dedicar-se ao seu aprendizado. Isso também se dá com o estudo e a prática de poesia, que com os *outeiros* puderam ultrapassar os muros do convento e atingir a sociedade lisboeta com cópias manuscritas copiadas e recopiadas (ANASTÁCIO, 2014, p. 95).

É nesse período que D. Leonor de Almeida e Francisco Manuel do Nascimento batizam um ao outro com seus nomes árcades. Ela o chama de Filinto, e ele utiliza o nome Alcipe, uma das amantes dos pastores da VII Bucólica de Virgílio, poeta tão caro ao Neoclassicismo. É também durante a clausura em Chelas que D. Leonor irá adotar a epígrafe de Ovídio *Carminibus quaero miserarum oblivia rerum*, em tradução nossa: “Na poesia eu procuro os esquecimentos das misérias”. Essa epígrafe irá acompanhá-la em diversos escritos, inclusive no manuscrito, e na publicação de 1812, da sua tradução da *Arte poética* de Horácio.

Coincide com o terremoto de Lisboa, em 1755, que leva à necessidade de novos espaços de convivência, a ampliação da sociabilidade portuguesa para os ambientes familiares (LOUSADA, 1998, p.134), bem como com o intenso intercâmbio de estrangeiros pela Europa, incluindo Portugal, o costume de as pessoas de altas classes, e posteriormente as da burguesia,

²⁰ D. Teresa de Mello Breyner.

começarem a receber convidados em suas casas, em festividades semanais, regadas a chás e comes, poesia e música, e que ficaram conhecidas como *assembleias*. Maria Alexandre Lousada destaca o caráter privado dessas reuniões: “O grupo dos convidados dos salões, das assembleias e das partidas domésticas é sempre privado. Esta natureza privada dificulta seu estudo” (1998, p. 130). Embora o caráter privado torne mais difícil conseguirmos estudar as questões literárias e culturais que ocorriam nessas reuniões, é importante destacarmos que é justamente por esse motivo que a participação feminina pode acontecer.

Pouco depois que retoma sua liberdade, D. Leonor de Almeida se casa com o Conde de Oyenhausem e não demoram a partir para a Áustria a serviço da Coroa Portuguesa. Nesse período não temos tantas informações sobre a produção de D. Leonor. Assim como do período em que, depois da morte do marido, em circunstâncias ainda obscuras, ela é exilada em Londres; ainda que seja neste momento em que ela leva a cabo sua primeira publicação, justamente a da tradução da *Arte poética* de Horácio, em 1812.

Mas nos voltemos para a questão das assembleias; é quando de seu retorno a Lisboa, que se dá em 1814, isto é, a corte portuguesa veio ao Brasil, deixando aos aristocratas que permaneceram em Lisboa a necessidade de encontrarem outras formas de convivência. É nesse contexto que as assembleias da Marquesa de Alorna se destacam. Lousada afirma que “Em rigor, até 1834 só se poderá falar de dois salões onde imperaria o ‘espírito das Luzes’ – o da Marquesa de Alorna e o de Francisca Possolo” (1998, p. 132).

É, então, novamente em um ambiente privado e com cópias manuscritas e artesanais²¹ que a divulgação e a difusão da obra da Marquesa de Alorna se dá²². É nesse sentido que aproximamos o papel menor que foi dado às mulheres na literatura – a ponto de afirmarmos que ela é uma figura “quase” canônica – ao fato de terem sido pouco publicadas, pois, ainda que possam ter sido consideradas como escritoras e partícipes da cena literária de sua época, a sua permanência, pela falta de documentos, inclusive, é muito difusa e oculta o verdadeiro papel que desempenharam na literatura (ANASTÁCIO, 2005, p. 9-10).

²¹ No caderno 172 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, mesmo caderno em que encontramos o manuscrito da *Arte poética* de Horácio, encontram-se diversas coletâneas manuscritas de sonetos da Marquesa de Alorna, provavelmente de próprio punho. Esses livrinhos são cuidadosamente costurados, e constam neles quase os mesmos sonetos, o que pode nos levar a concluir que dessa maneira se dava a circulação de seus poemas nesse período.

²² Vanda Anastácio, em “Entre os papeis e o leitor: o espólio da Marquesa de Alorna”. In: ANASTÁCIO, V. *A Marquesa de Alorna (1750-1839) – Estudos*. Lisboa: Prefácio, 2009, pp. 23-31, afirma que de maneira “consciente e reiterada” (p. 27) a Marquesa de Alorna não publicou obras líricas em vida, quando publicou optou por levar ao público “obras úteis, didáticas ou de edificação sobre as obras poéticas” (p. 28), destinando “sua obra lírica à transmissão em ambientes privados ou semi-privados” (p. 28-9).

2.3 A Marquesa de Alorna pela História e Crítica Literária

A História, com H maiúsculo, a que aprendemos na escola e levamos para a nossa vida como a organização dos fatos através do tempo, carrega em si, justamente, o peso de ser a narração desses fatos. O que é deixado de lado, talvez propositadamente, é que essa “História”, agora com aspas, é contada por pessoas, que assumem um ponto de vista, e que “por mais que lutemos arduamente para evitar os preconceitos associados a cor, credo, classe ou sexo, não podemos evitar olhar o passado de um ponto de vista particular” (BURKE, 1992, p. 15). O contexto da escravidão, por exemplo, ou a presença das mulheres nos eventos históricos foram praticamente apagados, como é, também, o caso da participação feminina na Revolução Francesa (PERROT, 2005, p. 464). Diversos grupos foram comumente deixados à margem da “História”, o que reforçou com o passar dos anos o que era central e o que era periférico para a sociedade (BURKE, 1992, p. 12). Nesse sentido, a partir da Escola dos *Analles*,

a nova história começou a se interessar por virtualmente toda a atividade humana. ‘Tudo tem uma história’, como escreveu certa ocasião o cientista J.B.S. Haldane; ou seja, tudo tem um passado que pode em princípio ser reconstituído e relacionado ao restante do passado (BURKE, 1992, p. 11).

Assim, a necessidade de revisitação da História para uma retomada dos agentes “esquecidos” também tem seu lugar na literatura, uma vez que, como a História, o Cânon também é definido, discutido e apresentado a partir não de uma visão universal, mas a partir de

um princípio de seleção (e exclusão) e, assim, não pode se desvincular da questão do poder: obviamente, os que selecionam (e excluem) estão investidos da autoridade para fazê-lo e o farão de acordo com os seus interesses (isto é: de sua classe, de sua cultura, etc.) (REIS 1992, p. 70).

A partir dessas ideias e das que já tiveram lugar anteriormente nesse trabalho, e considerando o princípio de revisão histórica, esse tópico pretende colocar em foco a presença feminina, mais especificamente a presença da Marquesa de Alorna, na História e Crítica Literárias, ou seja, é um ato de revisitação, olhando para trás (TELLES, 1992, p. 46), procurando trazer para a cena e questionar a maneira como sua literatura foi abordada.

Quando falamos de mulher e literatura, já Virgínia Woolf, em seu *A Room of One's Own* (1929), notava a ausência de escritoras mulheres e creditava isso ao espaço ocupado pela mulher, sempre privado, mas nunca particular, sem tempo e espaço para conseguir dedicar-se à escrita. Não se pode negar que essas observações fazem, sim, todo o sentido, no entanto, não se pode deixar de notar também que as mulheres escrevem há muito tempo: Christine de Pizán

e seu *La Cité des dames* (2010), de 1405, comprova isso. Nota-se, então, a ausência de registros, a distribuição parca dessa produção e a falta de espaço que foi dado às mulheres na história, tanto factual, quanto literária.

As pesquisas referentes à “nova história”, preconizada pela Escola dos *Analles* e por pesquisadores como Peter Burke, propõem um novo olhar para a História, procurando sanar o que foi deixado de lado até então. Nesse sentido, tendo como ponto definido que a escrita feminina foi marginalizada pelo cânone português e brasileiro²³, nos propomos a analisar de que maneira se deu a crítica da História Literária para um dos poucos casos – como no da Marquesa – em que se debruçou sobre autoras mulheres.

Não precisamos aqui enumerar os motivos pelos quais uma sociedade patriarcal, desde os seus primórdios, opta por constituir sua História e seu cânone omitindo as produções femininas. O papel da mulher como “anjo do lar”, embora modificado pelas ondas de revoluções feministas, ainda povoa o imaginário de grande parcela da sociedade. É claro que quanto mais voltamos no tempo, mais esse estereótipo reafirma-se e menos a mulher consegue estabelecer-se fora dele. A marginalização feminina na literatura não é um movimento que se deu de modo que somente inibisse a mulher de escrever e publicar, mas também escondeu suas produções, de modo que

[o que] outras fontes anteriores e posteriores ilustram com uma clareza abundante e arrepiante é que a invisibilidade das mulheres no panorama literário nacional que antecede a emergência maciça da produção artística e intelectual feminina no século vinte não equivale a uma simples ausência, fenómeno de sentido cultural, social e político neutro e transparente – ausência de uma Bela Adormecida que subitamente acorda do seu sono secular com o advento da modernidade –, mas resulta antes de um recalçamento ativo, conseqüente e violento da liberdade e das aspirações das mulheres (KLOBUCKA, --, p. 3).

A questão do lugar legado ao feminino na sociedade está presente, por exemplo em Luis Antonio Verney, que discute, em sua décima sexta carta “uma ideia, do modo de instruir as mulheres; e não só nos estudos, mas na economia, com utilidade da República” (1746, v.2, p. 253). O autor não entra no mérito de discutir a capacidade feminina frente à masculina e, embora aborde a necessidade de as mulheres estudarem. Mas enquanto defende em toda a sua carta que os homens estudem literatura, filosofia, medicina e teologia, para as mulheres ele reserva o aparato da “necessidade” (v.2, p. 292), ou seja, é útil a educação das mulheres para,

²³ Cf Muzart, 1995.

enquanto mães de família, auxiliarem os filhos na tarefa e para uma boa economia doméstica, de modo que o estudo feminino fica muito reduzido diante do que propõe para os rapazes.

Para Vanda Anastácio (CATALÃO, 2013), o desconhecimento que Portugal tem de suas escritoras mulheres, e talvez possamos estender isso à grande maioria dos países, corresponde ao conhecimento que se tem de sua História, reforçando os preceitos já apresentados de que os fatos históricos são uma manifestação das relações de poder estabelecidas socialmente. Nesse sentido, voltar o olhar para o passado e procurar apresentar e contextualizar essas escritoras é também um ato político (CALEGARI, 2012, p. 30), com o qual compactuamos aqui.

Assim, considerando a constituição do cânone um ato político, passamos a entender que a revisitação e o questionamento desse cânone são, também, um ato político e de resistência, que procura sanar, ainda, as injustiças cometidas pela marginalização de minorias na História da Literatura. A Marquesa de Alorna, ainda que presente na crítica e na historiografia literária, tem seu papel canônico questionado a partir do modo como se dá a abordagem de sua obra e de seu papel como escritora, bem como a pouca importância dada a ela com o passar do tempo.

A coletânea das obras da Marquesa de Alorna foi publicada cinco anos após sua morte e é seu primeiro registro biográfico publicado. Temos notícia, através de Antônio Feliciano de Castilho, de que tenha sido editada por suas filhas (CASTILHO, 1842, p. 292). Vanda Anastácio (2005, p. 10) atribui a Henriqueta e Francisca a extensa e detalhada biografia que integra o primeiro dos cinco volumes de suas obras, uma vez que são, então, as filhas a realizarem essa tarefa, não é de se estranhar que o texto soe elogioso. Mesmo assim, é inevitável notarmos já aí o tom que irá predominar em outros autores que falam sobre a poeta; além disso é possível notarmos já nessa biografia a ausência de aprofundamento no que concerne à participação política da Marquesa de Alorna, bem como da utilização do que se pode chamar de *topos* da modéstia²⁴, do elogio com adjetivos masculinos e da amenização, ocultando suas capacidades poéticas e valorizando seus dotes femininos.

A primeira questão colocada a partir da análise dessa biografia da Marquesa de Alorna está no modo como suas filhas dividem sua vida:

Temos pois a considerar a Senhora Marqueza D. Leonor em três épocas principais da sua vida:

1ª - Menina e donzella, na vida de seu pae o Marquez D. João d'Almeida:

²⁴ Entende-se por essa modéstia, no caso feminino, a diminuição da mulher no seu papel de autora, principalmente em relação ao sexo oposto, o que levou muitas delas a não colocarem seus nomes como autoras de suas obras. Segundo Klobucka (p. 4) esse *topos* é utilizado “desde a Idade Média, é justamente ao seu sexo que as eruditas europeias atribuem o seu alegado déficit da autoridade necessária para escrever”.

- 2ª - Condessa d'Oyenhhausen, na vida do Conde seu marido; e viuva, até a morte de seu irmão: e
 3ª - Marqueza d'Alorna, depois da morte de seu irmão, e de seus dois filhos (ALORNA, 1844, v.1, p.vi).

Desse excerto surgem duas problematizações, bastante interligadas entre si, a primeira delas é a questão do nome, D. Leonor só passa a ser Marquesa de Alorna, modo como a posteridade primordialmente a conhece, depois da morte de seu sobrinho, seus filhos e de seu irmão, em 1813. A segunda problematização é referente ao procedimento por meio do qual suas filhas realizam a divisão de sua vida, ainda que possamos entender a cronologia estabelecida. Assim, é nesse ponto que essas duas problematizações se encontram, a organização escolhida prima por relacionar sempre a vida da biografada a alguma figura masculina, primeiro com o pai, D. João de Almeida, depois com o marido e seu nome de casada, e só depois da morte do irmão e dos filhos, que mesmo ausentes são referidos, é que passa, tanto a adotar o título de Marquesa de Alorna, quanto a “existir” independentemente.

Analisando ainda a biografia da Marquesa de Alorna, observamos outros dois trechos:

É pois no retiro de Chellas, e no apertado encerro em que alli se achava confinada, que esta menina, sem mestres, e sem outro auxilio mais que um genio muito elevado, a doutrina e ternura de sua mãe, e as maximas e conselhos de seu pae, que passados alguns annos lhe eram regularmente comunicados, com grande perigo seu, e risco de ambos; e com o auxilio de livros escolhidos, que os amigos de sua familia lhe facilitavam, se tornou insigne pelo conhecimento das linguas e das letras, pelo da sã Philosophia, da Musica e da Poesia, *sem que lhe fossem estranhas as outras prendas de seu sexo* (ALORNA, 1844, v.1, p. xvi, grifo nosso).

Entrou na Hespanha pela estrada da Catalunha; passou pelo Col de Balaguer, onde foi assaltada por ladrões, de cujo perigo a salvou sua presença d'espírito, e o seu animo *varonil* (*idem*, p.xxvi, grifo nosso).

O que se nota desses excertos é que as filhas da Marquesa de Alorna procuram destacar, entre os conhecimentos da mãe, o fato de que a ela não eram estranhas “as outras prendas de seu sexo”, isto é, D. Leonor teve tempo de dedicar-se aos estudos, mas não deixou de desenvolver os talentos que a sociedade esperava de uma mulher e isso precisa ser ressaltado. No segundo trecho, percebe-se que, ao valorizar a destreza da mãe ao se desvencilhar dos assaltantes, as autoras fazem uso do adjetivo “varonil”, um adjetivo masculino, provindo de “varão”, de modo que para soar elogioso o adjetivo a qualifica masculinamente.

Adjetivos como esses que pretendem elogiá-la, mas que reforçam um estereótipo, será bastante frequente entre os críticos literários, como em Maria Amália Vaz de Carvalho²⁵, que em um estudo (1912) sobre a Marquesa de Alorna também faz comentários parecidos, como em “não é somente pelo sangue e pela antiguidade que se recomenda a sua família. A futura marquesa de Alorna tem de quem opulentamente herdar a *beleza feminina*, o carácter *viril* e o extraordinário talento” (1912, p. 8, grifos nossos) ou ainda no trecho em que afirma que “As duas qualidades predominantes desta inteligência de mulher são o vigor quási *viril* do pensamento experimentado, e a extrema cultura adquirida em longos anos de prisão” (p. 21, grifo nosso).

A prioridade dada a fatos biográficos é evidente já de início, chegando ao ponto de biografar a vida dos Marqueses de Távora, os avós de D. Leonor de Almeida. Há, no entanto, pontos altos na defesa dos direitos femininos, como quando afirma que “o talento feminino foi sempre para o homem de tôdas as nações uma anomalia repugnante, uma monstruosidade inquietadora” (1912, p. 112), mas que são diminuídos quando visualizada a totalidade da obra. Maria Amália Vaz de Carvalho não fala da produção da Marquesa de Alorna e, conforme verificaremos em muitos outros críticos e historiadores, limita-se a apresentar sua vida, parando depois de sua saída do convento de Chelas e de seu casamento.

Ainda sobre a forma de valoração positiva de poetisas mulheres com adjetivos masculinos, verificamos que também está presente em Hernâni Cidade, que faz, além disso, diversos elogios à sua aparência, como também pudemos notar ser uma preocupação de Carvalho e de outros críticos. Para Cidade a Marquesa de Alorna é descrita como possuidora de “*formosa e ativa* silhueta em que a *graça feminina* se *casa* com aquela *varonil* energia que, evitando-lhe as deliquescências sentimentais, lhe inspira um nobre amor da cultura, da liberdade – e o ódio *másculo* contra o despotismo de que foi vítima” (CIDADE, 1930, p. 77, grifos nossos). O excerto reforça as características positivas da poeta fazendo uso de vocábulo semanticamente masculino, mas vai além disso, destacamos inclusive o vocábulo “casar”, que aparece aí para unir o “varonil” com a “graça feminina”, com a intenção de apresentar a singeleza da escritora, e sua força ao combater as injustiças cometidas contra sua família. Vale notar também que Cidade parece elogiar que ela evite “as deliquescências sentimentais”, quase como se dissesse que ela não faz “poesias de menininha”, mas fortes, viris, másculas, ou seja,

²⁵ Foi a primeira mulher a fazer parte da Academia das Ciências de Lisboa (ANASTÁCIO, 2005, p.11).

escrever bem é associado ao sexo masculino, subentende-se, em oposição ao escrever mal, feminino. O crítico, duas páginas adiante, se vale novamente de adjetivação masculina para elogiar a Marquesa de Alorna, afirmando que ela possui uma “alma *varonil*, por hereditária constituição e pela têmpera que recebeu da vida, é de notar que nunca, num *tempo em que a lira dos poetas é tanta vez rabeca de mendigos [...]*” (1930, p. 79, grifos nossos). Destacamos, ainda, a valoração que ele faz da poesia confessional e de luta contra a tirania, considerando uma diferenciação da autora em relação aos outros poetas do seu tempo, positivando essas características em detrimento da poesia que era feita no período neoclássico português.

Por sua vez, Camilo Castelo Branco, em *Esboços de apreciações literárias* também irá relativizar os dotes literários da Marquesa de Alorna, evidenciando que a poeta, embora conhecedora das ciências, merece também elogios por cumprir com o que se espera de uma dama:

Não pode absolutamente dizer-se que a mulher de esmerada instrução viva toda na sciencia e para a sciencia. Vão ver um exemplo legado por uma senhora de grande saber. A condessa de Oeynhausen, illustre portugueza, foi a um tempo *filha extremosa, esposa desvelada, mãe estremecida, e escriptora de primeira plana* entre os escritores coevos, e a mais abalisada entre as senhoras que a litteratura portugueza considera suas valiosas contribuintes (1908, p. 121, grifo nosso).

No entanto, embora admita D. Leonor como exemplo de mulher que não deixou de lado seu papel feminino para se dedicar às ciências e a considere contribuinte da literatura do período, o autor lusitano não considera necessário incluí-la entre sua seleção de poetas no segundo volume do seu *Curso de literatura portuguesa*, a única aparição da Marquesa de Alorna é quando a menciona como aquela que nomeou de Filinto o poeta árcade Francisco Manoel do Nascimento (BRANCO, 1876, p. 207)

É preciso, no entanto, destacar entre os comentários que valorizaram seus dotes femininos e relativizaram sua capacidade, há aqueles em que vislumbramos questionamentos acerca do tratamento que a poeta recebeu, devido à sua época, ao seu sexo, ao seu país, o próprio Camilo Castelo Branco, que foi citado acima procurando relativizar o espaço de escritora que a Marquesa de Alorna conquistou com o cumprimento dos deveres femininos, ironiza que

Em Portugal olham-se de revez as senhoras que escrevem. Cuida muita gente, aliáz boa para amanhar a vida, que uma mulher instruída e escriptora é um aleijão moral. Outras pessoas, em tom de sizuda gravidade, dizem que a senhora letrada desluz o affectuoso mimo do sexo, a candida singeleza de maneiras, a adoravel ignorancia das coisas especulativas, e até uma certa

timidez pudibunda que mais lhe realça os feitiços. Quer dizer que a mais amavel das senhoras será a mais nescia, e que a estupidez é um dom complementar da amabilidade do sexo oposto (BRANCO, 1908, p. 119).

Por sua vez, Alexandre Herculano, que participou das assembleias na casa da Marquesa de Alorna e que contou com sua influência literária, sem relativizar sua importância ou ressaltar seus dotes femininos, afirma:

Aquella mulher extraordinária, a quem só faltou outra pátria, que não esta pobre e esquecida terra de Portugal, para ser uma das mais brilhantes provas contra as vans pertençações de superioridade excessiva do nosso sexo, é que eu devi incitamentos e protecção litterária, quando ainda no verdor dos annos dava os primeiros passos na estrada das letras. Apraz-me confessá-lo aqui, como outros muitos se a occasião se offerecesse; porque o menor vislumbre de engenho, a menor tentativa d'arte ou de sciencia achavam n'ella tal favor, que ainda os mais apoucados e tímidos se alentavam; e d'isso eu próprio sou bem claro argumento (HERCULANO, 1844, p. 404).

Mais do que tecer elogios à Marquesa de Alorna, Herculano destaca o pé de igualdade que a poeta se encontra em relação aos poetas de sua época ao afirmar que ela é prova de que são vãs as pretensões de superioridade masculina.

Outra questão a ser observada na fortuna crítica da Marquesa de Alorna é a presença de elogios à sua aparência, como os que transcrevemos anteriormente de Hernâni Cidade (1930, p. 77), que a retrata como “formosa e altiva”. Não é comum na historiografia literária que se apresente autores do sexo masculino fazendo menção às suas características físicas, no entanto parece usual que isso aconteça quando se trata de uma mulher, deixando de lado, para isso, uma apresentação e análise mais aprofundadas das obras das autoras, o que caberia muito melhor em manuais de literatura.

A. A. Teixeira de Vasconcellos, apresenta em suas *Glórias portuguesas* (1869) um capítulo dedicado à Marquesa de Alorna, o qual inicia da seguinte maneira “Transluz nos feitos do homem o pensamento dos povos. Na mulher encarnam os sentimentos das nações” (1869, p. 115), que já nos parece bastante redutor do papel feminino. Mas no que diz respeito à discussão que estamos desenvolvendo aqui, destacamos:

Foi das mais illustres entre as damas portuguezas do século passado e do presente. Ninguém conhecia melhor que ella as línguas mortas e vivas e a literatura antiga e moderna; ninguém fazia menor alarde de saber nem manifestava tão desaffectedada modéstia. Era *ornamento* da corte, honra da sua família e da pátria (VASCONCELLOS, 1869, p. 153, grifo nosso).

O que se nota a partir desses trechos é uma necessidade de reafirmar o papel feminino como “ornamento”, ou preocupado com os “sentimentos”, enfatizando a beleza da Marquesa de Alorna e qualificando-a de “ornamento”, ou seja, reduzindo-a a simples enfeite, mascarando sua participação política, sua poesia e sua atividade junto à corte. Para concluir, Vasconcellos, das quase 60 páginas que dedica à D. Leonor de Almeida, reserva seis delas para apresentar sua produção poética, dando ênfase especial para a tradução dos Salmos, que considera a melhor expressão da melancolia da autora (VASCONCELLOS, 1869, p. 154). Não há uma exclusão total da questão poética da Marquesa de Alorna nesta obra, como o notaremos em outras, no entanto, a biografia é valorizada sobremaneira, por exemplo quando afirma que a autora merece comemoração “pela influência na sociedade e nos costumes muito mais que pelos seis volumes de poesias” (VASCONCELLOS, 1869, p. 158), reforçando o descompasso entre a importância dada à sua biografia e à sua obra.

Mendes dos Remédios também destaca o importante papel de D. Leonor como anfitriã das assembleias literárias em sua casa, embora, para isso, desqualifique sua produção poética:

Mais, porém, do que pelos seis volumes das suas poesias, o talento da Marquesa de Alorna tornou-se distinto e influi largamente no nosso meio pelos seus salões que reuniam todas quantas pessoas em Lisboa primavam pelo seu saber e pelo seu amor às letras e às ciências (1914, p. 469).

O papel de influenciadora das letras, é destacado frequentemente quando se trata da Marquesa de Alorna, seja por conta de seu contato com obras de autores anglo-saxões, seja pelo seu papel influente nas assembleias. Outro aspecto que é bastante comum ser citada, e não é diferente para Mendes dos Remédios, é relacionada a Filinto Elísio (REMÉDIOS, 1914, p. 467) e a Alexandre Herculano (*idem*, p. 569), mas fora citar a associação que o próprio Herculano faz da importância da Marquesa de Alorna para a recepção da literatura alemã em Portugal, Remédios não desenvolve essa questão, nem atenta para nenhuma outra característica da poesia da Marquesa de Alorna.

Mencionamos anteriormente os historiadores literários que se ativeram mais aos dados biográficos de D. Leonor do que às análises e divulgação de sua produção poética, como é o caso de Teófilo Braga (1843-1924), em *História da literatura portuguesa*, publicado em 1918, com o quarto volume dedicado aos arcades; sua apresentação da Marquesa de Alorna já deixa clara sua tendência biográfica, especialmente quando lamenta ter sido uma “pena que os documentos da sua atividade literária se limitassem a estas correntes do gosto dominante, não tendo aproveitado o seu talento elaborando as suas memórias pessoais, pela sua larga

sociabilidade e participação dos acontecimentos históricos” (1984 [1918], p. 242). A análise que Braga fará em seguida terá como base fundamental os aspectos biográficos de D. Leonor, entrando em pormenores como em: “O brusco Arcebispo da Tessalônica, queria que elas²⁶ cortassem o cabelo, ao que reagiu Leonor, declarando que não eram noviças; e o impertinente prelado exigindo que não usassem vestidos de cores, dizia-lhes que elas não careciam de enfeites porque eram muito bonitas” (BRAGA, 1984 [1918], p. 243); ou citando longos trechos das correspondências trocadas entre ela e seu pai, o Marquês de Alorna, encarcerado no Forte da Junqueira²⁷.

Em alguns momentos Braga chega a se aventurar em aspectos sentimentais da autora, não se sabe se apenas levado pelos registros poéticos, mas afirma que “D. Leonor de Almeida estava no esplendor da idade e queria deslumbrar os seus admiradores” (1984, p. 248), entrando, ainda, no mérito de biografar o futuro marido da Marquesa de Alorna, o Conde de Oyenhausen. A poesia da Marquesa de Alorna aparece referida em dois momentos na obra de Braga, primeiro no capítulo sobre o proto-romantismo, em que ele destaca, principalmente sua influência sobre outros poetas da época e depois, ao fim do artigo a ela dedicado, em que afirma que: “A sua vida literária confina-se nesses dezoito anos da clausura política nas Albertas de Chelas. Conviveu e foi admirada pelos poetas arcádicos e viu brilhar os iniciadores do Romantismo, mas só retoricamente é que se pode denominar a Staël portuguesa” (1984 [1918], p. 255). Quer dizer, além de não extrapolar sua biografia, Teófilo Braga não ultrapassa o período de Chelas, a não ser para falar de seu proto-romantismo, não há menção à sua participação política, às suas traduções publicadas em vida ou ao período em que viveu em Londres. D. Leonor de Almeida viveu oitenta e nove anos, dos quais ele explora apenas dezoito, que, a considerar tão somente os aspectos biográficos e não literários, foram terríveis. Contudo, não estamos defendendo que não se possa explorar a vida e a tão interessante biografia de D. Leonor, mas em um manual que pretende traçar a história da literatura portuguesa, citar uma autora sem mencionar aspectos de sua obra, ou até mesmo um único soneto (cabe aqui dizer que o único soneto presente no tópico a ela dedicado foi escrito por Correia Garção), nos parece bastante redutor. Muitos autores concordam que a poesia que a Marquesa de Alorna produziu nos seus anos em Chelas

²⁶ Ela e sua irmã, D. Maria.

²⁷ Não negamos o interesse que pode despertar a vasta correspondência do período de Chelas trocada entre D. Leonor de Almeida e seu pai, que renderam diversos artigos, dos quais destacamos, por exemplo, *Os perigos do livro* (2004) de Vanda Anastácio, em que a autora, a partir das cartas trocadas entre eles desvenda aspectos da aquisição e do trânsito de livros nesta época.

é o que há de melhor em sua produção, pois a caracterizam como uma poesia que alia o sentimentalismo e a natureza, o que a aproxima bastante das tendências que passarão a ser privilegiadas depois do advento do Romantismo, além de manifestar suas descobertas poéticas e experimentações. No entanto, afirmar que “a sua vida literária confina-se nesses dezoito anos da clausura”, como o fez Braga, além de redutor, deixa de lado aspectos fundamentais da obra da Marquesa de Alorna, como suas traduções.

Por sua vez, Antônio Soares Amora (1978) apresenta em sua obra uma biografia para cada autor escolhido, seguida de alguns trechos ou poemas ilustrativos. No caso da Marquesa de Alorna, traz oito sonetos, todos referentes à época da clausura em Chelas, que ele considera o seu melhor, embora ele fale, também, com bastante ênfase de sua importância como tradutora:

De sua obra poética bastante grande e quase toda publicada postumamente (1844), de significação histórica têm as traduções, pois que introduziram em Portugal os românticos ingleses, alemães e franceses, o melhor é, entretanto, a poesia lírica escrita em Chelas: melancolias da adolescência, sofrimentos morais da prisão (temas que dariam o melhor da poesia da época, com Cláudio, Gonzaga e Bocage) impregnam essas líricas de sincera emoção (1978, p. 250).

Além de mencionar a importância de D. Leonor como introdutora de autores românticos à cena lusitana, ainda sobre as traduções Amora destaca especialmente a tradução da *Arte poética* de Horácio, juntamente com a do *Ensaio sobre a crítica*, de Pope, como “as mais importantes de suas traduções” (1978, p.250).

Se por um lado Hernâni Cidade mereceu anteriormente alguns apontamentos em relação à sua maneira de abordar determinados aspectos de D. Leonor de Almeida, por outro não podemos deixar de ressaltar sua importância nos estudos e investigações sobre os árcades e especialmente no que concerne à vida e à obra da Marquesa de Alorna²⁸. Cidade dedicou-se em diversas obras a abordar a poesia e a vida de D. Leonor. Em seu conhecido manual de literatura *Lições de cultura e literatura portuguesas*, que teve sua primeira edição em 1929, o crítico apresenta no segundo volume um extenso e dedicado trabalho sobre o Arcadismo, seus aspectos culturais e históricos e seus principais autores. A Marquesa de Alorna figura entre eles (1959, p. 405-414), com um breve introito sobre sua vida e com sonetos e poemas ilustrando passagens e relações, como a com Filinto Elísio, ou o período na clausura. Outro ponto a ser aqui observado é o trajeto que Cidade traça para a obra poética de D. Leonor, considerando uma fase

²⁸ Data de 1930 sua primeira publicação sobre o assunto. Cf.: A Marquesa de Alorna – sua vida e obra, com algumas cartas inéditas, Porto: Companhia Porto Editora, 1930.

árcade e outra pré-romântica, chamando atenção do leitor para o fato de que a sensibilidade já está presente nos versos escritos em Chelas e não somente na influência que ela exerceu em autores coetâneos. Por esses motivos, Cidade pode ser considerado em oposição à maioria dos críticos que exploramos aqui, pois, ainda que faça comentários à sua beleza, valendo-se de adjetivos valorativos masculinos, e explore os aspectos biográficos da Marquesa de Alorna, procura aliá-los às análises que realiza da fortuna dessa poeta.

Apresentando também uma visão biografista, mas aliada a outros elementos, António José Saraiva e Óscar Lopes publicaram, em 1955, *História da literatura portuguesa*, livro considerado até hoje um dos melhores manuais sobre o assunto e reeditado ao menos dezessete vezes. Ainda que Saraiva e Lopes não apresentem exemplos literários dos autores, realizam uma abordagem que leva em consideração os aspectos sociais e políticos dos períodos a serem estudados. No caso da Marquesa de Alorna esse tratamento facilita o entendimento de sua produção árcade e pré-romântica, por exemplo, ao inseri-la entre os poetas que se dedicaram à versificação do conhecimento científico da natureza, como é o caso de suas *Recreações botânicas* (SARAIVA e LOPES, 2005, p. 637), mas para eles, também, é a influência que ela exerce como personalidade em seus salões que lhe confere o título de “Staël portuguesa”, que lhe outorgou Alexandre Herculano:

Os seus salões de S. Domingos de Benfica foram frequentados durante toda a época das lutas civis e ainda depois da vitória liberal por literatos de gerações diferentes, desde os últimos árcades até aos primeiros românticos, como Herculano, que declara dever-lhe o gosto pelo romantismo alemão (SARAIVA e LOPES, 2005, p. 642).

Não vemos nesse compilado de história literária de Portugal uma visão puramente biografista dos autores apresentados, embora se fale sobre a vida da Marquesa de Alorna, notamos que a intenção é sempre de associá-la a aspectos da sua obra, como ao falar de suas viagens juntamente com suas influências e traduções de Delille, Wieland, Buerger, Goethe, Young, entre outros (2005, p. 642). A partir dessa leitura, pode-se chegar à conclusão de que a Marquesa de Alorna reflete o seu tempo e a profusão de tendências literárias e filosóficas que surgem com as Luzes, isso também está presente em sua obra, que Saraiva e Lopes definem como quantitativamente árcade, mas com traduções modernizantes, ao lado de outras, do legado greco-latino e poesia cientista, sem esquecer das composições sentimentais e melancólicas de sua época em Chelas (2005, p. 642).

A partir das breves análises aqui apresentadas, verificou-se que os dados biográficos da Marquesa de Alorna são bastante explorados por aqueles críticos e historiadores literários que a trazem como figura “quase” canônica da literatura portuguesa do século XVIII e início do XIX. Para Vanda Anastácio (2003, p. 5), a mirada a partir do Romantismo para os poemas e autores do século XVIII teve, para a poesia portuguesa, consequências “devastadoras, e as suas repercussões duram até aos nossos dias” (ANASTÁCIO, 2003, p. 5); para ela, é esse olhar o responsável pelas interpretações dos autores através de uma valorização da biografia, uma vez que prima pela “busca das manifestações do gênio, da originalidade e de condutas exemplares, o centro de interesse da História Literária situou-se muito mais na biografia dos autores e nas circunstâncias exteriores às obras, do que nos textos” (ANASTÁCIO, 2003, p. 5). Desse modo, entendemos que a presença biográfica da Marquesa de Alorna na historiografia literária não foi suficiente para que sua obra chegasse ao cânone ou permanecesse conhecida do grande público através do tempo.

É apenas nos dias de hoje, com trabalhos como os de Vanda Anastácio, da Universidade de Lisboa, de retomada de escritoras portuguesas anteriores ao Novecentos²⁹, e especialmente em sua pesquisa acerca da produção e da vida da Marquesa de Alorna, como com a publicação de seus *Sonetos*, em 2007, e com a compilação de suas *Obras poéticas*, em 2015, que esses tópicos, a par de sua poesia, vêm sendo estudados com mais cuidado. Dessa forma, notamos a partir da análise da crítica da Marquesa de Alorna que há uma valoração da biografia em detrimento de sua produção literária e, ainda assim, essa biografia não se preocupa em mostrar, ou se preocupa em não mostrar, os aspectos em que a Marquesa de Alorna mais destoa da imagem da mulher como “anjo do lar”. Outro ponto é a rara ocorrência de comentários sobre a literatura da Marquesa de Alorna, sobre os seus processos de escrita, ou outros assuntos pertinentes a manuais literários. Sem contar a oposição entre masculino e feminino, marcada principalmente na valorização das obras com adjetivos masculinos em contraponto com a valoração da vida com aspectos femininos.

Ao apresentar aqui algumas questões relacionadas à crítica presente nos manuais de literatura e na história literária, por mais que se trate apenas de uma representante dessas escritoras, reforça-se a necessidade de revisitação das poetisas, prosadoras, ensaístas, entre outras tantas categorias de autoras que foram sistematicamente sendo “apagadas” de nossa história e

²⁹ O resgate das escritoras portuguesas resultou na criação de uma página, bilíngue, em que se pode acessar trabalhos e publicações autorais dessas mulheres (Disponível em: <http://escritoras-em-portugues.eu/>. Acesso em: 12 jun. 2018).

de nosso cânone. Pode-se observar pela breve análise oferecida aqui que “ser mulher parece ter condicionado fortemente o olhar dos estudiosos que se debruçaram sobre sua obra” (ANASTÁCIO, 2009, p. 23), especialmente pelas imagens idealizadas de temática e sensibilidade feminina. Assim, por mais que a Marquesa de Alorna esteja entre as mulheres lembradas, é necessário que se reveja essa memória e que seja dada uma nova luz à sua produção.

3 A ARTE POÉTICA EM PORTUGAL NO SÉCULO XVIII

*Nec verbum verbo curabis reddere fidus
Interpres:*³⁰

3.1 Aspectos e questões nos textos preliminares das traduções do século XVIII

Depois de termos introduzido o contexto histórico e as questões principais sobre a autora, inserindo-a neste cenário, ambientaremos, neste capítulo, as maneiras como a *Arte poética* de Horácio se faz presente no período, apontando as traduções da época e as especificidades tradutórias que, a partir delas, puderam ser apreendidas. Reunimos aqui o que a quase totalidade dos tradutores horacianos apresenta em suas introduções, além de outros aparatos críticos. Tais dados nos auxiliarão a constituir uma ideia de como o período, de fins do século XVII a início do XIX, compreendia a obra de Horácio e quais eram os preceitos que norteavam suas escolhas tradutórias. Feito isso, no próximo capítulo abordaremos mais especificamente a tradução da Marquesa de Alorna, e os aspectos em que essa versão dialoga com as outras expressões do texto latino no mesmo período.

O estudo dos elementos pré-textuais de traduções da *Arte poética*, bem como de outras publicações, traz elementos que fornecem material bastante prolífico para o entendimento do processo de estruturação das teorias de um período. Quando se trata de tradução, até mesmo para os textos contemporâneos, a introdução, as notas e outros paratextos configuram um importante aparato para que o autor da tradução possa evidenciar suas escolhas e a definição do seu projeto tradutório. Pinilla entende que, no Setecentos, o estudo desses paratextos compensam a ausência de teorizações sobre a tradução em outras plataformas, uma vez que

El siglo XVIII portugués no podría entenderse sin tener en cuenta el fenómeno de la traducción. La traducción fue un componente fundamental en el desarrollo literario y científico de la cultura de este siglo. [...] En el campo de la reflexión teórica, las ideas sobre la traducción aparecen en diferentes tipos de textos, sobre todo prólogos de obras poética y retórica clásicas [...] (PINILLA, 2009, p. 210).

Essa questão já era destacada por este autor quando publicou, com Sánchez, em *O discurso sobre a tradução em Portugal* (1998), uma antologia de discussões sobre o assunto, abarcando o período de 1429 a 1818. Pinilla e Sánchez dividem esta antologia em 34 “textos preliminares”, 7 “textos normativos” e 3 “textos críticos”, a discrepante predominância dos

³⁰ “Nem, intérprete servil, cuide-se de traduzir palavra por palavra” (HORÁCIO, 2013, p. 25). Versos 133-4 da *Arte poética* de Horácio utilizados como epígrafe para a tradução de Cândido Lusitano e de D. Rita Clara Freire.

primeiros para teorização e definição da tradução justifica o uso que faremos aqui deste aparato. Os autores defendem que uma leitura “atenta, nas entrelinhas, dos prólogos e prefácios confirma o valor justificativo, defensivo, retórico e argumentativo da reflexão teórica sobre tradução” (1998, p. 26), justamente porque neste período “a reflexão sobre tradução acompanhou a prática efectiva, servindo de justificação e de referência a essa prática com respeito a uma determinada tradição” (PINILLA e SÁNCHEZ, 1998, p. 19).

Conforme exposto anteriormente, Rosado Fernandes (2012) elencou todas as versões e anotações deste texto em língua portuguesa, e nos foi possível identificar e consultar, a partir de pesquisa bibliográfica realizada na Biblioteca Nacional de Portugal, as traduções publicadas no século XVIII ou, melhor dizendo, no período neoclássico ao qual se dedica esta pesquisa. Seguindo a enumeração de Rosado Fernandes (2012, p. 34-41) e entendendo a partir disso que essa época foi a mais profícua no que diz respeito à quantidade de traduções e versões da *Arte poética* horaciana, o que também foi corroborado em nossa pesquisa bibliográfica, Pinilla (2009) verifica que

[...] mediante las traducciones, Horacio y Quintiliano ocuparan el lugar de Aristóteles. El Arte poética de Horacio se tradujo ocho veces en este siglo: el propio Freire fue el primer traductor: su traducción en verso suelto data de 1758 y surge como modelo para la teoría literaria a la vez que sirve de material didáctico y pedagógico (fue reeditada en 1778, 1784 y 1883); Miguel do Couto Guerreiro ofrece una versión más personal en verso rimado (1772); la tercera es una versión manuscrita de João Rosado de Vilalobos e Vasconcelos, professor de Retórica y Poética en Évora (1777)³¹; la de Rita Clara Freire de Andrade es exclusivamente poética (1781); la de Pedro José da Fonseca, anotada (1790) y la de Jerónimo Soares Barbosa, comentada y explicada (1791, reeditada en 1815); la de Tomás José de Aquino, parafrástica (1793, reeditada en 1796), y la de Joaquim José da Costa e Sá, anotada (1794). Hay que añadir además la versión de la Marquesa de Alorna, publicada en Londres (1812). De este modo, Aristóteles, que habia proporcionado los fundamentos de la teoría literaria del barroco, cede la primacía a Horacio [...]. (p. 227-8).

Sendo assim, compreendendo que os “textos preliminares” configuram amostras teóricas, tanto sobre a própria tradução, como da poética do período, tencionamos a partir das introduções das traduções realizadas no século XVIII, incluindo a da Marquesa de Alorna no início do século XIX, realizar uma análise dos aspectos críticos aí presentes. Tal estudo evidenciará os pontos confluentes entre esses textos, de modo que, a partir, então, dos sentidos

³¹ Esta versão, além de não ter sido apontada por Rosado Fernandes (2012), não foi localizada em nossa pesquisa bibliográfica na Biblioteca Nacional de Portugal.

apreendidos em decorrência das coincidências ou dessemelhanças, seja possível destacar os aspectos poéticos e tradutórios do tempo em que se insere a Marquesa de Alorna, bem como verificar de que maneira o seu texto se aproxima, ou se afasta, das outras versões dessa época para a *Arte poética* de Horácio.

Dentre as traduções apontadas, vale ressaltar alguns aspectos. O primeiro deles é o uso que esses autores fazem do prefácio para tratar de questões literárias e tradutórias. Alguns dos prefácios são vastos e com muitas referências a outras versões e edições do texto; outros, como o de D. Rita Clara Freire, são mais modestos, ainda que isso, neste caso, provavelmente esteja relacionado ao comportamento que se esperava do sexo feminino no que diz respeito às suas relações com o universo letrado. No entanto, talvez porque aos homens não fosse necessário esse pedido de desculpas, o espaço da introdução nas outras traduções foi frequentemente aproveitado para tratar: 1) da justificativa de sua publicação; 2) de outros tradutores e críticos da Antiguidade Clássica, ou mesmo de outros seus contemporâneos; 3) da opção por tradução em verso ou em prosa; 4) para a discussão e crítica da obra horaciana e, mais especificamente, para apresentar e defender o seu projeto tradutório.

3.1.1 Justificativas: o acesso à obra

Cândido Lusitano, ao lado de Correia Garção, é um dos grandes delimitadores das premissas teóricas para a poesia da Arcádia Lusitana, de modo que há entre esses autores muitos pontos confluentes, como será possível verificar no decorrer deste capítulo. Além do mérito de ter sido o primeiro a publicar uma arte poética lusitana, sua *Arte poética ou regras da verdadeira poesia* (1748), tem sua fama aliada ao fato de ser o primeiro tradutor da *Arte poética* de Horácio (1758). Sua tradução da poética horaciana é acompanhada por extensas notas, que remontam tanto à tradução para o italiano da obra latina, realizada por Ludovico Muratori (1706), quanto à tradução espanhola, de Ignácio de Luzán (1737), ou ainda à do francês Mr. Dacier, assim como fez em sua própria *Arte poética ou regras da verdadeira poesia*.

Em sua introdução, após uma breve apresentação do poeta romano e da recepção deste texto, tanto pelos antigos, como Petrônio e Quintiliano (1778, p. 1³²), quanto por outros autores posteriores de diferentes nacionalidades (1778, p. 6-14), apresenta como justificativa para sua tradução a necessidade de “expor, e illustrar á mocidade Portugueza no seu próprio idioma” (1778, p. 2). Cabe salientar, também, que a questão do latim na educação já é apontada por Luis

³² Na edição de 1778 não há numeração de páginas na seção da introdução, de maneira que nos referimos a elas a partir da primeira página de seu “Discurso preliminar do tradutor”.

António Verney como um obstáculo para a educação dos jovens e que, portanto, o autor “*animará al estudio del francés y italiano además de la lengua materna*” (PINILLA, 2009, p. 226), além de incentivar as traduções para o vernáculo das obras didáticas da Antiguidade Clássica. Isso posto, entende-se com mais clareza a justificativa dada por outros tradutores do período, além do próprio Cândido Lusitano, com a preocupação de se fazer uma tradução em prol da instrução da juventude.

De modo bastante semelhante se dá a motivação da tradução de Jerônimo Soares Barbosa (1815 [1790]), uma vez que apresenta sua intenção de registrar por escrito os ensinamentos que costumava transmitir aos seus alunos do curso de Belas Letras, para o qual lecionou por vinte e quatro anos (p. i-ii). O mesmo se dá em Pedro José da Fonseca: sua defesa da instrução dos jovens se confunde, também, com a sua justificativa de tradução, já que ele propõe, além de trazer o texto em língua portuguesa, uma compilação dos comentários de outros anotadores e tradutores da obra horaciana, explicando que

[...] publicar-se directamente para uso das nossas Aulas huma versão Portugueza da sobredita Epistola de Horacio, a qual versão acompanhada de notas escolhidas dos Interpretes mais qualificados, e de hum commentario crítico sobre a verdadeira ou mais provavel intelligencia do Texto, em particular a respeito das regras da Poesia, offerece-se aos Estudantes n’um só volume tudo aquillo, que de mais importante e necessario se acha por muitos disperso [...] (FONSECA, 1790, p. xii).

A poesia no período das Luzes, ao retomar Horácio, traz consigo a noção da sua utilidade, como um instrumento a serviço do melhoramento do homem e da sociedade, conforme a colocação de Seth, em *Dictionnaire Européen des Lumières*, “*Grâce aux Lumières, le poète, par le biais de son oeuvre, assume le rôle de guide des peuples, lien essentiel entre l’ancien monde et le nouveau, le dicible et l’indicible, le visible et l’invisible [...]*” (1997, p. 880)³³. Posto isso, entendemos que, procurando fornecer aos poetas, do presente e do futuro, os valores da Antiguidade e as regras horacianas, a maioria dos tradutores da *Arte poética* de Horácio assume a justificativa de ilustrar a juventude. Nesse sentido verifica-se que a defesa que Joaquim José da Costa e Sá fará em sua introdução da tradução *Arte poética* (1794) incide justamente no aspecto da utilidade à pátria e do aperfeiçoamento da sociedade que esses trabalhos pretendem estabelecer:

³³ Tradução nossa: Graças às Luzes, o poeta, através de seu trabalho, assume o papel de guia dos povos, elo essencial entre o mundo antigo e o novo, o dizível e o indizível, o visível e o invisível [...].

Sendo hum dos principaes objectos de todo o vassalo, como dizia Cicero no seculo de oiro do Grande Augusto, o esmerar-se em servir a sua Patria, e a seus Principes, *erudindo, ensinando, e instruindo a Mocidade*, cultivando-lhe, e apurando-lhe os engenhos; facilitando-lhe os meios mais promptos, e mais conducentes para conseguirem facilmente os conhecimentos scientificos, e sobre tudo aquellas Disciplinas, que cooperão não só para fazer os homens sabios, mas tambem para os tornar bons e honrados Cidadãos; não porque os Estudos Liberaes, como diz Seneca, possam dar a virtude; mas porque dispõem, preparão e desembaração o espirito do homem para receber mais facilmente a Virtude: esta he a razão, por que nas poucas horas que me restão do Exercicio da minha Cadeira no ensino público, procuro levar o tempo occupado em as litterarias applicações, e estudos proprios da minha Profissão, no que tenho empregado o melhor dos meus dias em gracioso obsequio dos meus Patricios, cujo adiantamento na carreira dos Estudos preparatorios, ou elementares da Lingua, e erudição Romana com tanto empenho, e fadigas se intenta promover (p. 3-4, grifo nosso).

Entre as introduções das traduções aqui enunciadas, é a de D. Rita Clara Freire que irá se distanciar em alguns aspectos das outras; o que talvez fosse de se esperar – expectativa para a qual deixamos claro aqui não ter absolutamente nenhuma implicação na qualidade de sua tradução ou de sua versificação. Mas, uma vez que a publicação por mulheres era bastante incomum, não é de se estranhar que traga elementos que façam menção à sua posição feminina na sociedade e que procurem desculpar sua ousadia³⁴. Sendo assim, o texto preliminar da *Arte poética* de D. Rita Clara é um longo pedido de desculpas por sua tradução, na qual exalta a tradução de Cândido Lusitano, tido por ela como “eruditíssimo” e sobre a qual ela ressalta que não há nada a ser acrescentado (1781, p. i). O tom recatado dessa autora pode ser notado, por exemplo, no excerto:

Vinte e tres annos incompletos de idade não são bastantes, para alcançar os necessarios conhecimentos de tam ardua empreza; mas estas limitadissimas luzes devo a hum marido, que conhecendo em mim (segundo elle diz) docil disposiçã para os estudos, me ensinou cum summa paciencia a Gramatica Portugueza, logo as lingoas Franceza, e Italiana, e ultimamente a Latina, á qual concebi hum amor tam grande, q’ só Virgilio, e Horacio são os exemplares, em q’ me occupo fóra das *obrigações do meo estado*. Esta a cauza, porq’ traduzi a Poetica deste grande homem, *sem a menor ideia de que se imprimisse*, pois sempre conheci, q’ as pessoas *do meo sexo*, são faceis de emprender as maiores difficuldades, porq’ menos conhecem os seos perigos (1781, p. ii, grifos nossos).

³⁴ Não desconsideramos aqui que a temática da modéstia do tradutor esteja presente em outras das introduções aqui analisadas, mas ressaltamos que no caso de D. Rita isso se dá por questões de gênero, enquanto os outros tradutores procuram aceder a tópicos da modéstia diante da grandiosidade da empreitada de traduzir um modelo como Horácio.

Consideramos que se deva à sua preocupação em ser absolvida por ter publicado uma tradução de Horácio o fato de não haver no texto de D. Rita Clara nenhuma intenção de auxiliar a juventude a entender o texto latino ou outras referências literárias e culturais ao poeta romano, diferente das outras justificativas. Pelo contrário, ela ressalta que sua tradução é resultado dos seus estudos, guiados pelo seu marido, e que só por insistência deste que permitiu que o público a conhecesse, conforme vimos há pouco. Adota a rima emparelhada ao invés do verso solto, mas também sobre essa escolha não há nenhuma defesa. Acreditamos que essa ausência se deva à necessidade de se esquivar de responsabilidades e escolhas frente ao texto e aos seus leitores, o que é possível observar a partir do trecho anteriormente apresentado.

3.1.2 Outros autores e tradutores

Outro aspecto que consideramos importante analisar nas introduções é o tratamento dado por eles aos estudiosos da obra horaciana, tanto aos da Antiguidade, quanto aos coetâneos portugueses e de outras nacionalidades, o que garante a essas obras um caráter mais marcadamente antológico e, portanto, pedagógico. Esses autores são amplamente explorados por Cândido Lusitano que, embora alerte que “são muitos em número, e poucos em merecimento” (1778, p. 6), apresenta os autores franceses que falaram sobre o Horácio (1778, p. 6-13) e rapidamente fala dos espanhóis (p. 13-4); sobre os portugueses ele trata dos tradutores e delimita, então, seu entendimento sobre o que considera uma boa tradução.

À semelhança de Cândido Lusitano, Joaquim José da Costa e Sá apresenta os comentadores e gramáticos da Antiguidade que escreveram sobre a obra de Horácio, depois elenca os editores do seu texto latino, a partir do século XV, que o comentaram ou não, fala ainda dos autores que escreveram separadamente sobre a *Arte poética*, para chegar, então nos seus tradutores e nos portugueses que empreenderam essa tarefa. Entre os autores que apresenta estão, por exemplo, Cândido Lusitano e Miguel do Couto Guerreiro, mas nos centraremos rapidamente no que Costa e Sá fala sobre a tradução de D. Rita Clara Freire

O Professor Regio Bartholomeo Cordovil, debaixo do *supposto* nome de sua mulher D. Rita Clara Freire de Andrade, publicou em verso rimado Portuguez a Traducção da Arte Poética de Q. Flacco, dedicada á Memoria do Grande Augusto, em Coimbra na Officina da Universidade em o anno de 1781. em 8. Merece se lêa attentamente a Epistola ao Leitor, e nella temos hum testemunho da habil disposição de seu Author para aos amenos estudos das Humanidades, de que deo bellas Provas, quando o examinei na Secretaria da Real Meza da commissão Geral (COSTA eSÁ, 1794, p. 24-5, grifo nosso)

É evidente que ele não acredita e nem considera a possibilidade de que seja D. Rita a tradutora dessa versão da *Arte poética*, ele fala que em sua introdução teremos uma noção da disposição do seu autor, mas não há nada na introdução dessa obra que possibilite a interpretação de que é esse senhor o verdadeiro autor da tradução. Essa desconfiança injustificada se mostrou tão eficiente que Rosado Fernandes (2012), mais de dois séculos depois, continuará concordando com a sua colocação, conforme ele mesmo afirma

O autor desta tradução não é D. Rita de Andrade, mas seu marido Bartolomeu Cordovil, conforme diz Inocêncio³⁵ (que teria por provável fonte Costa e Sá). Outra hipótese é que teria sido António Isidoro dos Santos, bedel da Universidade de Coimbra o seu autor. Parece, contudo, que a primeira hipótese é a mais plausível” (FERNANDES, 2012, p. 37).

Analisando brevemente o comentário que o classicista português faz sobre essa publicação e a falta de referências mais aprofundadas que esclareçam o porquê dessa dúvida, fica evidente que Rosado Fernandes também não vislumbra nem mesmo a possibilidade de que esta tradução possa ter sido feita por D. Rita Clara Freire, a despeito do que a edição apresenta, do que ela mesma afirma e da insistência em sua introdução, dedicada ao leitor, de que só publica porque o marido assim o pediu: “Hum Espozo, que o Omnipotente me dêo, he quem me obriga (com grande magoa do meo coração) a publicar, o que fiz para meo divertimento” (1781, p. i).

A época não era favorável à circulação feminina nos meios públicos, sendo-lhe dedicado apenas o espaço particular de convivência, de modo que nos fica bastante difícil compreender o motivo que levaria o seu marido, ou o outro professor citado por Rosado Fernandes, a publicar uma tradução sob o seu nome, quer dizer, esse artifício provavelmente não atrairia leitores e não corroboraria sua eficácia de boa tradução, como o comprova a falta de estudos sobre essa tradutora e sobre sua obra, tanto no período que escreveu como na posteridade.

3.1.3 Tradução em verso, verso solto ou prosa

A questão de tradução em prosa ou em verso, principalmente do texto da *Arte poética*, por não se tratar de poesia lírica, mas de um texto didático teórico está presente na maioria das introduções aqui estudadas.

Diferente da maioria dos autores seus coetâneos, Miguel do Couto Guerreiro não defenderá o ensino da mocidade lusitana, mas ao justificar o uso da rima e o gosto que, segundo

³⁵ Cf. Inocêncio Francisco da Silva, 1862, v.7, p. 163.

ele, esse tipo de texto é capaz de despertar, defende também que a leitura de seu texto, em rimas, poderá permitir àqueles que não têm acesso à língua latina um contato mais eficiente:

[...] comecei a traduzir em Rima, puramente com animo de experimentar com que energia se podia dizer nesta especie de Verso, o que com tanta graça cantou Horácio em hexametros Latinos.

Gostáram mais algumas pessoas da começada traducção, que da de Verso solto; não creio que por melhor; mas porque *nenhumas razões podem persuadir os Leitores a que gostem mais do Verso solto, que da Rima.*

Do gosto dos poucos, que lêram, inferi o de muitos, que poderiam ler, se eu lhes desse huma completa traducção, á qual me animei, principalmente vendo que com o gosto vai involvido *o proveito* daquelles, que não entendendo sufficientemente a Lingua Latina, fazem finas composições, que seriam mais bem recebidas, se se dessem ao menos por gosto á lição dos excellentes preceitos de Horacio (1772, p. v-vi, grifo nosso).

Ainda sobre a discussão da defesa da rima ou do verso solto, destacamos que também Jerônimo Soares Barbosa (1815 [1790]) se vale dos versos com rimas emparelhadas para a sua tradução, sob o argumento de que assim ficaria “mais aprasível a sua lição; como para facilitar a memoria a quem quizer decorar” (p. iii-iv). Sobre essa escolha, explica que se “feita em prosa, ou ainda em verso [branco ou solto], poderia talvez ser mais precisa, mas nem por isso seria mais fiel”, uma vez que ele procurou “salvar sempre o sentido” e que sempre que possível “a mesma poezia do verso, e as mesmas palavras” (p. iv). Neste sentido, Cândido Lusitano fará a defesa contrária, isto é, a do verso solto³⁶, destacando como a rima é prejudicial para a poesia, uma vez que

[...] a rima os fez usar de certos rodeios de expressoens, e de vozes sem significação, a fim de armarem ao consoante. Isto supposto, como era possível, que podesse a sua dicção igualar a de Homero e Virgilio, e imitar com ella a pureza do seu estilo? [...] Quantas vezes se não póde pintar huma imagem com aquellas cores, que pede a liberdade poetica; porque a rima *prende* os pensamentos, e o discurso em hum certo espaço determinado? (1778, p. 18, grifo nosso)

Sobre esse assunto, Cândido Lusitano tem ao seu lado o maior dos teorizadores da poética neoclássica e um dos mais respeitados autores da Arcádia Lusitana, Correia Garção, que na sua epístola I³⁷, em que trata de premissas poéticas, defende também a ideia da rima como uma espécie de prisão:

³⁶ O qual, já adiantamos, será também adotado pela Marquesa de Alorna.

³⁷ Datada provavelmente da época da “guerra dos poetas” (cf. Braga, 1901), pois se refere ao Corvo do Mondego, maneira pejorativa como os poetas da Arcádia se referiam a Francisco de Pina e Melo, que defendia algumas das premissas do gongorismo.

[...]
 Se a rima, como escravo, te traz *preso*,
 Perdida a liberdade, ao duro cepo,
 Quebra as fortes cadeias; não é justo
 Que o contínuo zum-zum do consoante,
 Que o ouvido agita só, a alma não,
 Esfrie o fogo que na ideia nasce.
 [...]

(GARÇÃO, 1982, p. 199, grifo nosso)

Assim, Cândido Lusitano irá defender o uso do verso solto, ainda que não o recrimine para algumas composições líricas (1778, p. 17), mas destaca que, especialmente para a tradução, a rima é prejudicial:

Do que deixamos dito concluímos, *que se a rima he tão fatal á liberdade do Poeta, quando inventa, muito mais o he, quando traduz; porque está ligado a pensamentos, e expresoens alheas. Por isso todas as traducçoens, que correm com credito no mundo dos Sabios, se são de Poetas, são em verso solto [...]* (1778, p. 19, grifo nosso).

Por sua vez, Pedro José da Fonseca não irá discutir a adoção do verso solto ou da rima em sua introdução da tradução da *Arte poética* de Horácio, publicada em 1790, mas defender o uso da prosa para

[...] conseguir a clareza e exacção, entendi ser mais a proposito, que a versão fosse antes feita em prosa do que em verso. Desta sorte quando a cópia não seja perfeitamente tirada, no caso de conservar algum tanto a semelhança do original, sempre será cópia, fraca sim, mas *parecida. E he isto o que communmente de todo deixão de ser as traducções em verso.* Bellas não poucas vezes, porém com mais propriedade se deverião dizer antes obras sobre os mesmos argumentos, do que cópias suas (FONSECA, 1790, p. xiii, grifo nosso).

A visão apresentada neste argumento contradiz praticamente todo o entendimento de imitação de Cândido Lusitano, ou de Correia Garção, e parece, inclusive que o autor tem certo conhecimento acerca das premissas dominantes no período e defendidas pelos dois poetas, especialmente quando baseia sua defesa em definições e termos muito próximos dos por eles adotados, mas usando-os para corroborar seu ponto de vista em relação à prosa e em detrimento da poesia:

A fidelidade essencial de um Traductor consiste em se revestir bem do genio e caracter do seu autor; em *representar por inteiro os seus pensamentos, sem omitir palavra alguma necessaria ou importante*; por conclusão em lhe conservar todo o seu desenho, o seu mesmo *colorido*, enfim todo o seu valor,

supprindo por bellezas *equivalentes* aquellas, que não he possível igualmente guardar em ambas as lingoas. A traducção de hum Poeta, a se darem nella estas qualidades, ainda que seja em prosa, terá com tudo aquella perfeição, que pôde admitir no que respeita á fidelidade (FONSECA, 1790, p. xiii, grifos nossos).

A manifestação de prosa para traduzir a *Arte poética* de Horácio também está na edição do Pe. Tomás José de Aquino, publicada em 1793 e reeditada em 1796 (PINILLA, 2009, p. 228); no entanto, preocupado como estava em defender a alteração da ordem dos versos do texto latino e em justificar essa alteração, o autor acaba por não entrar no mérito de discutir a adoção do verso ou da prosa para a tradução. Na verdade, sua preocupação com o “erro” da ordem apresentada na epístola horaciana é tão grande que ele imprime a ordem de um autor italiano, a saber Pedro Antonio Petrini (AQUINO, 1793, p. viii), de quem utiliza também as anotações, e oferece ao público uma “tradução parafrastica, da qual (conservando-a há muitos annos) nunca pude saber quem fosse Author” (1793, p. xiv). Como não se nota a disparidade entre o texto latino e a tradução parafrástica em prosa que Tomás José de Aquino apresenta e como é muito improvável que esses textos tenham sido escritos seguindo a mesma disposição dos versos, o próprio Aquino declara que seu único trabalho foi adaptar a tradução, da qual ele não sabe, ou não se lembra da autoria, para o arranjo proposto por Petrini (1794, p. xiv). O assunto da alteração da ordem, e a maneira bastante peculiar como Tomás José de Aquino apresenta essas questões, terão lugar mais adiante, quando trataremos das características específicas da tradução da Marquesa de Alorna.

Também Joaquim José da Costa e Sá realiza uma tradução em prosa, mas não há da parte deste professor, prestes a se aposentar, defesa para esse tipo de verso, apenas o destaque para o fato de que se preocupa em deixar para os alunos uma tradução em vulgar da *Arte poética* de Horácio. Esse argumento nos leva a inferir que não houve preocupação literária para sua tradução

procurei trasladar em vulgar a Epistola aos Pisões, com o seu texto Latino escrupulosamente castigado, e corrigido; e isto a beneficio dos Principiantes, e não com outra alguma sinistra intenção de querer privar da gloria, e bem merecido louvor aos Sabios Portuguezes, que me tem precedido neste litterario desempenho, guiando-nos com suas luzes, e doutrinas em tão ardua, e difficil empreza (COSTA e SÁ, 1794, p. 4).

O breve panorama aqui apresentado demonstra que das oito traduções com as quais lidamos aqui, três foram realizadas em prosa e só uma delas, a de Pedro José da Fonseca,

apresenta defesa contrária ao texto em verso, muito embora defenda para a tradução elementos e definições muito próximas³⁸ dos autores que defenderão a tradução em verso.

À guisa de conclusão, procuramos demonstrar aqui o que João Angelo Oliva Neto nos instigou a pensar em sua edição das *Metamorfoses* de Bocage, em que defende que

no século XVIII, como vimos, dado que se valorizava a interlocução pela qual a teoria se relacionava com a produção poética compreende-se que o ofício de traduzir incidisse não só nos poemas, mas também na teorização. [...] De resto, a entronização de Horácio e da *Epistula* como fulcro da doutrinação poética no Arcadismo é comprovada pelas outras seis traduções³⁹ que ainda surgiram no século XVIII: não bastou criar uma arte poética, foi mister traduzir e retraduzir a latina. (OLIVA NETO, 2007, p. 19).

É a partir do entendimento da manifestação de teorias tradutórias que podem ser assimiladas com a análise desses textos preliminares, como a motivação para a publicação e a escolha entre verso solto, rima, prosa ou poesia, aqui apresentados. Pensamos que o espaço para a discussão de como os autores definem e defendem seus projetos tradutórios, calcados ou não no que a maioria dos tradutores irá considerar, deve ser discutido à parte, de modo que o faremos nos tópicos seguintes. Destacamos também que ainda não falamos da edição da Marquesa de Alorna porque, nela, os aspectos paratextuais de sua tradução são bastante diversos e terão lugar no próximo capítulo.

3.2 Tradução e imitação

Neste tópico retomamos a noção dual da tradução, estabelecida já em Cícero e que com o passar do tempo foi adquirindo as características com as quais as conhecemos hoje, domesticar o texto estrangeiro como se fosse uma produção de seu próprio contexto linguístico e cultural ou apresentar o texto com traços da língua e cultura de partida. Nesse sentido, entenderemos que no século XVIII essa oposição entre esses dois métodos de traduzir manifesta-se na maneira como eles próprios fizeram poesia, imitando os clássicos – que não é tradução propriamente dita, mas que podemos entender como uma de suas manifestações, uma vez que parte de uma apropriação de um texto primeiro e de sua ambientação para o texto de chegada – ou traduzindo, com uma noção mais próxima à fidelidade, seus textos didáticos e formativos, como é o caso da *Arte poética* de Horácio.

³⁸ Cf. próximo tópico.

³⁹ A conta de Oliva Neto exclui a tradução da Marquesa de Alorna, que se localiza temporalmente no século XIX, mas que conforme procuraremos demonstrar neste trabalho, insere-se tematicamente nas premissas neoclássicas, predominantes no século XVIII.

A oposição central entre tradução e imitação nos empreendimentos tradutórios do período neoclássico, que compreende mais centralmente o século XVIII, não se caracteriza exatamente como uma dicotomia derivada de um livre arbítrio dos tradutores, mas de maneiras distintas de interpretar os versos 133 e 134 da *Arte poética* de Horácio, a saber *Nec verbum verbo curabis reddere fidus/ Interpres*. Nas subseções seguintes, procuramos delimitar quais são essas maneiras de compreender o texto e como elas se manifestam na produção poética e tradutória do período.

3.2.1 Tradução e imitação: textos preliminares

Essa dualidade de modos de traduzir acompanha a compreensão e o entendimento de tradução desde os primeiros textos que procuraram refletir sobre essa prática. Cícero irá defender a tradução como reelaboração, reinvenção da fonte grega, mas para isso ele apresenta duas vertentes de tradução, “*ut oratore*, a do orador, e *ut interpres*, a do tradutor” (FURLAN, 2010, p. 82), definindo que a segunda seria a tradução “palavra por palavra”, enquanto a primeira, na interpretação de Mauri Furlan, é a que mantém o gênero das palavras e sua força (2010, p. 83). Essa noção se mantém no decorrer dos tempos, de modo que quase dois mil anos depois, no início do século XIX, quando a teorização da tradução começou a tomar lugar e espaço no campo editorial, Friedrich Schleiermacher em sua palestra *Sobre os diferentes métodos de traduzir*, de 1813, também apresenta a questão sob a óptica da dualidade, definindo que o tradutor tem diante de si dois caminhos a serem seguidos, ou levar o leitor ao autor, quer dizer, apresentar a ele os contextos do texto de partida – o que no século XVIII pode ser entendido como tradução –, ou trazer o autor para o leitor, ou seja, ambientar a obra traduzida para o contexto do texto de chegada – o que seria, para o século XVIII, a imitação –, como uma espécie de reelaboração das ideias já preconizadas pelos Antigos.

A apresentação que propomos aqui evidenciará que o século XVIII prescreve um tipo de tradução, mais à maneira de Cícero, ou seja, não palavra por palavra e sim ambientando o texto. Mas esse *modus operandi* se dá em oposição a outro, o que nos mostra que a ambivalência da tradução se manteve, também, neste período, mais especificamente direcionando um tipo de tradução para a poesia e outro para os outros tipos de texto, como pretendemos demonstrar.

Assim, considerando o fato de que só no final do século XX os Estudos da Tradução adquiriram o estatuto de disciplina independente (PINILLA e SÁNCHEZ, 1998, p. 7) e que textos teóricos e críticos sobre esse assunto não são comuns até o início do século XIX,

retomamos a ideia de que os textos preliminares de tradução cumprem, então, o espaço de definição e teorização de tradução, como o é ainda hoje, embora não mais unicamente.

A primeira edição da tradução da *Arte poética* de Cândido Lusitano, por exemplo, traz uma organização em tópicos⁴⁰ e um deles é intitulado “obrigações do tradutor”, momento no texto em que o autor irá diferenciar o “fiel copiadador” da “liberdade” do tradutor

Huns querem, que seja hum *fiel copiadador*, não só das expressoens, mas até das mesmas palavras daquelle, a quem traduz; outros *daõ mais liberdade*, dizendo, que deve vestir com as galas da sua lingua aquellas expressoens, elegancias e fôrmas particulares de dizer, que na lingua do texto apparecem com adorno. Os primeiros querem, que o Traductor exhiba as mesmas palavras do original *por conta*, e os segundos *por pezo* (LUSITANO, 1778, p. 14, grifos nossos).

É bastante interessante a maneira como, retomando Cícero⁴¹, Cândido Lusitano explica as duas maneiras de traduzir, apresentar as coisas “por conta”, isto é, verificando cada palavra e buscando sempre um equivalente para ela na língua de chegada, ou “por peso”, isto é, encontrar para o texto de recepção um valor equivalente para o que o texto de partida disse, essa última, segundo ele, corroborada por Horácio e Cícero, dos quais entende que “a Traducção para ser boa, he preciso, que conserve *com a fidelidade possivel* todo o character, e indole do texto” (1778, p. 14, grifo nosso), e afirma que isso consiste

em saber conservar na Traducção a mesma gala, o mesmo ar, nobreza, e affectos, com que se exprime o texto, a cuja circumstancia propriamente chamavaõ os Antigos *Cores*. De sorte, que para haver fidelidade he preciso sciencia, e para haver esta indole, he necessario eloquencia (LUSITANO, 1778, p. 15).

Cândido Lusitano não entende por fidelidade “o traduzir literalmente; mas sim o exprimir (quanto for possível) sentença por sentença, e figura por figura, não acrescentando cousa, que não se lêa no original, e não menos tirando, ou mudando cousas que nelle estejaõ” (1778, p. 15). Essa interpretação dos preceitos dos Antigos, especialmente pelo viés de Horácio e Cícero, estará presente mesmo nos tradutores que optaram pela apresentação dos versos

⁴⁰ Tivemos a oportunidade de compulsar a primeira edição deste texto na Biblioteca Nacional de Portugal, durante nosso período de Doutorado Sanduíche junto à Universidade de Lisboa, mas o texto sobre o qual trabalhamos é a segunda edição, de 1778, publicada depois de sua morte, em 1773, no qual não consta essa divisão em tópicos.

⁴¹ Cândido Lusitano retoma o texto de Cícero: *Non enim ea me adnumerare lectori putavi oportere, sed tanquam appendere*, que pode ser traduzido como: “não julguei que convém enumerar as palavras ao leitor, mas como que pesá-las” (CICERO, *De opt. gen. Oratorum*, 5). Notamos a aproximação, especialmente no paralelo entre os usos dos conceitos por “conta” e o “peso”.

horacianos em prosa na língua portuguesa, como já pudemos observar em Pedro José da Fonseca que, a despeito de não usar o verso para sua tradução, concebe que

A fidelidade essencial de um Traductor consiste em se revestir bem do genio e character do seu autor; em representar por inteiro os seus pensamentos, sem omitir palavra alguma necessaria ou importante; por conclusão em lhe conservar todo o seu *desenho*, o seu mesmo *colorido*, enfim todo o seu valor, supprindo por bellezas *equivalentes* aquellas, que não he possivel igualmente guardar em ambas as lingoas (FONSECA, 1790, p. xiii)

Ainda que se possa entender que a ressalva do autor à omissão de palavras no texto possa aproximá-lo de uma tradução “por conta”, a preocupação que ele demonstra em seguir o “desenho” e o “colorido” do texto de partida, bem como a busca por belezas “equivalentes” na língua de chegada, demarcam sua filiação ao entendimento da fidelidade como uma noção a ser buscada “por peso”. Seguindo esse pensamento, é preciso verificar com reservas o que nos diz Joaquim José da Costa e Sá, à sua edição, de 1794, também em prosa, pois, ainda que apresente um estudo detalhado das publicações anteriores da *Arte poética*, bem como uma cuidada elaboração dos preceitos estabelecidos por Horácio, além de notas esclarecendo o conteúdo do texto, o autor não considera necessário mencionar aspectos que definiram sua tradução, e mesmo quando fala de traduções de outros autores, não adentra o mérito de definir o que considera positivo ou negativo para valorá-las.

No caso de Miguel do Couto Guerreiro, além da defesa aos versos rimados, se fazem presentes alguns esclarecimentos sobre sua concepção do fazer tradutório, por exemplo, quando afirma:

Puz quanta diligencia estava da minha parte, para que o Author *fallasse na nossa Língua com o mesmo espirito*, com que fallou na sua, empreza difficultosa; porque depende de duas transformações: huma de mim em Horacio pelos pensamentos; outra de Horacio em mim pelas expressões (1772, p. vi, grifo nosso).

É bastante esclarecedora a imagem da transformação utilizada por Guerreiro, o que reforça a ideia de uma tradução que procura trazer o conteúdo do texto para o contexto da recepção, o que também observamos no excerto:

A transformação de Horacio em mim, ou o mudar, e traduzir Horacio em Portuguez, *de modo que pareça nativo*, e não transplantado, principalmente ligando-se o Traductor ás leis da Rima, he empreza mais difficultosa para quem tem invenção, do que o compôr hum Poema de novo; porque neste, se me faltam as expressões, mudo os pensamentos, o que me não he licito,

traduzindo. E geralmente fallando, muitas vezes, o que he perfeição em huma Lingua, passa a defeito de outra, em que se traduz literalmente. Daqui vem, que omitti totalmente algumas metáforas e perifrases de Horacio; nem as supprí com outras, porque via que o suplemento era affectado; e até o affectar formosura he fealdade. Porém creio que não lhe fiquei devendo as suas metáforas, porque lhas *recompensei* com outras, que eram proprias da nossa Lingua em lugares, onde elle nenhuma metáfora trazia. Algumas perifrases substitui com outras semelhantes [...] (GUERREIRO, 1772, p. xiii-xiv, grifos nossos)

Dessa maneira, o tradutor não deixa dúvidas de que percebe a tradução como uma maneira de trazer o texto para a língua portuguesa de modo que “lhe pareça nativo”, isso fica mais claro ainda quando explica o motivo pelo qual não traduz metáforas do texto latino, uma vez que provavelmente não dirão muita coisa para o leitor lusitano de sua época, mas insere metáforas que esse leitor conseguirá dialogar, evitando o “defeito” da tradução literal, mesmo onde não haja nada no texto de partida. Daí a noção de fidelidade através do conceito de “equivalência”, ou de entender o texto a partir do seu “peso”, e não da “contabilização” das metáforas, palavras ou outras figuras de linguagem, mas mantendo a todo custo o “pensamento” do autor.

Por seu turno, outro tradutor em versos rimados, Jerônimo Soares Barbosa, irá ser bem mais sucinto ao tratar dos assuntos tradutórios, mas também traz a mesma ideia de manter o pensamento ao insistir em verter Horácio através do seu “sentido”:

Esta traducção, feita em prosa, ou ainda em verso solto, poderia talvez ser mais precisa, mas nem por isso seria mais fiel. Eu procurei nella *salvar sempre o sentido* que julguei ser o de Horacio; e ainda, *quanto me foi possível, a mesma poezia do verso, e as mesmas palavras*. Se estas redundão ás vezes por amor da rima; ellas não prejudicaõ ao pensamento, antes o explicaõ mais. (BARBOSA, 1815, p. iv, grifo nosso)

Entrevemos que Barbosa também opta por, quando possível, preservar palavras, ou a “poesia do verso”, embora não fique muito claro o que isso quer dizer, mas dessas colocações podemos apreender que a ideia é que, quando o texto permitir, deve-se primar por manter palavras, ou até sonoridades do texto latino, no entanto, é importante destacar a preocupação em manter o “sentido” horaciano e para isso entende-se que será preciso mais do que decalque de palavras ou tentativa de manter a poeticidade entre o texto de partida e o de chegada.

A peculiaridade da publicação de Tomás José de Aquino já foi brevemente discutida aqui, e ainda será mais aprofundada adiante, no momento vale lembrarmos que este autor não apresenta uma tradução sua para a *Arte poética* horaciana, e sim a de um autor de cujo nome

ele não se lembra (1793, p. xiv), a qual ele se refere como parafrástica⁴². Quer dizer, não se trata, ao menos pela indicação nominal, do tipo de tradução preconizada pelos tradutores apresentados até aqui. Ainda assim, embora o foco de Aquino seja apresentar o texto latino reorganizado e não discutir seus aspectos tradutórios, ele nos brinda com uma interessante definição para a paráfrase como modo de traduzir:

[...] me resolvi a ajuntar-lhe essa traducção parafrastica, da qual (conservando-a há muitos annos) nunca pude saber quem fosse Author. Qualquer porém que elle fosse, seguio, pelo que alcanço, e pelo que elle declara, a interpretação Juvenciana; e quanto a mim com razão, não só por ser bem acceita, e bem recebida do público, segundo mostram as multiplicadas Edições, que della se tem feito; como por dar (supposto ser parafrastica, como he) hum *lugar mais amplo ao Interprete*, para *declarar, e pôr patentes os pensamentos, e os mysterios* (escutos em não poucos lugares) do mesmo Horacio: evitando assim multiplicadas notas, ás vezes enfadonhas aos leitores (AQUINO, 1794, p. xiv, grifos nossos).

Da explicação de Tomás José de Aquino pode-se, então, apreender que a paráfrase é a maneira de traduzir que, além de procurar tornar o texto ambientado ao contexto de recepção, e de facilitar a recepção de metáforas e outras figuras de linguagem, é aquela tradução que também se preocupa com a compreensão do conteúdo, de modo que lhe é lícito acrescentar explicações, exemplos e clarificações ao texto de partida. Esse último “modo de traduzir”, apresentado por Aquino, nos coloca de frente com a questão de que, embora haja uma maneira *predominante* de traduzir, mesmo os textos teóricos, no século XVIII e início do século XIX, e isso é verificado com as próprias análises dos textos preliminares publicados então, há outras maneiras que concorrem com ela, e isso pode ser verificado pela diversidade de aspectos que cada uma delas apresenta aqui. Mesmo a “imitação” para a poesia, da qual Correia Garção será o principal preconizador em textos críticos, tem suas maneiras de se manifestar, seja em versos rimados ou soltos, seja defendendo o uso de neologismos decalcados do grego, do latim, ou até de línguas vulgares, seja priorizando a compreensão do texto ou sua sonoridade, como verificaremos nas manifestações poéticas mais adiante. Mas, ainda que possamos entender que o período valoriza mais positivamente um modo de traduzir, é exatamente essa *variedade* que faz da tradução um campo de estudo tão fascinante.

⁴² Destacamos, inclusive, que essa informação é fornecida por Tomás José de Aquino no título de sua obra “A. Poetica de Q. Horacio Flacco restituida a sua ordem com a interpretação parafrastica em portuguez e huma carta do editor a certo amigo sobre este mesmo assunto” (1794).

3.2.2 Tradução e imitação no Neoclassicismo: textos críticos

[...] vosso fica, se novos trajés veste,
Se nova essência em vossos versos ganha⁴³

Uma vez apresentadas as questões tradutórias manifestadas nos textos preliminares das traduções da *Arte poética* de Horácio realizadas no contexto neoclássico, seguindo, em partes, o que Pinilla e Sánchez estruturaram em *O discurso sobre a tradução em Portugal* (1998) e pensando em estruturar as teorias tradutórias desse período, partiremos agora de análises de textos críticos acerca da tradução, pensando especificamente em Correia Garção e suas dissertações elaboradas para discursos na Arcádia Lusitana, mas considerando também as delimitações fornecidas em textos como o de Albuquerque, *A arte de traduzir do latim para o português*, de 1818, e do artigo de Guimarães “Discurso sobre a tradução”, publicado n’*O Patriota*, em 1813.

Mas antes de tratar dos textos críticos, é interessante considerar, principalmente a partir do nosso entendimento de que o neoclassicismo vem se configurando desde o século XVII, a definição que o Pe. Rafael Bluteau confere ao vocábulo *tradução* em seu *Vocabulário Portuguez e Latino* (1712-1728)⁴⁴: “Versão, ou declaração de hum livro, discurso, papel, &c. de hũ idioma em outro. As boas traducçoens não se fazẽ palavra por palavra mas por equipollências. [...]” (v.8, 1721, p. 233-4, grifo nosso). Lembrando que este intelectual é relacionado com bastante proximidade ao 4º Conde da Ericeira, Joaquim Xavier de Meneses, e que teve ativa participação nas academias ao lado deste, bem como influência na correspondência trocada entre Meneses e Boileau, quando da tradução da *Art poétique*. O que diz Bluteau sobre tradução se aproxima bastante do que, depois, Cândido Lusitano e os outros tradutores do período virão afirmar sobre o mesmo assunto, isto é, a tradução não é aquela que se preocupa em trazer para o texto de chegada todas as palavras do texto de partida, mas a que se faz a partir de um jogo de correspondências.

O primeiro dos textos críticos que queremos apresentar aqui, justamente por conta de sua proximidade com o que é prescrito na *Arte poética* horaciana⁴⁵, além de ser cronologicamente o mais antigo, é a terceira dissertação para a Arcádia Lusitana de Correia

⁴³ *Nec verbo verbum curabisreddere fidus/ Interpres*. Versos 133-4 da *Arte poética* de Horácio, na tradução da Marquesa de Alorna (1812, p. 22-3).

⁴⁴ Ressaltamos aqui que Pinilla e Sánchez incluíram este texto entre os que classificam como “textos normativos”, entre os quais consideram, também Luis Antonio Verney.

⁴⁵ Adiante voltaremos a trechos deste texto, uma vez que ele nos auxiliará na análise da tradução dos versos 133-4 da *Arte poética* de Horácio da Marquesa de Alorna.

Garção, recitada na conferência do dia 7 de novembro de 1757, sob a epígrafe *Nec verbum verbo curabis reddere fidus/ Interpres*, trecho que guiará muitos textos sobre tradução neste período e no seguinte, levando a uma dualidade de interpretações, considerando alguns que o poeta latino se dirige aos poetas e, portanto, fala da arte de imitar; ou que fala aos tradutores e, então, lhes aconselha a não traduzir palavra por palavra.

Toda a fala de Correia Garção tem pontos importantes, mas selecionamos alguns trechos mais significativos para a argumentação que procuramos delimitar aqui. O poeta utilizará Horácio para definir que a imitação da Antiguidade greco-latina é a guia para a poesia da Arcádia, no entanto,

Muitos querendo imitar Virgílio, fazem uma má tradução desta ou daquela imagem de tão grande poeta; e escravos de suas palavras não passam de tradutores. Não imitam, roubam e despedaçam as obras alheias: desfiguram o que lhes agradou, como se tomassem por empresa fazer-nos aborrecer o que admiramos. Disto acha-se que enfermam tantas quantas são as obras que todos os dias aparecem cheias de lugares dos poetas, *não imitados, mas servilmente traduzidos*. É tão forte a preocupação de que nascem tão lastimosas desordens que muitos com vaidade e com soberba apontam e mostram os pensamentos ou ideias que roubaram ou traduziram.

Esta epidemia, que talvez reinava no tempo de Horácio, *lhe deu razão para advertir os poetas* dos vícios de que deviam fugir, quando quisessem imitar, *recomendando-lhes que não traduzissem palavra por palavra, como um fiel intérprete*: assim explicam este lugar os melhores comentadores da sua Poética. *E não sei com que razão o tradutor português trabalha por mostrar que Horácio nestas palavras dá regras para as traduções*. Julgo que a ninguém deixará de parecer óbvio e natural o sentido do texto, tão livre da anfibologia (2010, grifos nossos)⁴⁶.

Seguindo o seu raciocínio Garção preceitua:

Devemos [os poetas] imitar e seguir os Antigos: assim no-lo ensina Horácio, no-lo dita a razão e confessa todo o mundo literário. Mas esta doutrina, este bom conselho, devem abraçá-lo e segui-lo de modo que mais pareça que o rejeitamos, isto é, *imitando e não traduzindo*. Os poetas devem ser imitados nas fábulas, nas imagens, nos pensamentos, no estilo; mas quem imita *deve fazer seu o que imita*. Se imito a fábula, devo conservar a ação, ou alma da fábula; mas devo variar *de forma os episódios que pareça outra nova e minha*. Se imito as pinturas, não devo no meu poema introduzir um Polifemo, mas do painel deste gigante posso *tirar as cores* para um Adamastor. Se imito o estilo, não devo servir-me das palavras dos Antigos, mas achar na linguagem portuguesa *termos equivalentes*, enérgicos e majestosos, sem torcer as frases, nem adotar barbarismos (2010, grifos nossos).

⁴⁶ Utilizamos o texto atualizado deste autor pois partimos da edição realizada pela Universidade do Minho, de 2010, e publicada em formato de ebook pela Edições Vercial, com o estabelecimento do texto de José Barbosa Machado.

A exemplificação de como deve se dar essa imitação vem mais à frente:

[...] tiro por consequência que *o poeta não deve dar um passo livre*, e que não pode adornar seus poemas com pinturas de que não conheça originais. Bem será que não chegue a perdê-los de vista; mas, *seguindo este rumo*, pode largar as velas à sua fantasia e voar até descobrir novos mundos. Feliz aquele *que não só imita, mas excede ao seu original*. Virgílio não poucas vezes cortou esta palma, excedendo na conceção e energia a abundância do poeta que imitava [Homero]. (2010, grifos nossos)

Uma breve análise da dissertação de Correia Garção nos permite delimitar aspectos muito importantes do entendimento dele (e talvez possamos dizer, do seu período) do texto de Horácio. O poeta português apresenta como problemática básica para a teorização de poesia e de imitação a compreensão equivocada, segundo ele, dos versos *Nec verbum verbo curabis reddere fidus/ Interpres*, afirmando “não sei com que razão o tradutor português trabalha por mostrar que Horácio nestas palavras dá regras para as traduções”; uma vez que percebe a literatura latina calcada no conceito de imitação, Correia Garção interpreta Horácio neste momento de sua *Arte poética* falando aos poetas, não aos tradutores. Nota-se que também ele não está falando a tradutores, mas a poetas, preconizando que o poeta de seu tempo deve fazer poesia tendo como *norte*, para usar a metáfora do navegante de Garção, as poesias dos Antigos, e o uso que faz dessas poesias não deve ser uma “tradução servil”, mas “imitação”.

A verificação da maneira como Correia Garção interpreta Horácio irá auxiliar, então, a uma melhor percepção de como olhar a poética do neoclassicismo e sua concepção tradutória, uma vez que a óptica do nosso tempo, contaminada principalmente pelo apego à originalidade que nos foi inculcada pelo Romantismo, dificulta a compreensão dessa “imitação” poética. O texto de Garção desperta, então, nossa percepção, para o fato de que neste momento histórico a prioridade da poesia não era ser original, mas imitar os textos e temáticas dos clássicos da Antiguidade, e essa imitação, não é o que entendemos hoje por tradução, não é cópia, não é roubar do texto clássico suas cores, mas colori-lo com as cores do contexto de recepção, ou seja, imitação é fazer poesia com os expedientes poéticos vernaculares.

Da mesma opinião é Manoel Ferreira de Araújo Guimarães (1777-1838)⁴⁷, que no terceiro número do primeiro ano d’*O Patriota* publica artigo intitulado “Discurso sobre a

⁴⁷ Autor baiano e redator do primeiro jornal publicado no Brasil, *O Patriota, jornal litterario politico, mercantil, etc. do Rio de Janeiro*, pela Imprensa Régia durante os anos de 1813 e 1814. Sobre esse autor e suas questões tradutória, cf. VIEIRA, 2017.

tradução”, no qual também defende que Horácio é mal interpretado na passagem dos versos 133-134 da *Arte poética*:

Horacio não falla neste lugar da Traducção, mas sim da imitação: suppoem que o Poeta se propoem tratar hum assunto já conhecido – *Publica materies privati juris erit &c.* v.131., e então seria ridículo roubar ao A., que primeiro a tratou, todos os pensamentos já conhecidos e trilhados – *Nec circa vilem &c.*.. empregar as mesmas palavras *verbum verbo, &c.* como faria hum fiel traductor. Tão longe está o acisado critico de condemnar as traducçoens fieis, que jámais separa estas duas qualidades” (GUIMARÃES, 1813, n.3, p. 74, grifos nossos).

A colocação de Guimarães chama a atenção do leitor justamente pela questão da dualidade na tradução, a qual mencionamos no início deste capítulo. Há uma maneira de imitar para os poetas, em que se ambienta o texto ao contexto de recepção, mas existe uma outra maneira, *palavra por palavra*, a que os intelectuais do XVIII chamarão de traduzir e que, por sua vez, Cícero e Horácio chamaram de tradução do *interpretes* e, embora Horácio esteja falando de poesia e por isso defendendo a imitação, está “longe de condenar as traduções fieis”. Outro ponto que Guimarães esclarece em seu artigo é a questão de que a tradução considerada fiel pode aceitar substituições ou correspondências na transposição do sentido do texto de uma língua para outra, conforme explica quando fala especificamente de tradução:

Chamo traducção a copia, que se faz em huma lingua, de hum discurso, já pronunciado em outra. Esta definição, que pertence a *M. Beauzée*, me parece exacta, e comprehende o germen do que tenho que dizer neste discurso (1813, n.3, p. 69).

[...]

As frases de huma lingua não podem muitas vezes passar a outra, e *cumpre substitui-las por outras equivalentes*, por exemplo, huma methaphora por outra. Os genios das linguas, differentes como os semblantes das naçoens, não sofre sempre huma simples substituição de palavras: he necessario escrever, como escrevêra o A. na lingua em que se traduz [...] (GUIMARÃES, 1813, n.3, p. 69).

Fica mais claro o que viemos tentando demonstrar quando Guimarães afirma “He por isso que eu creio que a traducção de hum *Poeta* não se deve fazer como *Traductor*, mas como Poeta, cingindo-se quanto for possivel ao texto, mas sem perder de vista o rithmo, que faz huma parte essencial do seu original. [...]” (1813, n.3, p. 76), ou seja, para fazer poesia o poeta imita, não traduz, quem traduz é o tradutor. Vale, então, reavaliar a ideia que temos hoje do período Neoclássico como um período de falta de originalidade, como já questionamos anteriormente, a poesia que hoje habituou-se a chamar de plágio, de cópia, ou até de tradução, para a época era

a imitação dos Antigos e dos Clássicos portugueses e essa era a teoria poética em voga, a partir dos assuntos conhecidos (*publica materies*), “fazendo seu o que imita” e seguindo os preceitos horacianos de brevidade, clareza e utilidade. Em certa medida, entendemos essa imitação como a forma de transpor o texto latino ao vernáculo adotada pelos poetas neoclássicos, diferente da que será preconizada para o tradutor, como procuraremos demonstrar.

É tempo ainda de referenciar um último texto crítico, trata-se da *Arte de traduzir de latim para portuguez, reduzida a principios*, de Sebastião José Guedes e Albuquerque, publicada em 1818⁴⁸. Como já especificado no título, a obra se propõe a apresentar os princípios da arte de traduzir, seguindo o esquema clássico do diálogo (em perguntas e respostas), assim, no primeiro capítulo "Da tradução em geral" lemos:

Pergunta. Que coisa he a Arte de traduzir?

Resposta. He a Arte de fazer passar d'huma lingua para outra os *pensamentos* d'hum Author. (1818, p. 7)

[...]

P. Quantas são as sortes de traducções

R. Há quatro sortes de traducção: *traducção ao pé da letra, traducção propriamente dita, a paraphrase, e a imitação.*

P. Que he traduzir ao pé da letra?

R. He responder servilmente o traductor a cada expressão do Author por outra da sua Lingua [...] Ella serve de dar a cada termo o seu verdadeiro valor, facilita a intelligencia do sentido, em huma palavra, ella he a base de todas as outras, mas convém tambem não parar nella.

[...]

P. A que chama v. m. de traducção propriamente dita?

R. A todo o pensamento do original cabalmente expresso em outra Lingua, v.g. estas palavras: não há, no meu parecer, maior desgraça que de nunca ter experimentado desgraça alguma, são a traducção exacta destas outras de Seneca, *Nihil mihi videtur infelicius eo cui nihil unquam evenit adversi.*

P. Que he Paraphrase?

R. He uma traducção que amplia, e desenvolve os pensamentos do original, os aclara, e suppre as idéas intermedias, sem attender nem ao modo, nem á exactidão, nem se quer á ordem do Author.

[...]

P. Que coisa he imitação?

R. A imitação consiste ora em dizer cousas que trazem á lembrança huma passagem conhecida pela parecença que tem com ella, ora em fazer seu o pensamento d'hum Author pelo jeito novo, que se lhe dá, quer amplificando, quer restringindo-o, ora em pintar os mesmos objectos, debaixo porém de imagens differentes, etc. (1818, p. 7-11).

⁴⁸ Pinilla e Sánchez apontam o tratado *L'art de traduire le latin em français, réduit em principes à l'usage des jeuns gens qui étudient cette langue*, de autoria de Louis Philipon de la Madelaine, publicada em 1812, como o modelo de Albuquerque (1998, p. 199), e classificam essa tradução como “servil” (1998, p. 189).

Tendo delimitado as quatro maneiras de traduzir, Albuquerque conclui, então que a única delas que “merece de traducção o nome” é a traducção propriamente dita, “porque só ella reproduz genuinamente os pensamentos d’hum Author” (1818, p. 11). Assim, embora ele o diga de maneiras diferentes, percebe-se que há afinidade entre seu entendimento de tradução e o de Guimarães, quer dizer, ambos estão falando de tradução, que pressupõe que por trás do texto traduzido haja um tradutor, e para essa categoria é esperado que o contato entre o texto de partida e o texto de chegada se dê através do uso das mesmas palavras, quando possível, e quando não possível, é lícito o uso de correspondências de figuras de linguagem, ou de compensações em diferentes momentos do texto. Essa concepção difere da concepção de imitação, que esses críticos aqui defendem ser o preceito que Horácio define nos versos 133-134 da *Arte poética*.

Da leitura dos textos críticos, mais especificamente de Guimarães e Albuquerque, vemos que a tradução, que não é imitação, não é desvalorizada, mesmo no período neoclássico, e acreditamos que seu uso seja distinto do que era dado à imitação; ou seja, destinado mais especificamente a textos didáticos e de estruturação de regras e conceitos, como se observa na própria maneira como as traduções da *Arte poética* de Horácio são intituladas: a de Cândido Lusitano (1778 [1758]) traz a denominação “traduzida, e illustrada em Portuguez” assim como a de Miguel do Couto Guerreiro (1772) “traduzida em rima”, a de D. Rita Clara Freire (1781) “traduzida em verso rimado”, a de Pedro José da Fonseca (1790) “traduzida em portuguez e illustrada com escolhidas notas”, a de Jerônimo Soares Barbosa (1815 [1791]) “traduzida, e explicada methodicamente”; as que apresentam-se de maneira diversa são a da Marquesa de Alorna “Poetica de Horatio e o Ensaio sobre a critica de Alexandre Pope em portuguez – por huma portugueza”, a de Tomás José de Aquino (1793) que traz a informação “restituida a’ sua ordem: com a interpretação parafrastica em portuguez” e, por fim, a de Joaquim José da Costa e Sá (1794) “vertida, e ornada no idioma vulgar”. Há outros elementos, como os do próprio texto traduzido, que podem nos fornecer informações sobre a adoção desses tradutores por um ou outro tipo de interpretação de Horácio, o que exigiria um trabalho mais acurado e que não será feito aqui. Pode-se concluir, então, que esses tradutores defendem, também para a tradução, o que Cícero preconizou e Cândido Lusitano citou: uma tradução “não por conta, mas por peso”. Em defesa de uma tradução que prezasse por uma correspondência, ou seja, que não resultasse em um texto distorcido, que forçasse interpretações e que fosse de difícil compreensão para o leitor português, os autores que traduziram a *Arte poética* de Horácio tenham partido, então,

das premissas horacianas para a imitação, mas isso não quer dizer que a *Arte poética* desses autores nos será apresentada à maneira da imitação, ou como quer Candido Lusitano, da poesia lírica.

Tendo verificado a partir dos textos críticos e tendo analisado a maneira como as premissas horacianas são entendidas no século XVIII, bem como as definições de imitação e tradução dentro dos parâmetros literários do século XVIII, podemos trabalhar com a hipótese de que elas guardam, entre si, diferenças e também semelhanças, e considerando que a Marquesa de Alorna imitou os clássicos em sua produção poética, e traduziu Horácio, em sua *Arte poética*, essa discussão nos fornece argumentos para a observação da sua tradução de Horácio, a qual acreditamos, se dê segundo os parâmetros literários neoclássicos de tradução, por se tratar de um texto teórico-didático, e não lírico.

3.3 A tradução de poesia lírica

Pensando nas diversas interpretações que os versos de Horácio *Nec verbum verbo curabis reddere fidus/ Interpres* suscitaram, procuraremos, então, mostrar um viés diferente do que trabalhamos nos dois tópicos anteriores, em que a interpretação dos versos horacianos se dirigia ao poeta, que para fazer sua poesia imita os clássicos; ou ao tradutor, o que não se destina a poesia lírica, conforme a delimitação de Cândido Lusitano e Correia Garção, e portanto, apresenta premissas diferentes desse fazer poético. Isso porque, no final do século XVIII e início do século XIX, a questão da imitação em poesia já tinha passado a ser teorizada por alguns poetas, como Manuel Maria du Bocage, como uma concepção de tradução e não mais de fazer poético, de modo que a discussão passará a ser entre uma tradução aclimatada, ou uma tradução estrangeirizante, para cada uma das possibilidades de interpretação para os versos de Horácio.

Essa oposição a que nos referimos, entre as diferentes maneiras de entender a passagem horaciana, pode ser resumida pela polarização *elmanismo x filintismo*⁴⁹, da qual trata Vieira no seu primeiro capítulo da tese de Livre Docência (2017, pp. 15-23). O elmanismo é referência ao nome árcade de Manuel Maria du Bocage (1765-1805), Elmano Sadino, e o filintismo, ao de Filinto Elísio, adotado por Pe. Francisco Manuel do Nascimento (1734-1818). Vieira defende que na interpretação do *fidus interpres* por esses dois poetas

⁴⁹ Vale esclarecer que, embora essa oposição esteja presente em diversos estudos como em Pais (1997) e Monteiro (2007), a oposição estabelecida entre eles não foi um embate, apenas defesas de diferentes maneiras de traduzir.

refletem-se em duas maneiras de traduzir que de certo modo abarcam as diferentes modulações tradutórias que Schleiermacher bem descrevera relativamente à tradição alemã [...].

De um lado, a vertente domesticadora, defensora de que, *grosso modo*, o texto de partida deve ser ‘nacionalizado’ no idioma do tradutor. [...] De outro, a vertente literalizante fundada na ideia da literalidade em tradução a ponto de se fazer soar a sintaxe e semântica da língua de partida na língua de chegada (VIEIRA, 2017, p.?).

De tal forma, define-se que Bocage interpreta os versos de Horácio como “não traduzir termo por termo como intérprete/ fiel” (VIEIRA, 2017, p. 15), adaptando a dicção do texto de partida ao texto de chegada, enquanto Filinto Elísio terá dessa ideia horaciana o viés positivo, entendendo a fidelidade como a tentativa de traduzir termo por termo, mantendo os estranhamentos do texto de partida.

Uma vez esclarecidos os termos dessas diferentes frentes tradutórias, é mister reforçarmos que aqui iremos abordar manifestações poéticas nas quais podemos perceber maior tendência a uma ou outra vertente tradutória para a poesia, tendo como base essas diferentes interpretações do *fidus interpres*. Para isso partiremos de um poema lírico do próprio Horácio, o conhecido *Carm.* 1, 11, composto pela Marquesa de Alorna em 1820, como exemplo de uma imitação, em comparação com a tradução de 1807 de Antônio Ribeiro dos Santos (1745-1818), de nome árcade Elpino Duriense e a de Filinto Elísio, de 1819, traduzidas de maneira “literalizante”. Essa comparação pretende demonstrar as diferenças entre uma versão feita à maneira da imitação e uma com preocupação fidelizante, além disso, tendo em vista que a Marquesa de Alorna imita em poesia, posteriormente ficará mais claro a maneira com a qual ela traduz a *Arte poética* de Horácio.

Começemos, então, pelas traduções de Elpino Duriense e de Filinto Elísio, que preconizaram uma tradução literalizante, preocupada com os aspectos que devem ser mantidos a partir do texto de partida. Filinto Elísio, que viveu na França de 1778 até o fim da sua vida, traduziu e pensou tradução também da língua francesa, estipulou normas como “*Algériens* ou *Génoviens* [...] não traduzam nunca, nem digam Argelinos nem Genebrinos, que é rançoso, e cheira a bafio de Barros, ou de Vieyra [...], mas digam *Algérianos* e *Genevoáses*” (PAIS, 1997, p. 112, grifos nossos), ou para expressões como *il fait de l’air*, propõe que se traduza “Ele faz do ar”, e não por uma expressão correspondente em língua portuguesa, como “corre algum ar”, ou até a mais parafrástica “refrescou o tempo” (PAIS, 1997, p. 112).

O entendimento do *fidus interpres* horaciano por Elpino Duriense não se afasta muito do que Filinto Elísio teorizou para tradução, como podemos notar da assertiva sobre suas traduções das *Odes* de Horácio:

A Tradução he literal, indo, quanto nos foi possível, palavra por palavra apôs Horacio, repondo sem diminuição nem accrescimo as suas mesmas imagens, topos e figuras; as suas formulas e transições; o seu estilo conciso e apanhado; a maneira poetica das suas frases e das tranposições na dicção, e até huma parte das posições e remates terminantes de seus versos e estrofes, persuadidos que o verdadeiro Traductor não he Imitador, nem Paraphrasta, senão fiel Copiador e Retrartista: *Fidus interpres* (DURIENSE, 1807, p. viii-ix, grifo nosso)

A tradução dos dois poetas para *Hor. Carm*, 1, 11 mostrará como se dá na prática o que eles defenderam metalinguisticamente. A tradução de Elpino Duriense foi publicada em 1807 e, a título de breve comparação, apresentaremos também o texto latino horaciano:

*Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi
finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios
temptaris numeros. ut melius, quidquid erit, pati
seu pluris hiemes seu tribuit Iuppiter ultimam,
quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare
Tyrrhenum: sapias, vina liques et spatio brevi
spem longam reseces. dum loquimur, fugerit invida
aetas: carpe diem quam minimum credula postero.*⁵⁰

(ACHCAR, 1994, p. 87)

A Leuconoe.

Saber não cures, (he vedado) os Deoses
A ti qual termo, qual a mim marcárão,
Nem consultes, Leuconoe, os Babylonios
Calculos; porque assim melhor já sofras
Tudo quanto vier; ou te dê Jove
Muitos invernos, ou só este, que ora
O mar Tyrrheno nas oppostas róchas
Quebra. Tem siso, o vinho côa, e corta
Em vida breve as longas esperanças.

⁵⁰ Apresentamos aqui a tradução literal realizada por Francisco Achcar em *Lírica e Lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*, 1994, p.88:

Tu não indagues (é ímpio saber) qual o fim que a mim e a ti os deuses tenham dado, Leuconoé, nem recorras aos números babilônios. Tão melhor é suportar o que será! Quer Júpiter te haja concedido muitos invernos, quer seja o último o que agora debilita o mar Tirreno nas rochas contrapostas, que sejas sábia, coes os vinhos e, no espaço breve, cortes a longa esperança. Enquanto estamos falando, terá fugido o tempo invejoso; colhe o dia, quanto menos confiada no de amanhã.

Invida idade foge: colhe o dia,
Do de amanhã mui pouco confiando.

(DURIENSE, 1807, p. 53)

Tu não trates (que é máo) saber, Leucónoe,
Que fim darão a mim, a ti os Deoses;
Nem inquiras as cifras Babylónias
Por que melhor (qual fôr) soffrê-lo apures.
Ou já te outórgue Jóve hynvérnos largos,
Ou seja derradeiro o que espedaça
Agóra o mar Thyrréno nos fronteiros
Carcomidos penhascos. – Vinhos côa:
Encurta em tracto bréve ampla speranza.
Fóge, em quanto fallâmos, a invejosa
Idade. O Dia de hõje colhe, e a minima,
No dia de ámanhan confiança escóres.

(ELÍSIO, 1819, p. 74-5)

É possível notar que a intenção de manter os termos e as referências não despe a tradução de Filinto Elísio e de Elpino Duriense de poeticidade. A questão da literalidade presente nesses poetas é, por exemplo, à força de manter as palavras em suas posições, sacrificar a clareza do verso compondo a frase com muitas inversões, como o último verso dos dois tradutores: “Do de amanhã mui pouco confiando” “No dia de amanhã confiança escóres”, para manter as inversões do texto latino, em que os vocábulos se manifestam *quam minimum credula postero* “quanto mínimo acreditando no amanhã”.

O que se pretende mostrar com a comparação das premissas tradutórias e traduções de Elpino e Filinto, e as traduções que apresentaremos logo a seguir, é um distanciamento do que Correia Garção prescreve em suas dissertações da Arcádia Lusitana, ou o modo como o manifesta na sua poesia, e do que Bocage irá seguir e preceituar, também, para a tradução, nesse caso, também não só dos clássicos. Na introdução da tradução que ele faz à tradução de Mr. d’Arnaud defende seu projeto tradutório afirmando “Cuidei igualmente em conservar na *dicção* toda a fidelidade possível, exceto nos lugares onde os gênios das duas línguas discordam muito; então, *apoderado do pensamento do auctor* tratei de o representar a meu modo” (BOCAGE, 1793, p. iii, *apud* PAIS, 1997, p. 103-4, grifo nosso). Vieira destaca que “a fidelidade na dicção a que ele se refere tem relações estreitas com o uso do decassílabo e com os ideais estilísticos neoclássicos vigentes de melodia e pureza” (2017, p. 16). A compreensão de Vieira e a assertiva de Bocage concordam com o que Correia Garção, na Arcádia Lusitana, entendia com o fazer poesia. Bocage se vale da teorização poética do século XVIII para, então, apresentar em termos

muito semelhantes seu projeto tradutório⁵¹. Bocage não traduziu a ode horaciana que estamos comparando aqui, para a oposição com a vertente literalizante apresentaremos as imitações de Correia Garção e a da Marquesa de Alorna

Ferve o cheiroso ponche, que desterra
A pesada tristeza, os vãos temores,
Que deixa voar solto o pensamento
Nas asas da Alegria.

Reluzindo na mesa os cristais limpos,
Nos pedem que bebamos, que brindemos:
Ora bebamos, Lídia; deixa aos Astros
O governo dos Orbes.

Não queiras triste penetrar a densa,
Caliginosa névoa do futuro:
Não percas um instante de teus dias;
Olha que o tempo voa!

(GARÇÃO, 1982, p. 87)

Embora não seja possível uma comparação verso a verso, e os elementos utilizados pelo poeta árcade não sejam todos identificáveis no texto latino, concordamos com Maria Helena da Rocha Pereira, quando sobre estes mesmos versos lusitanos afirma que “as referências à astrologia nos transportam à famosa advertência a Leucónoe, na Ode XI do mesmo Livro I, contra ‘os números babilónios’, e o não menos célebre conselho, que ficou como uma etiqueta sobre toda a ética horaciana: *Carpe diem*” (PEREIRA, 1957, p. 39); e pensando nos conceitos de imitação delimitados por Correia Garção, podemos entender que esse poema é a cristalização de sua teoria.

Dessa maneira, a imitação que a Marquesa de Alorna propõe para essa Ode estaria em uma categoria um pouco menos “livre” do que a de Correia Garção, uma vez que são ainda mais facilmente reconhecíveis os pontos de contato entre o seu texto e o texto de partida latino, embora ainda mais alargado, a ver

Ode
A Henriqueta, minha filha.
(*Imitada da ode 11^a. do libro 1^o d’Horacio:*
Tu ne quaesieris (scire nefas) quem mihi, quem tibi, etc.)
Anno de 1820.
Não procures saber, querida Irene,
Se a mim, se a ti, os Deoses concederam

⁵¹ Cf. Achcar: “[...] corrente em que se inclui José Agostinho de Macedo e Bocage, que preparam o terreno para o afrouxamento geral da linguagem poética promovido pela maioria dos românticos” (1994, p. 197).

Da vida um termo proximo ou distante:
Não convem tal exame.

Não indagues os calculos incertos
Que produzem horóscopos confusos;
Melhor será soffrer que descobri-los:
O que vier aceita.

Ou nos dê Jove invernos numerozo,
Ou neste, que do Tejo açouta as aguas,
Atropos corte o fio a nossos dias,
Recear é fraqueza.

Gosta os fructos da Quinta do Descanço⁵²:
Para a longa esperança o espaço é breve;
A idade foge em quanto discorremos:
Aproveita os momentos.

Submette o fado á tua independencia,
Une á lyra suave a voz celeste,
Doira as horas que tens, vive bem hoje,
No porvir não te fies.

(ALORNA, 1844, v.2, p. 131)

O primeiro elemento que é preciso comentar no texto da Marquesa de Alorna é o fato de ter sido classificado, muito provavelmente por ela própria, e não pelas suas filhas ou pelo editor do texto, como uma “imitação” para a *Ode* de Horácio, no entanto, mesmo que essa anotação não constasse da edição, seria perceptível a sua aproximação com os versos latinos. Mas são os elementos em que a autora se afasta, ou seja, faz seu o poema, que nos interessa mais aqui. A ambientação do texto no contexto da recepção se realiza, por exemplo, pela substituição do vocativo, que não é o da filha a quem dedica os versos, mas também não é um nome estranho ao contexto; substitui também o conceito “número babilônios” por “horóscopos” e o “mar Tirreno” por “Tejo”, bem como a utilização da “Quinta do Descanso”, que mesmo que não houvesse a nota nos esclarecendo que se trata de uma quinta que deu à sua filha, já nos inseriria no universo lusitano, e não mais no latino. Seu conhecimento da cultura clássica, e a relação deste poema com ela, se dá, por exemplo, com a inserção da figura de Átropos, uma das três Moiras, responsáveis por tecer e cortar o fio das vidas. A dicção do poema soa mesmo como os conselhos de uma mãe a uma filha, como o de Horácio, que soa como uma exortação.

O esquema métrico da Ode I, 11 de Horácio - o asclepiadeu maior – foi uma medida que se repetiu mais duas vezes na obra lírica do venusino: na III, 30 e na IV, 8, ambas com temática metapoética. Na do *carpem diem* a mensagem

⁵² Nota da edição de 1844: “Nome que a auctora poz ao praso denominado da Féteira, situado em Almeirim, que havia doado á dita sua filha, hoje Dama Camarista de Sua Magestade a Senhora D. Maria II” (v.2, p. 131).

soa moralizante, com rasgos epicuristas, e a exortação, via Leuconoé, é universal. Esse metro, com três pausas por linha parece incentivar os conselhos e a reflexão. O esquema métrico escolhido pela marquesa de Alorna foi a estrofe sáfica com um ritmo mais fluido, com o diferencial de um verso “chave de ouro” em cada instância. O adônico, último verso de cada estrofe, tem um papel de fechamento, de recorte, quase um resumo enfático da ideia central dos três versos anteriores. Atitude parecida, do aproveitamento da temática e ‘infidelidade’ ao metro, deu-nos também Horácio quando seguiu a temática pindárica da ode coral, mas não o metro “conveniente” a ela – Ode IV, 4.⁵³

A preocupação com a filha alcança, por exemplo, o padrão do verso de seis sílabas fechando cada uma das estrofes, como uma espécie de moral de reforço do sentido. Esse reforço também é percebido na última estrofe, que diz praticamente a mesma coisa, de diferentes maneiras. É uma pena destacarmos que não há publicado nada da lavra da Marquesa de Alorna que teorize seu entendimento de poesia, muito embora as cartas trocadas com o seu pai e com a Condessa do Vimieiro no período de Chelas⁵⁴ nos dê alguma noção de como se configurava sua poética nos seus próprios termos⁵⁵.

Não há na tradição quem afirme que a *Epistula ad Pisones*, ou *Arte poética*, de Horácio seja uma obra didática. No entanto, a grande maioria de seus críticos não consegue negar⁵⁶ que se trate de uma obra carregada de preceitos poéticos e preocupada em estruturar regras e em teorizar características necessárias a um bom poeta.

Mas delimitaremos neste trabalho a definição de teórico didática para a obra horaciana, ao menos para o período do século XVIII. Baseamo-nos, para isso, nos próprios tradutores e em suas introduções, quando justificam sua empreitada pela educação da juventude; na tradição literária que se mostra preocupada em defender os princípios clássicos e utiliza para isso essa obra como norteadora. Sobre essa questão, o prefaciador da edição de 2017 da tradução de Cândido Lusitano afirma:

Cada geração tem o direito de dar ênfase ao que interessa na obra de um autor do passado. Os preceitos de Horácio chegam a nós com cheiro de manual de escola. O Horácio que chega a nós não é o poeta, mas o ídolo de gerações

⁵³ Colaboração da Professora Heloísa Maria Moraes Moreira Penna (UFMG) durante a defesa da tese de Doutorado, 29 mai. 2018.

⁵⁴ Cf. ANASTÁCIO, V. *Cartas de Lília e Tirse (1771-1777)*. Lisboa: Edições Colibri – Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 2007.

⁵⁵ Encontramos duas cartas, redigidas em francês, na pasta 169 do espólio da Casa de Fronteira e Alorna, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Elas estão sem destinatário marcado e são intituladas *Le poète e L'originalité*. Embora acreditemos que decifrar essas cartas pudesse ter nos permitido o contato com teorias e premissas defendidas pela Marquesa de Alorna, não houve tempo hábil para esse trabalho.

⁵⁶ O próprio Rudd (1989), embora fale que a obra não é um manual de literatura, não se abstém em definir o “estilo didático de Horácio” (p. 35).

obcecadas por imitar do modo mais servil o espírito clássico [...] (LIMA, p. 14, 2017).

É assim, então, que entendemos ser diferente a Marquesa de Alorna tradutora lírica, como na sua imitação da Ode 1, 11, ou mesmo de poesia épica, como na sua tradução do primeiro canto da *Ilíada*, e sua postura frente a um texto teórico-didático, em que ela se mostra mais preocupada em manter uma fidelidade ao texto latino.

Mesmo que não tenhamos nos aprofundado na análise dessas traduções e imitações a observação dos aspectos ressaltados deixa mais claro a maneira como as interpretações dos versos 133 e 134 de Horácio se manifestam em maneiras de traduzir e imitar bastante distintas. Verificamos, também, que a Marquesa de Alorna “imita” o texto latino à maneira com que o século XVIII preceituou, colorindo-o com cores nacionais, ambientando, fazendo seu o que imita. Essa noção nos auxiliará na medida em que notaremos em algumas passagens da sua tradução da *Arte poética* de Horácio o seu pendor poético, mas ficará evidente que na tradução deste texto didático há uma preocupação muito maior com a preservação de aspectos do texto latino se comparada aos versos líricos. Essa conclusão é nossa hipótese para este trabalho, a de a Marquesa de Alorna seguiu os preceitos de Horácio para fazer poesia e imitar os antigos, mas, quando fez uma tradução de seus preceitos poéticos, preocupou-se, como o próprio Horácio e outros seus tradutores da *Arte poética* no período, com a expressão adequada a um texto didático⁵⁷, de modo que o conteúdo e o pensamento do texto de partida fossem a prioridade e, sempre que possível, preservou a ordem, as figuras de linguagem e as palavras.

⁵⁷ Entendemos a discussão de que esse texto didático de Horácio é, na verdade, uma epístola, no entanto, o que é importante destacar é a diferença entre um texto mais voltado ao *docere*, de outros que exercem mais agudamente o *delectare*. Cf, na tradução da Marquesa de Alorna os versos 595-597 “Poetas querem, ou dar gosto á gente/ Ou darnos instrucção, e as mais das veses/ Instruir, e agradár, ao mesmo tempo”.

4 A TRADUÇÃO DA *ARTE POÉTICA* DE HORÁCIO PELA MARQUESA DE ALORNA

Este capítulo será dedicado a apresentar a tradução da *Arte poética* de Horácio realizada pela Marquesa de Alorna e os aspectos que a envolvem. Propomos para o estudo desta tradução a seleção de alguns pontos, uns que são considerados relevantes para a tradição dos estudiosos desse texto horaciano, e outros que nos chamaram a atenção na tradução da Marquesa de Alorna.

Temos em mãos três edições do texto: o manuscrito, sem data, mas com elementos bastante significativos, o que nos levou a escolher essa versão como ponto de partida para a edição que apresentaremos em seguida; a primeira edição, de 1812, que também traz aspectos interessantes quanto ao processo de publicação e forma da edição, especialmente; e a publicação do texto nas *Obras completas* da autora, publicadas por suas filhas em 1844, esta edição não apresenta muitas alterações em relação ao texto de 1812, o que justifica nos centrarmos mais na edição publicada em vida e no manuscrito autógrafo.

4.1 Os paratextos e seus significados

Ao notar a quantidade de informações que os tradutores do século XVIII conseguiram e puderam inserir nos seus prefácios à *Arte poética* de Horácio não podemos deixar de, novamente, dar a devida importância a esse espaço textual como o da liberdade do escritor para a defesa e estruturação de sua tradução – já foi demonstrada, inclusive, a importância desses paratextos para a compreensão da poética tradutória do período. Assim, não podemos deixar de fazer uma análise semelhante para a publicação da *Arte poética* da Marquesa de Alorna.



Fig. 5: fac-similar da capa de 1812

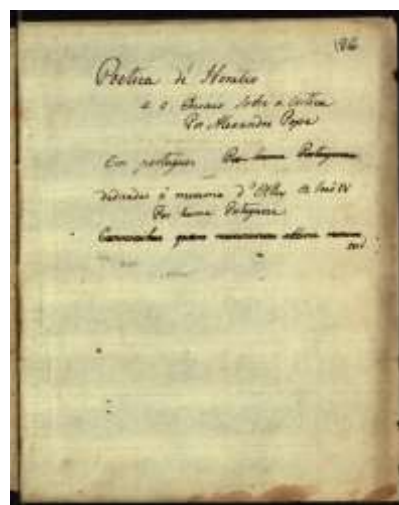


Fig.6: capa do manuscrito

O que já se disse sobre a introdução da tradução de D. Rita Clara Freire aplica-se em alguma medida à de D. Leonor de Almeida, uma vez que ela também não faz uso do espaço prefacial para defender seu projeto tradutório, ou para apresentar ao leitor aspectos do texto horaciano que irá traduzir. Pelo contrário, a tradução da Marquesa de Alorna não apresenta uma introdução, nem mesmo o seu nome figura na edição, sendo designada sua tradutora simplesmente “Por huma portuqueza”. No entanto, outros elementos paratextuais, a começar pela maneira como ela própria se nomeia, são significativos ao serem observados considerando as especificidades do seu contexto de produção.

A primeira questão a ser considerada é que a tradução da *Arte poética* de Horácio é a primeira produção de D. Leonor de Almeida que é publicada, em 1812. Além dessa, suas outras publicações em vida também são traduções⁵⁸, aspecto muito peculiar, considerando que seu primeiro soneto data de 1765, evidenciando que o volume de textos que é publicado em vida é muito menor do que a produção da Marquesa de Alorna.

Assim, é preciso destacar que quando pensamos que D. Leonor de Almeida foi uma mulher que publicou na virada do século XVIII para o XIX, e que, apesar de sua produção autoral divulgada em ambientes públicos, suas publicações são todas tradutórias⁵⁹. Não que isso fosse algo menor, ainda mais para a época de D. Leonor (como posteriormente possa vir a ser, mas isso já é outra discussão). Entretanto é preciso destacar o que significa traduzir, quer dizer que ela não estava *ousando* apresentar para a sociedade a sua criação, mas através de uma máscara, a do autor do texto que traduz, apresentar os pensamentos deste autor, o que afrontava menos o *status quo* da sociedade de então do que uma mulher publicar, e esperar que lessem, poemas de sua lavra. Ainda assim, de certa maneira, podemos entender que a Marquesa de Alorna está utilizando a tradução como um meio para divulgar suas ideias, e as ideias que lhe era permitido publicar, o que podemos concluir das obras que escolheu levar a público.

Estando este aspecto esclarecido, voltemos aos interesses que despertam a edição da *Arte poética* de 1812. A “portuqueza”, como se denomina na capa, que traduziu e publicou este texto estava à essa altura vivendo em Londres, por motivos ainda hoje pouco elucidados, mesmo

⁵⁸ São elas: *De Bonaparte e dos Bourbons*, Lisboa: Imprensa Régia, 1814; *Paraphrase a vários psalmos*, Lisboa: Imprensa Régia, 1817; *Ensaio sobre a indiferença em matéria de religião*, Lisboa: Imprensa Régia, 1820 e *Paraphrase dos Psalmos*, tomo I, Lisboa: Imprensa Régia, 1833.

⁵⁹ Cf. Anexo 1 a catalogação que José Antonio Sabio Pinilla (2009, p. 234-5) faz de toda a produção tradutória da Marquesa de Alorna, perpassando todos os seis tomos de suas *Obras completas* (1844).

depois da leitura de parte da correspondência desse período no espólio do Arquivo Nacional da Torre do Tombo e da busca de outros pesquisadores. O que se sabe é que

[...] a correspondência conservada da autora alude a uma missão secreta contra Napoleão Bonaparte que teria sido confiada a D. Leonor por D. João VI nesta mesma data, mas que teria sido abortada pouco depois, tendo a Condessa ficado abandonada à sua sorte. O que parece certo é que esta última passou por Madrid em 1803 e embarcou para Londres em Novembro de 1804 (ANASTÁCIO, 2007, p. 42)

Sabe-se ainda que não foram fáceis os anos lá vividos, havendo cartas à sua sobrinha, D. Leonor da Câmara, filha de sua irmã, em que lamenta “tu não podes crer em que aperto me vejo com a falta de pagamento e se não chega, de certo me prendem porque não há excepção de pessoa em [eu] devendo em Londres”⁶⁰. Ainda que não haja informações mais consistentes, a breve análise da correspondência do período demonstra que, além da preocupação financeira, em suas cartas para a sobrinha ainda há diversas notícias de pedidos de piedade real e de licença para ir para junto da corte, inclusive quando esta já estava no Brasil. Depois de ter ido até Lisboa, em 1809, e ter tido seu passaporte para a entrada no país negado, apenas em 1814 a Marquesa de Alorna consegue retornar a Portugal.

Assim, sabemos que em 1812, quando publica a *Arte poética*, D. Leonor estava em Londres, afastada da sua corte não por vontade própria, mas por determinação de D. João VI, nessa espécie de exílio com motivações ainda não esclarecidas, mas, provavelmente, ligadas ao envolvimento e influência que este acreditava que ela exercia sobre D. Carlota Joaquina⁶¹. Além disso, Portugal estava, ou dominado pelos franceses, ou pelos ingleses, uma vez que a corte se encontrava no Brasil. A insatisfação da Marquesa de Alorna com a situação política do seu país e a necessidade de lutar com as armas que possuía são pungentes na observação dos elementos paratextuais dessa publicação.

Nomear-se “huma portugueza” já é evidência de sua posição política com a publicação dessa obra, pois ela não esconde que é mulher, o gênero está bem marcado na nacionalidade que reafirma no decorrer do soneto, dedicado a D. João IV, que serve de introdução à sua tradução da *Arte poética*.

⁶⁰ Carta datada “ao fim d’abril”, no caderno correspondência D. Leonor da Câmara, pasta 177 do espólio da Casa de Fronteira e Alorna no Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

⁶¹ Cf. *Os filhos d’el-rei D. João VI*, Ângelo Pereira, Lisboa: Imprensa Nacional de Publicidade, 1946 e *A Marquesa de Alorna, sua vida e obras, reprodução de algumas cartas inéditas*, Porto: Companhia Portuguesa Editora, 1930.

DEDICATORIA

A Memoria preciosa d'el REY. D. JOAO, IV.

SONETO

Sombra regia! se a minha lyra ruda
 Quebra da morte o imperdenido muro
 Lá te leve meu canto, incenço puro
 Qual arde na minha alma, que não muda.
 Em vão ferós maldade ardis estuda;
 Atras desse pendaõ nobre, seguro
 Que os quarenta guiou, a vós procuro
 Pois não há cá no mundo quem me acuda.
 Basta-me amim, que dure o nôme vosso,
 Que o vosso Netto, e gente assignalada
 Os loiros murche ao Gallo e seu colosso.
 Cõ a maõ affeita ao fuzo, não á espada
 A patria sirvo como sei, ou posso;
 Feliz! se aos mortos, o que fasso, agrada.⁶²

D. João IV foi o responsável pela Restauração portuguesa em 1640, depois “de um período de 60 anos de dominação castelhana” (ANASTÁCIO, 2007, p. 187), em situação histórica semelhante se encontra novamente o país na altura da publicação desta obra: dominado que estava pela França e por Napoleão Bonaparte, referenciados no décimo primeiro verso como o “Gallo e seu colosso”. Sendo assim, o eu lírico “procura” a “sombra” deste rei, que já libertou uma vez os portugueses, para que rompa “o muro” da morte e novamente guie o “pendão” e “os quarenta”⁶³, pois não “há cá no mundo quem me acuda”. Tendo invocado a memória de D. João IV para que seu neto, D. João VI, e a “gente assignalada”, que camonianamente remete aos lusitanos, se inspirem e ajam contra a ordem imposta, como fizeram seus antecessores. Então, a poeta encerra o soneto colocando-se como figura feminina, “com a mão afeita ao fuso, não à espada”, destacando a diferença entre o masculino e o feminino, a partir de figuras que realçam que ela não se encontra em posição de lutar com espadas contra os conquistadores de Portugal, mas que pode, através de uma obra didática, útil como os bordados e cara aos literatos e intelectuais de seu tempo, levar o conhecimento do fazer poético, auxiliando o reestabelecimento do país com o que está ao alcance de sua condição, a pena⁶⁴.

⁶² Transcrição da edição de 1812.

⁶³ Cf. Anastácio: “supomos que se trata aqui da evocação de uma das profecias de Bandarra que anunciava que os ‘quarenta’ trariam um libertador. Os partidários de D. João IV consideravam que a profecia se teria cumprido com a aclamação deste no ano de 1640 e atribuíram o número simbólico de 40 aos conjurados que levaram a cabo o golpe que o colocou no poder” (2007, p. 187).

⁶⁴ Cf. artigo de Vanda Anastácio intitulado “Como pauta quando escrevo” (ANASTÁCIO, V. A Marquesa de Alorna (1750-1839) – Estudos, Lisboa: Prefácio, 2009, pp. 83-91), em que destaca que “escrever e bordar são atividades que chegam a surgir associadas” (p. 87), afirmação que corrobora pela afirmação da irmã da Marquesa

Assim, embora a Marquesa de Alorna não tenha inserido em sua edição de 1812 propriamente um texto introdutório – o que já cogitamos, em analogia com a introdução de D. Rita Clara Freire, se dever à sua condição de mulher e à necessidade de calar questões que pudessem colocá-la em um papel que não cabia ao seu gênero – não podemos negar que esse soneto traz diversos significados, tanto para a obra, quanto sobre seu posicionamento frente à política da época. Temos nesse soneto o que a motivou a publicar sua tradução, em consonância com o que os outros tradutores argumentam, "servir a pátria" através da ilustração do povo português; e temos ainda uma demonstração do seu sofrimento com o estado que as coisas estão, a esperança de que D. João VI e a “gente assinalada” revertam a situação e, uma vez que se encontra exilada, a defesa de seu pertencimento e nacionalidade. A questão do exílio é marcada ainda pela escolha da epígrafe nessa publicação, o verso ovidiano *Carminibus quaero miserarum obliviam rerum* (*Trist.* 5, 7), que traduzimos livremente como “Na poesia eu procuro os esquecimentos das misérias”, e que pode ser entendido como uma referência ao seu estado de exilada, à maneira do eu elegíaco de Ovídio⁶⁵.

Voltemos agora ao manuscrito autógrafo presente no livro 145 do espólio das Casas de Fronteira e Alorna, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Este livro contém diversas compilações de “Poemas de Alcipe”, a tradução do *Ensaio sobre a crítica* de Alexandre Pope, a tradução da *Poética de Horatio* e do *Rapto de Proserpina*. O caderno dedicado à tradução da *Arte poética* contém uma capa (Fig. 4), em que consta a informação “Poética de Horatio e o Ensaio sobre a Crítica Por Alexandre Pope” – embora a tradução de Pope não esteja aí inserida –, no verso dessa capa lê-se “Ao leitor”, seguida da epígrafe ovidiana, na página seguinte há ainda uma outra espécie de capa em que consta “Arte Poética de Horatio ou Epistola aos Pisões traduzida em Portugues”, uma linha propositadamente riscada, ilegível, a indicação “Por *****” e, novamente, a epígrafe de Ovídio⁶⁶.

A página que se segue a essas capas é o documento que nos interessou sobremaneira para a análise dos paratextos da tradução da *Arte poética* pela Marquesa de Alorna. Trata-se de uma carta “A L da C.”, isto é, sua sobrinha Leonor da Câmara, filha de sua irmã e a sua principal

de Alorna, D. Maria: “Eu depois que faço todas essas coisas alinhavadas, acho-me tão bem como com pauta quando escrevo” (p. 87).

⁶⁵ É preciso destacar que esse verso de Ovídio figura em seu espólio do Arquivo Nacional da Torre do Tombo como epígrafe de muitas outras poesias, inclusive nos sonetos do período de Chelas, infelizmente, esses versos fizeram sentido mais de uma vez na vida da Marquesa de Alorna, e vale também como uma “desculpa” para escrever.

⁶⁶ Cf. no anexo 2 as imagens do manuscrito.

correspondente em Portugal no período em que está exilada em Londres. Em algum momento, anterior ou posterior à publicação da tradução da *Arte poética* de 1812, a Marquesa de Alorna considerou publicar essa carta junto à sua tradução, e a análise que apresentaremos a seguir demonstra os motivos pelos quais ela pode ter pensado isso.

verso p. 187⁶⁷

Carta

A L. da C.

Lutou m^{to} tempo a m^a rezão e o meu amor proprio, contra o desejo que me mostraste de vêr impressos os meus verços; porem finalmente triumphou a tua vontade da m^a repugnancia e tal ves da rezão mesma, que me prohibia expor á censura dos inteligentes obras que nunca áspirarão á fama; e que só compus ~~para~~ para passár e adoçar instantes, que tantos acontecimentos penózos enchião de amargura: Alem do teu desejo, o que determinou finalmente a impressão desta obra, foi a impocibilidade de socorrêr de outro módo hum infelix, a quem o talento ráro, não bastou, para evitár os inconvenientes da miseria, e da fome; nos dias ultimos, da sua carreira. E não presumindo eu de alegár motivos que possão interessar os intendedores, a favôr desta tradução, imitação, ou que lhe quizerem chamar; da Epistola aos Pisões, ou Arte Poetica de Horatio; estou certa que m^{tas} pessoas hão de comprar este escrito, quando souberem, que se imprime a favôr de hum pobre benemerito, e Portugues.

As regras da composição poetica que Horatio escreve com tanta perfeição, ficão ao alcance de m^{ta} gente, sem o trabalho de estudár a lingua latina. Talvez lhe sejam agradaveis
p. 188

os meus verços, quando os animão as ideas de hum Poeta excelente. fiada só nisso encerrei com cuidado na m^a carteira todas as minhas obras originais, para evitar assim que me acusem de temeridade. Se com tudo os meus verços parecerem correctos, e harmoniosos; se julgarem a minha linguagem pura; e não desaprovarem que eu vestisse em traje portugues, e poco ornado, o Poeta latino, tomarei ánimo, e quando se apresentár hum motivo tão justo como o que me determina agora; tentarei tal ves de imprimir mais alguãs obras; e cuidarei em mostrar que a minha Lingua he Portuguesa como he Portugues o meu coração.

Alcipe⁶⁸

⁶⁷ Essa numeração das páginas foi definida por funcionário do Arquivo Nacional da Torre do Tombo e auxiliará na organização do manuscrito.

⁶⁸ A reprodução fac-similar da carta a Leonor da Câmara encontra-se no Anexo 2 e apresentamos aqui uma transcrição diplomática para, então, analisar seus aspectos mais relevantes. A versão atualizada encontra-se na edição final da tradução da *Arte poética* pela Marquesa de Alorna.

Se a Marquesa de Alorna tivesse se decidido por realmente inserir esta carta a Leonor da Câmara em sua edição de 1812, fazendo as vezes de introdução – ou se ela planejou isso para a publicação de suas *Obras completas* e não foi atendida por suas filhas – ela estaria bastante próxima da justificativa que D. Rita Clara Freire dá para publicar sua tradução. Claro que D. Leonor de Almeida não tem por trás a figura de um marido que a formara e a incentivara a publicar, mas justifica o triunfo sobre a “repugnância e talvez razão” para levar ao público sua tradução, a necessidade que passa um amigo, sobre quem não encontramos ainda maiores informações⁶⁹. Inclusive a autora destaca que essa obra terá compradores justamente por conta da sua motivação beneficente a esse amigo que, aparentemente, é admirado por ela.

Outro aspecto também relacionado à modéstia feminina nos espaços públicos provém do entendimento da poesia como uma espécie de válvula de escape, “só para passar e adoçar instantes”, e não uma tarefa à qual ela se dedique, ou que pretenda ser poeta ou tradutora. Da mesma maneira, o que anteriormente discutiu-se, sobre as suas publicações em vida serem todas obras traduzidas, é defendida explicitamente por D. Leonor, argumentando que se os seus versos parecerem agradáveis aos leitores, será por ter Horácio animando as ideias, o que a leva a encerrar “com cuidado na minha carteira todas as minhas obras originais”, mas não descartando a possibilidade de “talvez imprimir mais algumas obras”, corroborando nossa interpretação dessas publicações como uma maneira de proteger-se sob a tutela do autor do texto que ela traduz.

D. Leonor de Almeida considera que a necessidade em que se encontra o amigo basta como justificativa para sua tradução, de maneira que não presume ser necessário “alegar os motivos que possam interessar os entendedores, a favor desta tradução, imitação, ou que lhe quiserem chamar”. O fato de ela não definir, e titubear em rotular seu projeto tradutório, não se importando se o chamarão de tradução ou imitação, destaca sua reticência em discutir esses aspectos e defender sua visão de tradução, ou de imitação. Pouco mais adiante ela apresentará elementos como a preocupação por “versos corretos e harmoniosos” e a intenção de que se “vestisse em trajes português e pouco ornado o poeta latino”, o que evidencia sua preocupação em ambientar esse texto para o leitor lusitano de sua época, delimitando, assim, mais concretamente seu projeto tradutório.

⁶⁹ Embora em um primeiro momento possamos pensar que esse amigo deve ser Filinto Elísio, uma carta do próprio poeta para D. Leonor de Almeida evidencia que não era ele quem ela pretendia ajudar. Na carta (cf. anexo 2) ele cobra dela que lhe envie uma edição da sua tradução da *Arte poética*.

No manuscrito que encontramos no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa, há, ainda, um outro soneto depois dessa carta, encontrando-se o dedicado a D. João IV ao final manuscrito, depois da tradução do texto horaciano. Transcrevemos aqui o soneto que segue a carta a Leonor da Câmara:

~~Dedicatória~~

Remessa da Arte Poetica e ensaio sobre a Critica
Ao meu ~~inimigo~~ mais acerrimo atormentador

Tu que mil veses minhas cantilenas
Me foste por sophismas, teus, trocando
Que interrompeste sempre oque eu cantando
Aos Deuses conçagrei, calmado penas.
Tu que nunca no bosque, onde as Camenas
C'os génios falão, versos inspirando,
As leys da Poesia meditando
Soubestes adoçar, tragicas scenas,
Lê o que disse o Vate Venusino
Pois como fixões más, só composéste
As regras de compôr hoje te ensino
E por paga do mal que me fizeste
Fortuna ~~Bem~~ te desejo, ~~e o mal~~ astro divino
Se o teu officio he bom, melhor he este.⁷⁰

Não nos foi possível chegar a nenhuma conclusão sobre quem seria o “mais acérrimo atormentador” de D. Leonor de Almeida, se seria alguém em Portugal, ou alguém com quem possa ter travado relações ou frequentado salões em Londres. Ainda assim o soneto nos deixa pistas, por exemplo, de como a poeta entende a obra horaciana, como aquela que apresenta as “leis” e as “regras” da poesia, além de indicar que seu interlocutor não sabe “adoçar” cenas trágicas, o que poderia, talvez, indicar que este não saberia misturar sutilmente os gêneros como sugere Horácio (cf. verso 157 da *Arte poética*: “enternecer o auditorio atento”). Além disso, relembrando a classificação da obra horaciana como didática, é possível entender que traduzir poesia didática equivale a ensinar (“As regras do compor hoje te ensino”), o que reforça a classificação e a relação que D. Leonor de Almeida estabelece com o texto de Horácio.

Assim, constatamos que os paratextos apresentam diversos significados. Primeiro: o espaço introdutório pode ser compreendido como público, onde o tradutor pode extrapolar a tradução e expor suas opiniões sobre a obra, o contexto de recepção e seu próprio projeto

⁷⁰ A edição desse soneto encontra-se no próximo capítulo, na edição que propomos para a tradução da Marquesa de Alorna para a *Arte poética* de Horácio, aqui, apresentamos sua transcrição diplomática, isto é, o reproduzimos o texto tal como se encontra no manuscrito.

tradutório, sendo assim, uma tradutora não poderia fazer o mesmo uso deste espaço, e notamos que fizera, diferentemente dos tradutores do sexo masculino, para justificar seu atrevimento. Outro elemento com muitos significados é o soneto e os outros aspectos paratextuais como a manifestação do descontentamento político de D. Leonor de Almeida. A descoberta da carta a D. Leonor da Câmara junto ao manuscrito da tradução da *Arte poética* de Horácio foi especialmente significativa para o entendimento da formulação desse espaço introdutório. Ela nos fornece dados para interpretarmos que, mesmo que a Marquesa de Alorna fosse fazer uso de uma introdução, alguns aspectos seguiriam o padrão que encontramos nos outros tradutores do período, como a apresentação de uma motivação alheia à literatura para a publicação de sua tradução, ou a justificativa de que o Horácio em português é útil para os leitores lusitanos, e elementos que nos permitem vislumbrar seu projeto tradutório, o que nos leva a defender para a edição da tradução aqui proposta da tradução da *Arte poética* de Horácio, figure também a carta a D. Leonor da Câmara e o soneto ao seu mais “acérrimo atormentador”.

4.2 A questão da ordem

A organização da *Arte poética* de Horácio é motivo de questionamento, mais especialmente no contexto do século XVIII, uma vez que esse texto será explorado pelo seu caráter didático e seus tradutores procurarão, acima de tudo, respeitar os preceitos de clareza da obra. A maior parte da defesa da organização deste texto utiliza o argumento de que Horácio o escreveu como uma Epístola (o título de *Ars poetica* lhe foi conferido depois, por Quintiliano em *Institutio Oratoria*) o que fez com que a chamassem *Arte poetica ou Epístola aos Pisões*. Esse será o pressuposto de Cândido Lusitano no seu “Discurso preliminar do tradutor”,

He verdade, que neste Tratado não ha aquella ordem, e methodo, que no mesmo assumpto observou Aristoteles; porém esta mesma falta, no juizo de Mons. Le Fevre, contém huma especial graça, e liberdade, propria de huma Epistola, que he o que Horacio quis fazer, e não hum Tratado methodico (LUSITANO, 1778, p. 2).

O autor, justifica, em defesa de Dacier, a quem seguiu de perto na sua tradução, que

Por isso o sabio Dacier não póde soffrer a sentença daqueles, que affirmão, que transpondo-se alguns versos, ficaria esta Arte huma obra inteira, e perfeita. Mas da ordem, que Heinsio lhe pretendeo dar, claramente diz o mesmo Illustrador Francez, que só serve para melhor se conhecer a bondade da desordem, com que o Poeta discorreo (LUSITANO, 1778, p. 2).

É essa questão da ordenação da *Arte poética* horaciana que levará Tomás José de Aquino a publicar sua versão “restituída a’ sua ordem”, em 1793. Sua introdução é uma carta a “certo amigo”, em que Aquino narra uma conversa que tiveram, justamente sobre a organização do texto de Horácio, colocando sua ideia de que

sendo aquella Epistola aos Pisões hum thesouro de regras, e preceitos poeticos, e, como se explicão os Italianos, *um capo d’opra*; isto não obstante, nada me agradava em quanto á digestão, e ordem, com que alli se achavão tratadas as cousas. Continuando, disse mais: Que a urdidura (urdume dizião os nossos maiores) daquela Epistola era má, e confusa; que as cousas estavam alli ditas (como dizem) a montão; mal distribuidas, e sem liação, ou nexo algum, e fóra dos seus lugares [...] (AQUINO, 1793, p. iii-iv).

Tomás José de Aquino chega a confabular sobre os motivos que teriam feito com que essa obra chegasse aos seus dias na desordem em que se encontra, tendo como a mais provável das possibilidades

Que Horacio tendo determinado, ou meditando escrever, e dirigir alguma obra aos Pisões sobre a Poetica, tinha feito, e junto para ella aqueles apontamentos, (e talvez iria ajuntando mais) os quaes póde ser que achados por sua morte, cahindo nas mãos de algum compilador, ou ignorante, ou émulo de Horacio, (essa conjectura ainda tem mais probabilidade, attendendo a que Horacio picava acremente naquelle escrito não só Poetas, mas outros individuos do seu tempo) para melhor o desacreditar, assim mesmo mal coordenados, e reduzidos áquele estado lastimoso, os publicou; conservando-se daquella maneira até aos nossos tempos (AQUINO, 1793, p. v-vi).

Aquino enumera, então, alguns dos intelectuais que também seguem essa linha de pensamento, apresentando outros estudiosos que falaram sobre a ordem em Horácio, como Julio Cesar Scaligero, Gerardo João Vossio, Francisco Robortello, Dacier, Sanadon e Daniel Heinsio, que, segundo Tomás José de Aquino, foi um “famoso reformador, e emendador dos Poetas Latinos, trabalhou em dar huma nova fôrma á Poetica de Horacio, o que na opinião dos doutos, e intelligentes não concluiu cabalmente” (1793, p. vii).

Assim, a proposta de Tomás José de Aquino ao seu interlocutor, quando da conversa que tiveram há cerca de dois anos (1793, p. iii), é “offerecer-se lhe huma occasião tão opportuna, faria hum grande serviço á Republica Literaria, se, sem sahir da mesma Epistola, antepondo, e pospondo versos, désse huma nova fôrma áquele corpo indigesto; organizando daquelle todo um composto completo, e perfeito nas suas partes” (1793, p. vii). Como já discutido anteriormente, Aquino não apresentará por ele mesmo uma nova ordem, visto que

[...] está feito, e o douto Italiano Pedro Antonio Petrini, pondo em execução esta minha idéa, que tambem foi sua, o deo á luz em Roma no anno de 1777. Este sabio Jurisconsulto, fazendo hum judicioso exame na Poetica de Horacio, e achando as cousas assim desordenadas, e fóra dos seus lugares, sem temer seixadas, ou golpes dos malevolos, se resolveo a reformallas, o que poz em execução com applauso dos Eruditos, e approvaão da mesma Arcadia, de que era benemerito alumno (1793, p. viii).

De modo que trará para a língua portuguesa, a partir do italiano, a disposição e o entendimento dos versos de Petrini. A proposta desta tradução mantém o conteúdo dos versos, mas altera totalmente a ordem, a ponto de, por exemplo, se passar do verso 13 ao 408. O que segundo os autores confere mais clareza e traduz melhor o que Horácio teria querido dizer com a sua obra. Por mais que Tomás José de Aquino destaque a importância de sua publicação e o quão bem recebida foi a de Petrini na Itália, não há ecos de sua ordem nas traduções vindouras – muito provavelmente pela aura de originalidade que passará a dominar o pensamento depois do advento do Romantismo e porque passa a prevalecer a tradição manuscrita do texto. Todas as outras edições do século XVIII seguirão a disposição mais tradicional dos versos de Horácio, ainda que, como o faz Cândido Lusitano, se possa questionar sua clareza.

Voltemos, então, a essa questão na tradução da Marquesa de Alorna. Já esclarecemos a ausência de introdução de sua edição de 1812, e a carta que faz às vezes desse paratexto no manuscrito também não apresenta nenhuma discussão sobre este aspecto. No entanto, há uma significativa (ainda que não ao nível do que fez Petrini e Aquino) alteração em dois blocos de versos, para os quais não encontramos nenhum paralelo em outras edições de Horácio, nem em língua inglesa, uma vez que foi publicado em Londres, nem em língua portuguesa.

A alteração na ordem dos versos horacianos, que ocorre tanto na edição de 1812, quanto no manuscrito, quanto na edição das *Obras completas*, de 1844, insere após o verso 274 o período de versos que vai do 347 até o 390, depois dessa inserção volta ao período que vai do 275 até o 346, para, em seguida, manter a ordem tradicional. Por mais que não seja possível provarmos, ao menos por enquanto, que essa ordenação é obra da Marquesa de Alorna, trabalhamos aqui com a hipótese de que ela entenda essa ordem como mais didática, uma vez que, em sua versão do texto, quando o poema falava sobre métrica, ela passa a falar sobre os erros que podem ser perdoados aos grandes poetas, mas que podem se tornar vício nos maus (v. 347-390). O conjunto de versos que ela transpõe para depois dessa discussão (275-346) trata da invenção dos gêneros literários, bem como dos maiores representantes de cada um deles, no modo como ela estrutura o poema, essa questão aparece antecedendo a apresentação da origem

da poesia, contando sobre Orfeu, Homero, de modo que os assuntos pareceriam mais concatenados.

Nem Justino Mendes de Almeida (2003)⁷¹, nem Rosado Fernandes (2012) – que considera que “a tradução, em verso branco, é bastante prosaica, foge, frequentes vezes, à letra, quer acrescentando expressões que não estavam no texto latino, quer suprimindo outras que são fundamentais para a sua compreensão” (2012, p. 40) – tocam no assunto da alteração dos períodos de versos, o que confere a essa descoberta poucos aparatos para um maior aprofundamento, bem como a ausência de apreciações da própria Marquesa de Alorna sobre o assunto, ou ainda o fato de não termos encontrado outra edição que seguisse essa mesma ordem. No entanto, encontrarmos essa alteração na sua edição amplia a possibilidade de entendimento para a questão da apropriação do texto a ser traduzido, bem como das noções de autoria e propriedade.

4.3 A tradução da Marquesa de Alorna: especificidades

A pesquisa sobre o contexto histórico, social e literário da tradução da Marquesa de Alorna para a *Arte poética* de Horácio evidenciou aspectos que nos permitem vislumbrar a importância didática e de formação que assume a obra horaciana para o período. A poesia tem papel central na formação do homem das Luzes, e essa poesia deve seguir os preceitos clássicos, especialmente os que Horácio elenca na sua *Epístola aos Pisões*.

O ideal de unidade e simplicidade, caros a Horácio e aos poetas do Neoclassicismo português, são introduzidos ao leitor já de início, na figura monstruosa e desconjuntada, construída de diversas partes. A Marquesa de Alorna apresenta a seguinte tradução

Se um colo de cavalo ao rosto humano
 Juntar quisesse alguém e cravejasse
 Membros unidos de animais diversos
 Com várias plumas; terminando as formas
 De huma bela mulher cauda de peixe;
 Quem não riria? Amigos indulgentes
 Desculpar não podiam tal delírio.

⁷¹ Justino Mendes de Almeida afirma que em sua tradução a Marquesa de Alorna “não deixou de exprimir em português tudo o que de essencial no texto latino se contém, daqui resultando uma versão que se caracteriza pela ductilidade, riqueza e diversidade vocabulares. Se algum aspecto houvésemos de censurar, seriam os constantes lapsos ortográficos e de pontuação, mas até estes desculpáveis por se tratar de um texto português impresso numa tipografia londrina” (ALMEIDA, 2003, p. 85).

Crede-me, pois, Pisões; isto é retrato
 De um livro que sem plano se fabrica
 E qual sonho d'enfermo, espécies cria;
 Que não tem conexão, pés ou cabeça
 Que convenha à figura projetada.

Alguns importantes autores da tradição de leituras horácianas, como Cândido Lusitano ([1758] 2017) e Brink (1971) destacam a ausência de um preâmbulo a essa apresentação do ser grotesco, construído de diversas partes animais. Essa ausência já indica parte da crítica de Horácio aos poemas que “sem plano se fabrica”, para utilizar a tradução da Marquesa de Alorna. Cândido Lusitano (2017) entende nesses primeiros versos a defesa do poeta latino para uma obra planejada e que preze pela unidade e pela simplicidade

[...] sem preâmbulo, entra o poeta no seu assunto; mas entra dando logo um preceito geral tão necessário, que é fundamento de toda a boa poesia. Aquele poema que não constar de partes entre si próprias, acomodadas e convenientes, isto é, que não observar a simplicidade e unidade do assunto, na disposição, no ornato e no estilo; uma poesia destas será um monstro tão ridículo como o que Horácio aqui nos pinta. E na verdade não o podia pintar mais extravagante e raro, para bem persuadir o quanto é digna de desprezo a falta desta simplicidade e unidade (p. 46).

O fechamento desse assunto, tanto para Cândido Lusitano como para Brink e Rosado Fernandes, está no 23 *Denique sit quod vis, simplex dumtaxat et unum*. A Marquesa de Alorna também conclui a questão da unidade e da preparação da obra nesses versos: “É preciso unidade em qualquer obra;/Princípios, meios, fins, método e graça”.

Ainda sobre a organização da obra, a tradição – Brink (1971), Rudd (1989) e Rosado Fernandes (2012) – defende que os versos 42-45 elencam uma das características da *dispositio*, a ordem. A tradução da Marquesa de Alorna traz a seguinte configuração:

O mérito das obras, a beleza
 Consiste em por no lugar próprio as coisas:
 Dizer antes, o que antes dizer deve,
 Transpor aquilo que mais tarde agrada;
 Do que convém, usar, e omitir quanto
 Sem graça ou força inutilmente ocorre.

Cândido Lusitano (2017) também vai por esse caminho, explicando a passagem em nota:

[...] nestes versos descobre Horácio um dos mais importantes segredos da poesia. E vem a ser que a ordem que o poeta épico deve guardar na disposição dos argumentos deve ser em tudo diversa da do historiador. Este começa a narrar as coisas desde o seu princípio e o poeta pelo meio, metendo como episódio a origem, e coisas que precederam a ação primária (p. 64).

A partir do verso que a própria Marquesa de Alorna traduz como “Vosso fica, se novos trajes veste”, apresentamos um exemplo da sua tradução em que ela ambienta o texto de partida ao contexto de recepção, ou seja, traduzindo regras poéticas para o poeta lusitano do século XVIII, não ao romano do século I d.C. É breve o período que selecionamos, mas a tradução da Marquesa de Alorna se mostra fértil para a análise que propomos.

*Et nova factaque nuper habebunt verba fidem, si
Graeco fonte cadant, parcè detorta [...]*

E as palavras de fabrica recente,

Teraõ valôr; e mais se derivarem
Com pouca corrupçaõ, da Grecia, ou Latium.

(ALORNA, 1812, p. 11)

Neste trecho em especial a Marquesa de Alorna segue bem de perto o texto latino, apresentando forma em português para quase todos os vocábulos do texto latino (*nova* por “recente”, *facta* por “fabrica”, *nuper* “recente” *habebunt* por “terão”, *fidem* por “valor”, *Graeco* por “Grecia”, *cadant* por “derivarem”) faltando apenas *fonte*, que provavelmente não é utilizada porque na tradução ela transforma o adjetivo “grega” no locativo “da Grécia”; e fazendo uma imitação mais livre do *parcè detorta*, sobre a qual falaremos a seguir. O que merece destaque, então, e deixa claro que essa tradução não se dedica ao leitor romano é o acréscimo de “Latium”. Essa forma latinizada, a qual pensamos que poderia se justificar pelo fato de sua tradução ter sido publicada em Londres, está escrita exatamente da mesma forma no manuscrito, do que inferimos, então, que se trata de uma escolha da Marquesa de Alorna, e que manifesta textualmente a apropriação de palavras decalcadas do latim.

Embora a questão da apropriação do texto latino e sua ambientação para o contexto de recepção tenha sido também defendido por Cândido Lusitano, pensamos ser válido aqui fazer uma oposição entre sua tradução e a da Marquesa de Alorna, uma vez que ele não considera a

necessidade de deixar claro ao seu leitor a fonte latina como autorizada a servir de fábrica para novas palavras em português, traduzindo o trecho da seguinte maneira:

Estas novas palavras inventadas
Seraõ bem recebidas, se da pura
Fonte Grega nascerem sem violencia.

(LUSITANO, 1778, p. 31)

A outra questão que este trecho nos permite discutir está na tradução de *parcè detorta*, que Cândido Lusitano traduz por “sem violência”, e que literalmente quererá dizer algo como “parcimoniosamente modificadas”. A Marquesa de Alorna traduz por “Com pouca corrupção”, o que nos parece muito distante do texto latino, mas que carrega consigo uma característica bastante presente na poética de D. Leonor de Almeida, especialmente na sua poesia lírica, mas também aqui na tradução da *Arte poética*. Trata-se da frequente referenciação que ela faz aos versos de Camões, tido por ela como um modelo, que vemos ser retomado também nesta tradução de *parcè detorta* por “com pouca corrupção”, uma vez que o vate lusitano, n’*Os Lusíadas*, mais especificamente no “Concílio dos deuses”, também defende o uso de termos das línguas clássicas para o enriquecimento da portuguesa, afirmando:

Sustentava contra elle Venus bella,
Afeiçãoada á gente Lusitana,
Por quantas qualidades via nella
Da antigua tão amada sua Romana:
Nos fortes corações, na grande estrella.
Que mostraram na terra Tingitana;
E na lingua, na qual quando imagina,
Com pouca corrupção crê que he a Latina.

(CAMÕES, 1859, p. 91, grifo nosso)

A utilização da Marquesa de Alorna de referências camonianas em sua poesia é destacada por Anastácio (2007, p. 53-6), que aponta momentos em que a poeta citará explicitamente versos de Camões, do mesmo modo que se deu aqui na tradução da *Arte poética*⁷², ou momentos em que se valerá de versos de Camões como uma espécie de mote para seus sonetos, realizando versos muito próximos aos dele, como

os paralelos temáticos e estilísticos assinaláveis entre ‘Eu cantarei um dia de tristeza’ (soneto nº 21) de D. Leonor e ‘Eu cantare de amor tão docemente’, de Camões; ‘Vós, ó Sátiros desses arvoredos (soneto nº 23) de D. Leonor e

⁷² Cf. o soneto *À morte de Leandro* (ANASTÁCIO, 2007, p. 151).

‘Vós ó Ninfas da gangética espessura’ de Camões; ‘Pensamento importuno que me queres?’ (soneto nº 48) de D. Leonor e ‘Pensamos, que agora novamente’ de Camões; ‘Que procurais de mim, tristes cuidados?’ (soneto nº 49) de D. Leonor e ‘Que me quereis, perpétuas saudades?’ de Camões [...] (ANASTÁCIO, 2007, p. 55).

Citar Camões em uma tradução portuguesa da *Arte poética* de Horácio confere a esse texto um caráter ainda mais lusitano. Trata-se de uma referência que pode passar em branco⁷³, mas que se dirige diretamente ao leitor português do século XVIII. Assim, a Marquesa de Alorna se valeu de um dos ornamentos mais caros à língua e à literatura portuguesas para vestir sua tradução.

No entanto, há outros momentos em que o texto da *Arte poética* faz referência a Roma ou ao Lácio e a Marquesa de Alorna não faz uso desse mesmo artifício, quer dizer, não se preocupa em ambientar o leitor lusitano ao contexto do que está sendo traduzido. Isso ocorre, por exemplo, na tradução dos versos 110-113; 231-234 e 285-291⁷⁴.

Como intérprete, enfim, a língua emprega
 Para expor movimentos tão diversos.
 Porém, se exprimir mal vossos assuntos
 Nobres e plebe de vós zomba em Roma.

Nunca deve a tragédia degradar-se
 Fazendo rir, se os sátiros a cercam.
 Deve mostrar-se nobre, comedida,
 Qual modesta matrona em Roma vemos,
 Obrigada a dançar nos sacrifícios.

Tentaram nossos vates e com glória
 Todos os gêneros⁷⁵, sem seguir o trilho

⁷³ Como o foi por nós. Agradecemos a colaboração do Prof. Marcos Martinho dos Santos, que em uma conferência chamou nossa atenção para a correspondência entre o verso dela e o de Camões.

⁷⁴ A tradução da Marquesa de Alorna apresenta alteração na ordem dos versos latinos, deslocando um bloco de versos, assim, esses versos correspondem, na sua versão, aos versos 329-335.

⁷⁵ Nas duas edições publicadas este primeiro hemistíquio do verso está “Quanto é possível”. Optamos por manter o que está no manuscrito.

Servilmente, que os gregos lhe mostraram;
 Bastaram-lhe os assuntos só romanos,
 E talvez fosse o Latium tão famoso
 Nas Letras, qual brilhou sempre nas armas,
 Se o trabalho da lima, se a demora
 Não fosse tão difícil aos poetas.

Não seria difícil para a tradutora “adaptar” o texto latino de modo que as passagens fossem ambientadas ao contexto lusófono. Além desses versos em que fala de Roma, há outros em que Horácio faz referência a lugares, e também nesses momentos a Marquesa de Alorna não faz a ambientação para seus leitores, como nos versos 118-119 “Se quem fala é de Colchos ou d’Assíria/Se é de Thebas ou foi criado em Argos”. Entretanto, uma vez que consideramos que as premissas tradutórias do período são diferentes para a tradução de poesia lírica e para a tradução de um texto teórico-didático, como entendemos *Arte poética* aqui, não pensamos ser distoante ela optar por não substituir o ambiente romano pelo português, inclusive, pode-se levar em conta a possibilidade de ela o ter feito anteriormente, primeiramente por se tratar de um momento de estruturação da escrita portuguesa, mas também por ser uma boa oportunidade de fazer a referência ao verso de Camões.

Horácio, depois de tratar dos neologismos e da linguagem e seus costumes, falará dos metros e da poesia adequada a cada um deles. Cândido Lusitano comenta o verso 73 apresentando: “entra agora a declarar em que versos e em que gênero de metro se devem escrever as diversas matérias que tocam à poesia” (p.74). Assim, o poeta descreve o metro e os assuntos da epopeia; o dístico elegíaco, metro da elegia; o metro jâmbico, que Horácio considera apropriado para as invetivas de caráter pessoal (FERNANDES, 2012, p. 116); e os metros adequados à comédia e à tragédia. Enumera, ainda, outros gêneros, como os hinos, encômios, poemas eróticos, poemas que descreve festas.

No geral, percebe-se a tradução da Marquesa de Alorna facilmente identificável ao texto latino e a outras traduções dessa mesma obra; em alguns momentos, verifica-se que a sua dicção propõe uma linguagem simples, com poucas quebras nos versos e poucas inversões que dificultem o texto, como é possível observar da comparação com o texto de Cândido Lusitano nos versos 120 a 124, em que Horácio faz a defesa de que os caracteres da tragédia sejam criados de acordo com a tradição (FERNANDES, 2012, p. 122):

Pintar segundo a fama, ou de maneira
 Que o fingido provável nos pareça.
 Se Achiles nos mostrais desagradado
 Seja ativo, colérico, inflexível
 Ardente e que nenhuma lei conheça,
 Nenhum outro direito que o da espada.
 Se Medea feroz, seja indomável.
 Ino queixosa; fraudolento Ixion;
 Io assustada, vagabunda, gema;
 Orestes melancólico pragueje.

Ou seguir debes a corrente fama,
 Ou fingir cousas, que entre si convenham.
 Se acaso torna à cena o honrado Aquiles,
 Seja irado, incansável, surdo a rogos,
 Desprezador das leis e que a justiça
 Toda espere das armas. Inflexível,
 Feroz seja Medéia, Ino chorosa,
 Seja pérfido Ixion, Ino errante,
 E das fúrias Orestes agitado.

(LUSITANO, 2017, p. 91-3)

Ainda que no conteúdo dos versos, e até mesmo na apresentação desse conteúdo, os dois textos estejam próximos, observa-se que a leitura dos versos da Marquesa de Alorna é mais fluída e clara, em comparação à economia e ausência de artigos do trecho de Cândido Lusitano⁷⁶.

No decorrer deste trabalho procurou-se evidenciar a relação da poética neoclássica com as duas maneiras de interpretar os versos 133 e 134 de Horácio, *Nec verbum verbo curabis reddere fidus/ Interpres*, o que se refletiu também na maneira como esse período entendeu o contato com o texto estrangeiro. Propomos, então, uma análise desses versos traduzidos pela

⁷⁶ A intenção com essa comparação é mostrar como se dá a dicção da tradução da Marquesa de Alorna, embora tenhamos utilizado a tradução de Cândido Lusitano como oposição, não pretendemos desqualificar nenhuma delas frente à outra.

Marquesa de Alorna, como maneira a complementar o estudo que já foi feito e verificar o seu entendimento dessas premissas, especialmente no contato com a dissertação de Correia Garção de 7 de novembro de 1757, também já referida neste trabalho.

*Difficile est propria communia dicere: tuque
Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota indictaque primus.
Publica materies privati juris erit, si
Nec circa vilem patulumque moraberis orbem.
Nec verbum verbo curabis reddere, fidus
Interpres:*⁷⁷

É difícil tratar coisas vulgares
Com certa elevação que pasmo inspire;
Melhor será tirar d’Homero assuntos
E apropriá-los co’ a dicção e o gosto.
Qualquer, tratado bem, vos dará glória,
Vosso fica, se novos trajés veste;
Se nova essência em vossos versos ganha.
E se do engenho desprendendo as asas
Desdenhais do modelo a servil norma,
Sem repetir palavra por palavra
Expondo a musa a passos escabrosos
De que só com desdouro escapar pode.

A tradução da Marquesa de Alorna parece entender, à maneira de Correia Garção, que Horácio se dirige nesse momento a poetas, não a tradutores, o que se nota, por exemplo, pela ausência de termos como “intérprete”, ou “tradutor”, para traduzir *interpres*, ou a indicação de que de Homero se pode “tirar assuntos” e a noção de apropriação do texto à dicção e gosto. Outros aspectos nos levam a entender a aproximação da compreensão da Marquesa de Alorna à de Correia Garção,

Devemos [os poetas] imitar e seguir os Antigos: assim no-lo ensina Horácio, no-lo dita a razão e confessa todo o mundo literário. Mas esta doutrina, este bom conselho, devem abraçá-lo e segui-lo de modo que mais pareça que o rejeitamos, isto é, imitando e não traduzindo. Os poetas devem ser imitados

⁷⁷ Uma vez que, tanto a edição de 1812 quanto a de 1844 tratam-se de versões bilingues, partiremos aqui do texto latino estabelecido pela Marquesa de Alorna para a sua tradução em 1812.

nas fábulas, nas imagens, nos pensamentos, no estilo; mas quem imita *deve fazer seu o que imita*. Se imito a fábula, devo conservar a ação, ou alma da fábula; mas devo variar de forma os episódios que *pareça outra nova e minha*. Se imito as pinturas, não devo no meu poema introduzir um Polifemo, mas do painel deste gigante posso tirar as cores para um Adamastor. Se imito o estilo, não devo servir-me das palavras dos Antigos, mas *achar na linguagem portuguesa termos equivalentes*, enérgicos e majestosos, *sem torcer as frases, nem adotar barbarismos* (2010, grifos nossos).

Do contato entre esses dois textos, tanto a tradução da Marquesa de Alorna, quanto a Dissertação de Correia Garção auxiliam a compreender o modo como enxergam o processo tradutório e literário. Como o próprio conceito de imitação, premissa teórica para a poesia; quando Correia Garção afirma que “devemos imitar e seguir os Antigos” e a Marquesa de Alorna traduz Horácio defendendo que se deve “tirar d’Homero assuntos” e “apropriá-los co’a dicção, e o gosto”; ou depois, quando ambos interpretam de Horácio que é preciso “fazer seu o que imita”, nas palavras de Garção, e “vosso fica, se novos trajes veste, se nova essência em vossos versos ganha”, nas da Marquesa de Alorna. Tanto Correia Garção quanto a tradução da Marquesa de Alorna condenam a utilização da imitação “palavra por palavra”, o que significaria usar palavras tão semelhantes às do texto de partida que a recepção seria “torcida” e “escabrosa”.

Sobre essa questão, Cândido Lusitano (2017) concorda de modo categórico com a visão de Correia Garção e vai ao encontro da interpretação da Marquesa de Alorna em sua tradução ao afirmar em seu comentário ao verso 133:

a segunda cautela que deve ter o autor de tragédias é não traduzir fielmente palavra por palavra que tirar da *Ilíada*, mas imitar a destreza de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, que, sem traduzir a Homero se valeram dos seus pensamentos e expressões. Este preceito é geral para todo gênero de traduções, e digam o quanto quiserem os supersticiosos tradutores, que têm contra si os melhores votos da Antiguidade (p. 96).

É possível verificar, mesmo a partir dos poucos excertos que apresentamos aqui, que a tradução da Marquesa de Alorna, embora defenda a imitação, não suplanta o texto latino, pelo contrário, em alguns momentos ela segue muito de perto o texto latino, se valendo quantitativamente e qualitativamente das mesmas palavras. Mas há também, momentos como aqui, que para deixar o conteúdo mais claro, ela se estende e se vale de metáforas que a auxiliem nisso como a de “vestir” a tradução com uma nova roupagem. Chegamos aqui, novamente, à questão da nossa hipótese: o entendimento que a Marquesa de Alorna tem dos versos horacianos se aproxima do que defende Correia Garção, o poeta latino se dirige a poetas, não a tradutores. Embora tenhamos visto que para textos líricos D. Leonor seguirá com facilidade essas

premissas, ela não as segue totalmente aqui, procurando estar mais próxima ao texto de partida, nos momentos em que o texto latino a permite, mas quando se faz possível, ambienta seu texto no universo do seu leitor.

Embora breve, a análise de alguns dos aspectos da tradução da Marquesa de Alorna para a *Arte poética*, aliada ao trabalho que fizemos de contextualização histórica – e da própria tradutora dentro dessa história – pretendemos demonstrar que a tradução da Marquesa de Alorna é fluida, diferente do que Rosado Fernandes (2012, p. 40) afirma em sua breve crítica da obra, a Marquesa de Alorna não foge à letra quando acrescenta ou suprime expressões, e se o faz, não compromete sua compreensão.

A *Arte poética* de Horácio não é um texto lírico, os preceitos e as regras poéticas que estão sendo ditados ali são para a poesia e não para a arte de traduzir, de modo que podemos admitir, então, o entendimento de que, embora a Marquesa de Alorna tenha diversas imitações e composições líricas para as quais ela seguiu esses preceitos, precisamos considerar que não necessariamente eles foram levados a cabo da mesma maneira para a sua tradução da *Arte poética* de Horácio, ou seja, ela faz uso de correspondências em alguns momentos, quando o próprio texto e sua compreensão o exige, mas o texto latino precisa estar presente de maneira mais marcada. Notamos essa diferença tendo analisado sua imitação poética da *Ode* 1, 11, do mesmo autor latino, ou quando ela apresenta em português um canto da *Ilíada*⁷⁸, pois nesses momentos sua manifestação é mais poética e, portanto, imitadora.

O mesmo não se dará com a tradução de Horácio, uma vez que esses aspectos precisam conviver com os de um texto teórico-didático. Embora seja possível notar em sua tradução momentos em que a Marquesa de Alorna faz, por exemplo, ambientação para o contexto lusitano, ou sua preocupação em ser mais fluida e clara do que outros tradutores do período, observa-se uma preocupação muito maior em deixar o texto latino latente na leitura de sua tradução, seja seguindo de perto o texto latino, seja mantendo grafias latinas para palavras e nomes próprios.

4.4 Edição da tradução da *Arte poética* de Horácio pela Marquesa de Alorna

A edição da tradução da Marquesa de Alorna para a *Arte poética* de Horácio é a principal motivação do nosso trabalho. Inserido em uma perspectiva da História de Tradução que busca trazer para a cena traduções de clássicos greco-latinos que não tenham nos dias de hoje grande

⁷⁸ Cf. CERDAS e BORGES, 2017, pp. 357-378.

alcance, independente da projeção que possam ter recebido na sua época. No caso da tradução que apresentamos aqui, procuramos no decorrer deste trabalho resgatar e reparar alguns dos motivos do pouco cuidado com que a literatura a tratou: o seu contexto histórico que depois do advento do Romantismo e de uma visão de mundo calcada no indivíduo e na autoria acabou por desmerecer grande parte da produção literária anterior, e a sua autoria feminina, que tem seu resgate acompanhado de um movimento recente de revificação de obras escritas ou traduzidas por mulheres no período anterior ao século XIX.

4.4.1 Critérios de transcrição

Para a edição aqui apresentada da tradução da Marquesa de Alorna para a *Arte poética* de Horácio determinamos acompanhar os passos de Vanda Anastácio para o estabelecimento do texto, uma vez que é ela a principal estudiosa e editora de suas obras na atualidade, de modo que assim podemos fazer com que nosso texto caminhe ao lado de suas outras publicações da Marquesa de Alorna, como é o caso de *Sonetos* (2007) e *Obras poéticas* (2015).

A fixação do texto calca-se no manuscrito autógrafo que encontramos no livro 175 no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa. As edições de 1812 e de 1844 serão utilizadas para um cotejo com o manuscrito e suas especificidades virão esclarecidas em notas de rodapé. Seguindo o estabelecido por Anastácio, procuramos “evitar que as intervenções modernizadoras afetassem a linguagem do texto, nos planos fônico, morfológico e sintático, ou anulassem valores estilísticos eventualmente associados a esses usos” (2015, p. 29).

Como o texto que está sendo trabalhado aqui é uma tradução de texto latino, prezamos por manter as maiúsculas e as grafias que possam ser decalque da língua de partida como “Latium” e “Varius” bem como as pontuações e os apóstrofes de elisão “dadas as implicações que uma modernização destes traços acarretaria ao nível da frase ou da métrica” (ANASTÁCIO, 2015, p. 29). Além disso, mantivemos, na medida do possível, a pontuação apresentada no manuscrito.

Substituímos em geral *y* por *i*; *o* por *u*; *u* por *o* e *e* por *i*. Também atualizamos a grafia da nasalização, utilizando *ão* e *am* de acordo com a ortografia corrente, o mesmo se deu com as formas “hua” e “hum”, que foram atualizadas para “uma” e “um”.

As vogais e consoantes duplicadas sem representatividade foram simplificadas, bem como foi removido o *h* em formas como “he” > “é” ou “the” > “té” e inserimos em casos em que a grafia corrente exige. Outro caso de ajuste à grafia corrente é o uso de *g* e *j*, de *ch* e *x*, ao uso do *ç* e de *sc* e *c*.

As formas eruditas de *th*, *ch*, *ph* foram atualizadas por *t*, *c*, *q* ou *f*, mas essa atualização não se dá nas palavras que foram propositadamente decalcadas do latim, como é o caso de “Thebas” ou “Thiestes”.

5 POETICA DE HORATIO: Edição da tradução da *Arte poética* de Horácio pela Marquesa de Alorna

Poética de Horácio⁷⁹

em português

dedicadas à memória d'El Rei D. João IV

Por uma Portuguesa

⁷⁹ No manuscrito consta nessa página também as informações do Ensaio sobre a crítica de Alexander Pope, que foi publicado juntamente com a tradução da *Arte poética*, como aqui não editaremos esse texto, optamos por removê-lo da capa.

Arte Poética de Horácio

Ou

Epístola aos Pisões

traduzida em português

Carta

A L. da C.

Lutou muito tempo a minha razão e o meu amor próprio, contra o desejo que me mostraste de ver impressos os meus versos; porém finalmente triunfou a tua vontade da minha repugnância e talvez da razão mesma, que me proibia expor à censura dos inteligentes obras que nunca aspiraram a fama; e que só compus para passar a adoçar instantes, que tantos acontecimentos penosos enchiam de amargura: além do teu desejo, o que determinou finalmente a impressão desta obra foi a impossibilidade de socorrer de outro modo um infeliz, a quem o talento raro não bastou para evitar os inconvenientes da miséria e da fome; nos dias últimos da sua carreira. E não presumindo eu de alegar motivos que possam interessar os entendedores a favor desta tradução, imitação, ou que lhe quiserem chamar; da Epístola aos Pisões, ou Arte Poética de Horatio; estou certa que muitas pessoas hão de comprar este escrito, quando souberem, que se imprime a favor de um pobre benemérito e Português.

As regras da composição poética que Horatio escreve com tanta perfeição, ficam ao alcance de muita gente, sem o trabalho de estudar a língua latina. Talvez lhe sejam agradáveis os meus versos, quando os animam as ideias de um Poeta excelente. Fiada só nisso, encerrei com cuidado na minha carteira todas as minhas obras originais, para evitar assim que me acusem de temeridade. Se contudo os meus versos parecerem corretos e harmoniosos; se julgarem a minha linguagem pura; e não desaprovarem que eu vestisse em traje português, e pouco ornado, o Poeta latino, tomarei ânimo, e quando se apresentar um motivo tão justo como o que me determina agora, tentarei talvez imprimir mais algumas obras, e cuidarei em mostrar que a minha língua é Portuguesa como é Português o meu coração.

Alcipe

Remessa da Arte Poética e Ensaio sobre a crítica
Ao meu mais acérrimo atormentador

Tu que mil vezes minhas cantilenas
Me foste por sofismas, teus, trocando
Que interrompeste sempre o que eu cantando
Aos Deuses consagrei, calmando penas.

Tu que nunca no bosque, onde as camenas
C'os gênios falam, versos inspirando
As leis da Poesia meditando
Soubeste adoçar, trágicas cenas,

Lê o que disse o vate venusino
Pois como ficções más, só compuseste
As regras de compor hoje te ensino

E por paga do mal que me fizeste
Fortuna te desejo, estro divino
Se o teu ofício é bom, melhor é este.

DEDICATORIA

À memória d'el Rei D. João IV.⁸⁰

Sombra régia! Se a minha lira ruda⁸¹
 Quebra da morte o impedernido muro
 Lá te leve meu canto, incenso puro
 Qual arde na minha alma, que não muda.
 Em vão feroz maldade ardis estuda;
 Atrás desse pendão nobre, seguro
 Que os quarenta guiou, a vós procuro
 Pois não há cá no mundo quem me acuda.
 Basta-me a mim, que dure o nome vosso,
 Que o vosso Neto, e gente assinalada
 Os louros murche ao Galo e seu colosso.
 Co'a mão afeita ao fuso, não à espada;
 A pátria sirvo como sei, ou posso;
 Feliz! Se aos mortos, o que faço, agrada.

⁸⁰ Este soneto encontra-se no arquivo manuscrito ao final do texto traduzido, igualmente escrito, mas sem o título e sem pontuação. No entanto, como a informação de que a obra é dedicada a D. João IV está na capa e como chegamos à conclusão que na edição de 1812 ele faz as vezes de introdução, optamos por apresentá-lo aqui no início, seguindo o texto da edição de 1812.

⁸¹ O vocábulo “ruda” é encontrado em Moraes (1831) como sinônimo de “rude”. Não alteramos essa grafia por isso e por conta da rima com “muda”, que se perderia.

Carminibus quaero miserarum obliviam rerum

Ovidio. *Tristia*. 5, 7

Arte poética de Horácio

Se um colo de cavalo ao rosto humano
 Juntar quisesse alguém e cravejasse
 Membros unidos, de animais diversos
 Com várias plumas; terminando as formas
 De uma bela mulher, cauda de peixe; 5
 Quem não riria? Amigos indulgentes
 Desculpar não podiam tal delírio.
 Crede-me pois Pisões; isto é retrato
 De um livro que sem plano se fabrica
 E qual sonho d'enfermo, espécies cria; 10
 Que não tem conexão, pés, ou cabeça
 Que convenha à figura projetada.
 Poetas, e pintores têm licença
 (Ora lha damos, ora lha pedimos)⁸²
 De fingir o que mais agradar possa: 15
 Exceto se contrários unir querem,
 E que nasçam as aves das serpentes
 Que os tigres gerem, as ovelhas mansas.
 Essas obras pomposas que prometem
 Coisas grandes; às vezes são retalhos, 20
 De púrpura e brocado, que alinhava
 Com arte o dono, como por exemplo⁸³
 A descrição das aras de Diana,
 No sacro bosque; o rápido remanso
 Que serpeia nos campos; sombreados 25
 O largo Reno, e a luminosa estrada
 Onde, entre o sol e a chuva; Iris anda

⁸² Esse verso não consta no manuscrito, mas consta nas duas versões que foram publicadas e acreditamos que seu conteúdo auxilia na compreensão. Na edição de 1844 está entre parênteses, o que seguimos aqui.

⁸³ Nos textos de 1812 e de 1844 o verso é “Com arte o dono; como exemplo achamos”.

Isto porém não é⁸⁴ de que se trata.
 Tal pinta com primor raro, um cipreste,
 Mas isso de que serve? Se lhe pagam 30
 Para juntar ao vivo um naufragante
 Salvo da rota nau, dos bravos mares!⁸⁵
 Tal, quer formar um vaso; e o torno gira;
 Por que razão lhe sai um jarro tosco?
 É preciso unidade em qualquer obra; 35
 Princípios, meios, fins, método, e graça.⁸⁶
 Sabeis pois digno Pai, e filhos dignos
 Que os mais dos Vates d'ilusões vivemos
 E aparências do bem nos satisfazem;
 Se trabalho em ser breve, escuro fico; 40
 Se busco ser suave, a força o nervo
 Na moleza e brandura se dissipam.
 O tom sublime em túrgido se troca;
 E se nímia cautela as frases guia
 Vai terra a terra, abaixa-se o discurso: 45
 E mil vezes aquele que procura
 Variar seus assuntos, com portentos
 Um golfinho me pinta nas florestas,
 Um javali nas ondas, e tropeça
 Quando foge de um mal, n'outro mais grave. 50
 Se as regras necessárias não consulta.
 Perto do circo Emílio ignaro artista
 Numa estátua fiel em bronze esculpida⁸⁷

⁸⁴ É curiosa a forma como foi anotado esse verso no manuscrito, a ordem estava diferente “Não é isto porém”. Para indicar a ordem que deveria ser adotada, cada uma dessas palavras foi numerada [3, 4, 1, 2].

⁸⁵ Esse verso está corrigido no manuscrito, o trecho riscado “Entre naus destroçadas” está na edição de 1812, e o que foi substituído “Salvo da rota nau”, está na edição de 1844.

⁸⁶ Em nenhuma das edições publicadas princípio, meio e fim estão no plural, no entanto no manuscrito está e optamos por manter essa forma aqui.

⁸⁷ Esta palavra está com a legibilidade bastante comprometida. Embora as duas versões publicadas tragam “esculpta”, não concordamos com essa palavra, primeiramente pela dificuldade de classificar essa conjugação, depois por conta de a letra que consideram ser o “t” não estar cortada. Optamos pela conjugação que deixa o sentido mais claro e completa as sílabas métricas.

Perfeitamente as unhas os cabelos
 Mas no desenho desgraçado; ignora 55
 Como deve juntar de um todo as partes.
 A compor deste modo; antes quisera,
 Ter disforme o nariz, os olhos vesgos.

Pesai bem a matéria, que tratareis
 Quando escreveis, medi as vossas forças; 60
 Ensaiai com que podem vossos ombros;
 Se o assunto vos for proporcionado
 Nunca vos faltará frase eloquente
 Ordem lúcida, e graças no discurso.

O mérito das obras, a beleza 65
 Consiste em por, no lugar próprio, as coisas:
 Dizer antes, o que antes dizer deve,
 Transpor aquilo, que mais tarde agrada;
 Do que convém, usar, e omitir quanto
 Sem graça ou força, inutilmente ocorre. 70

Parco em palavras, delicado, e cauto
 Há de sempre agradar o autor astuto
 Que os termos velhos remoçar com arte;
 E quando carecer de sinais novos
 Para novas ideias; for achá-los 75
 Em tesoiros ignotos, aos Cethegus⁸⁸
 E arriscar sem temor um termo afoito.
 Se a prudência o conduz, o povo aplaude.
 E as palavras de fábrica recente
 Terão valor; e mais, se derivarem 80
 Com pouca corrupção da Grécia, ou Latium⁸⁹.

Não penseis que os Romanos concedessem
 A Cecilius a Plauto, o que negavam

⁸⁸ Mantivemos o “h” e o “u” por acreditar que esta palavra se insere na categoria de palavras que a Marquesa de Alorna se vale para latinizar o seu texto.

⁸⁹ Essa palavra é mais um exemplo de latinização do texto.

A Varius a Virgílio; e que a mim mesmo
 Proibissem as honras, que alcançaram 85
 Ennius, Catão, enriquecendo a língua
 De termos expressivos, pinturescos.
 Sempre lícito foi, e será sempre,
 Enxertar no discurso uma palavra
 Contanto, que o costume a não reprove. 90
 As florestas no ano, as folhas mudam;
 As primeiras, primeiro caem por terra;
 Tais as palavras obsoletas morrem
 E novas, com vigor juvenil, brilham.
 À morte nós, e tudo nosso, paga 95
 Tributo inevitável; esse lago
 Obra, digna, de um Rei; que contra os ventos
 Abriga de Neptuno as largas ondas.
 Essa lagoa estéril, que primeiro
 Se navegava, e própria aos remos era, 100
 Onde hoje o arado sublevando as leivas
 Celeiro faz, da próxima cidade;
 Esse rio, que as messes devastava
 E que hoje dócil, encanado corre;
 Dos mortais, essas obras todas, morrem. 105
 Mal puderam⁹⁰ os termos durar sempre
 De viveza imortal, e graça ornados.
 Muitos renascem, que esquecidos eram;
 E cairão aqueles, que hoje honramos
 Se o costume assim quer, pois o costume 110
 É Rei, norma, e lei suma da linguagem.
 Homero nos mostrou que versos devem
 Cantar Reis, Capitães e tristes guerras.

⁹⁰ No manuscrito está “podéraõ”, por conta da pronúncia e do contexto entendemos que se trata do pretérito perfeito.

Dístico desigual, cantou primeiro	
A queixosa elegia, e deste metro	115
Ao depois, o prazer tão bem ⁹¹ fez uso.	
Porém discutem sábios, qual foi deles	
Do elegíaco pé, autor; e fica	
Inda agora a questão por decidir-se.	
Archiloco se armou do próprio jambo	120
Que a fúria da vingança lh'inspirava ⁹²	
E como o jambo é vencedor, da bulha,	
Do popular estrépito, na cena;	
Este pé adotou o humilde soco	
E usou dele o coturno majestoso.	125
A musa, confiou das cordas áureas	
Que celebrassem os heróis e os Deuses;	
Os que na pugna, e na carreira vencem;	
O cavalo veloz, que a meta atinge;	
Ode que aos astros o Atleta exalta.	130
Também ⁹³ descanta os juvenis brinquedos,	
Os risos, e de Baco as véneas festas.	
Se não sei conservar do objeto, as cores,	
S'ignoro quanto às coisas convir possa,	
Como me arrego o nome de Poeta?	135
E com torpe vergonha; menos temo	
Ignorar; que aprender a fazer versos?	
Não convém à comédia altivo estilo.	
Nem o banquete horrível de Thiestes	
Narrar-se pode, com burlescos versos;	140

⁹¹ No manuscrito e na versão de 1812 está “tão bem”, enquanto na versão de 1844 está “também”. Essa mesma variação se repete mais adiante. Cf. nota 92 e 106.

⁹² Nas duas edições publicadas adotou-se “lhe inspirava”, como no manuscrito a Marquesa de Alorna fez uso do apóstrofo, optamos por mantê-lo.

⁹³ Aqui repete-se a variação de “tão bem”, no manuscrito e na versão de 1812, e “também” na de 1844. Neste caso optamos por seguir a edição póstuma de 1844, seguindo o texto de Horácio e a tradução de Rosado Fernandes (2012, p. 119), das quais apreendemos que se trata de uma enumeração, no que “também” cabe melhor.

Que o borzeguim desculpa, e quer Talia
Tudo em próprio lugar convém que esteja.

Várias vezes a voz alça a comédia.

Chremes irado o filho repreende
Com termos novos; eloquentes lábios. 145

E na tragédia, a dor, com simples vozes,
Humilde geme. Desterrados, pobres,
Telepho nem Peleu, falando, empregam
Palavras crespas, túrgidas sentenças
Para mover os corações co'as queixas 150
E enternecer o auditório atento.

Não basta que um poema seja belo;
É preciso que toque, que disponha
Das almas dos ouvintes a seu modo:
Que quem ri, faça rir; chorar, quem chora. 155

Chorai pois se quereis pranto em meus olhos,
Então Peleu, então Telepho, as mágoas,
Que sofreis, sofrerei; mas se narrando
Mal, o vosso papel, causais fastio,
Rirei, ou dormirei conforme o conto. 160

Não desmintam palavras os assuntos;
Ao gesto triste, tristes vozes quadram,
Ao gesto irado, termos d'ameaço;
Para alegria, as expressões alegres,
As sérias, à severa austeridade. 165

Natureza nos deu, no interno senso
O que pertence a cada sentimento.
A cólera nos move; e nos abate,
E aperta o coração pela tristeza.
Como intérprete enfim a língua emprega 170
Para expor movimentos, tão diversos.
Porém se exprimir, mal, vossos assuntos

Nobres, e plebe, de vós zomba em Roma.

Fala diversamente o escravo Davus⁹⁴

Do heroico Agamenon; as palavras 175

Do canuto⁹⁵ ancião, são diferentes

Das que profere o florido mancebo,

No fervor juvenil com que discorre.

Não se exprime igualmente uma criada

Como se exprime a Dama culta, e nobre. 180

Que o⁹⁶ mercador, que os mares atravessa

E frequenta as nações; distinga a gente

Do camponês, que os gados apascenta;

E vive no curral⁹⁷: saiba quem ouve

Se quem fala é de Colchos, ou d'Assíria 185

Se é de Thebas, ou foi criado em Argos.

Pintar segundo a fama; ou de maneira

Que o fingido provável nos pareça.

Se Achilles nos mostrais desagradado

Seja ativo, colérico, inflexível 190

Ardente, e que nenhuma lei conheça,

Nenhum outro direito, que o da espada.

Se Medea feroz, seja indomável.

Ino, queixosa; fraudolento Ixion;

Io assustada; vagabunda, gema; 195

Orestes melancólico pragueje.

Mas se um caracter novo em cena pondes

Em sustenta-lo, sem desmentir nunca

⁹⁴ Nas duas edições publicadas o nome do escravo está "Davo", como estamos optando por manter os vocábulos em que acreditamos que a tradutora esteja escolhendo latinizar o português, mantivemos aqui como está no manuscrito, Davus.

⁹⁵ Essa palavra parece ter sido escolhida para traduzir *maturus* do texto latino, no entanto, não encontramos o seu sentido em dicionários como o Moraes, ou mesmo nos atuais. Como o vocábulo aparece assim nas duas edições publicadas, decidimos mantê-lo.

⁹⁶ Nas edições publicadas a frase é "Um mercador", e não "Que o mercador", mantivemos a forma do manuscrito, que concorda com o verbo "distinga", no verso seguinte.

⁹⁷ Está difícil a identificação dessa palavra no manuscrito. Seguimos, então, as duas edições publicadas, que trazem "curral".

Cuidai desde o princípio, té seu termo.
 É difícil tratar coisas vulgares 200
 Com certa elevação, que pasmo inspire;
 Melhor será tirar d’Homero assuntos
 E apropriá-los co’a dicção e o gosto.
 Qualquer, tratado bem, vos dará glória,
 Vosso fica, se novos trajés veste; 205
 Se nova essência em vossos versos ganha.
 E se do engenho desprendendo as asas
 Desdenhais do modelo a servil norma,
 Sem repetir palavra por palavra
 Expondo a Musa a passos escabrosos 210
 De que só com desdouro escapar pode.
 Qual Cíclico escritor antigamente,
 Não comeceis assim “Eu de Príamo
 Cantarei a fortuna e nobre guerra”.
 Que nos dará quem tanto nos promete? 215
 Um ridículo rato pare⁹⁸, o monte.
 Quanto me agrada mais esse Poeta!
 Que sem esforço, afoito principia
 “Dize-me, ó Musa os feitos desse Herói
 Que tantas gentes viu, tantas cidades 220
 Depois que foi tomada Troia, dize.”
 Em fumo não converte um grande lume,
 Antes do fumo faz nascer as luzes.
 Depois portentos nascem de seus versos
 Antiphates, Caríbdes e Syllas 225
 E o corpulento e fero Poliphemo.
 Não vai buscar de Meleagro a morte
 Se quer trazer Diomedes de volta

⁹⁸ No manuscrito e na versão de 1812 está “páre”, o que nos leva a entender a conjugação do verbo parir. Embora não exista conjugação para a terceira pessoa do singular do presente, optamos por manter a forma adotada pela Marquesa de Alorna.

Nem dos ovos de Leda tira a guerra
 Com que Troia arrasada quer mostrar-nos. 230
 Corre ao êxito; e leva o leitor sempre
 Rapidamente aonde quer levá-lo.
 Não para, quando é frívola a demora;
 Nos sonhos agradáveis que descreve:
 Com tal graça mistura o falso, e o certo 235
 Que o fim, meio, e princípio, não discrepam.
 O que pretendo, e quer comigo o povo,
 Observai, se quereis cheia a plateia,
 Té que desça a cortina; e feche a cena;
 Té que peçam o ator, findando, os vivos. 240
 De cada personage' hábitos⁹⁹, modos.
 A variação da idade, as circunstâncias
 Que são da natureza; notai sempre.
 O menino que já fala, e discorre,
 Que firme pisa a terra, e jogos forma; 245
 Quer com iguais brincar; e sem motivo
 Ora se acende em ira, ora se aplaca;
 E a cada instante, o gênio varia.
 O mancebo, se o mestre se desvia,
 Os cavalos, os cães, as lutas, busca; 250
 Como cera a impressão do vício toma;
 Os conselhos despreza, descuidado
 As coisas, que são úteis, não preserva;
 O dinheiro dispende, sem contá-lo;
 Altivo, turbulento, apaixonado 255
 Quer, e não quer mil coisas, esquecendo
 Aquilo mesmo, que buscava ansioso;
 Que solícito, há pouco desejava.

⁹⁹ A adoção do apóstrofo aqui é para garantir a leitura com a sinalefa entre personagem e hábitos, assegurando a métrica.

Tem a idade viril, outros desejos.
 Busca o adulto empregos, busca amigos 260
 Aspira às honras; com cuidado evita
 Ações, que ao depois chore arrependido.

Mil incômodos cercam a velhice,
 Ou seja, que os tesouros acumule,
 E que tema perde-los; ou que avaro 265
 Mal se atreva a tocar-lhe, o cauto velho.
 O torpor de seus membros, o retarda
 Em qualquer movimento; e tremulando
 Vai com vagar procrastinando as coisas,
 Esperando sem fim, e avidamente, 270
 Vendo o futuro, que sem fruto invoca.
 Queixa-se, grunhe, e por costume gaba
 O que viu no seu tempo, sendo neste
 Implacável censor da mocidade.

Consigo trazem mil coisas suaves, 275
 Os anos quando a certa altura chegam,
 Muitas passam com eles, quando fogem.

Fixemos as feições de cada idade
 Para não dar as rugas da velhice
 Ao mancebo gentil, nem às crianças 280
 De um homem feito os gestos, as maneiras.

No teatro, as ações se representam,
 Outras vezes somente se referem.
 Mas aquilo que só fere os ouvidos
 Não move tanto, quanto move aquilo 285
 Que se vê, e que os olhos fielmente
 Fixam n'alma do espectador atento.

Coisas há que a razão proíbe à cena
 E que mais valem que se passem dentro:
 Escondei quanto basta, que a eloquência 290

A seu tempo relate vivamente.

Ante o povo, jamais seve Medea

Os inocentes filhos despedace;

Nem o nefando Atreu nas grelhas ponha

As entranhas humanas, sem disfarce. 295

Nunca em pássaro Progne se transforme

Ou Cadmo de cobra a pele vista.

Espetáculo tal, horror tão grande

Sem fazer-me ilusão, me ofende o gosto.

Os atos da tragédia, tem limites 300

Nem mais de cinco devem ser, nem menos.

Só quando o assunto seja de um Deus digno

É que deve intervir Nume no entrecho

Tampouco um quarto ator em cena fale.

O coro de um ator a parte toma; 305

E quanto canta, se refere ao todo

Ou s'entetece co'assunto inteiro.

Os bons aplaude, amigos concilia,

Acalma irados, doma os arrogantes,

A frugal mesa louva, as leis respeita, 310

Louva a justiça, e paz, que das cidades

As portas abre, e sustos afugenta,

Que o depósito guarda fielmente,

Invoca enfim os Deuses que dispensem

Fortuna aos desgraçados, aos aflitos 315

E que aos soberbos pérfidos a neguem.

Nem sempre a flauta foi qual hoje a vemos;

De metal guarneçada e sonora

Êmula do clarim, porém singela

Com poucos furos, isso lhe bastava 320

Para ajudar e acompanhar os coros,

E para encher de som o anfiteatro,

Onde acudia menor povo que hoje,
 Mais fácil de contar porém mais puro
 Mais virtuoso e muito mais modesto. 325

Mas logo que este, vencedor dos outros
 Começou a estender seus territórios,
 A alargar da cidade os vastos muros.
 E a libar sem pudor tonéis de vinho
 Durante o dia, ao gênio dos prazeres. 330

Maior desenvoltura entrou nos versos
 Foi o canto mais livre, era impossível
 Exigir (fosse o gosto mui severo)
 Desse ignorante camponês grosseiro,
 Que vem depois de rústicos trabalhos 335
 Descansar, recrear-se e confundir-se
 Com cidadãos polidos e ilustrados.

Então foi que o flautista uniu a dança
 À prisca e simples arte; a solta cauda
 Ostentaram atores no teatro. 340

A lira séria, assim, ganhou co' tempo
 Mais número de tons, mais variedade
 A insólita eloquência resoluta
 Arriscou frases, novas, desusadas;
 Que assumiram de oráculos a forma, 345
 Ficando enigmas quase, as chãs sentenças.

Quem disputou vilmente na tragédia
 O Bode, que ao depois imola a Baco,
 Mostrou, sem custo, os sátiros despídos;
 Uniu à dignidade do coturno 350
 Seus epigramas rústicos, mordazes;
 Cuidou em recriar, com farsa nova,
 Aquele que dos sacros jogos volta,
 Que o vinho aquece, quebra às leis o freio

E lhe é grata a soltura da linguagem.	355
Mas assim convertendo em graça o sério	
Em cena pondo sátiros malignos	
Há que temer que Heróis ou Divindades	
Tendo se visto em traje majestoso	
Púrpura dispam, caiam do áureo trono	360
E pelo estilo vão parar nas tendas	
Morrer na escuridão do estado humilde.	
Defeito igual, é medo de arrastar-se	
Subir às nuvens ¹⁰⁰ , e tornar-se em nada.	
Nunca deve a tragédia degradar-se	365
Fazendo rir, se os sátiros a cercam.	
Deve mostrar-se nobre, comedida,	
Qual modesta matrona em Roma vemos,	
Obrigada a dançar nos sacrifícios.	
Caros Pisões, se eu farsas escrevesse	370
Não havia tirar o véu aos termos	
Nem tanto da tragédia desviar-me,	
Que não pusesse diferença grande	
Entre Davus, que é simplesmente escravo,	
E o caloteiro Pithias, que um talento	375
Furta a Simão, fazendo disso gala.	
Ou Sileno, de um Deus Aio e seu pajem.	
Não julgo natural largando as selvas	
Que os faunos se apresentem desbocados,	
E que sem pejo obscenas vozes soltem;	380
Quais habitantes dos imundos becos	
Ou gerados no lodo das cidades:	
Assim falando, ofendem os ouvidos	
Ao culto nobre, ao cidadão polido,	
Que as c'roas d'Era distribui aos vates:	385

¹⁰⁰ Nas duas edições publicadas, em 1812 e 1844, a frase está “Subir aos astros”.

Censuras evitar, isso não basta
 Para alcançar, ou merecer louvores.
 Lançai mão dos modelos d’alta Grécia
 Lede-os de dia e noite; meditai-os
 Nossos avós gabaram muito Plauto, 420
 Celebraram seus raros apotegmas
 Muito bons eram! D’índole indulgente
 Para não dizer mais; os felicito.
 Ao menos eu e vós não confundimos
 Ditos insulsos, verdadeiros chistes, 425
 Apontamos adonde mora a graça
 Sente o tímpano o som, errado, ou justo.
 Erros há que a desculpa encontram logo;¹⁰²
 Nem sempre a corda vibra o som qual busca
 A mão perita; o gênio sublimado. 430
 Por um som grave, às vezes, vibra agudo¹⁰³,
 Nem sempre atinge o alvo, a veloz flecha.
 Mas quando num Poema as maravilhas
 Excedem muito, a soma dos defeitos;
 Não me ofendem as manchas que um descuido 435
 Como pensão pagou à humanidade.
 Ao copista inexato não perdoo
 Se esquece avisos, e repete os erros;
 Do professor que desconhece as cordas
 E na cítara quer fazer prodígios 440
 É permitido rir; zombo igualmente
 Do autor que os defeitos multiplica;
 E é para mim Cherilo, em cujas obras
 Zombando aprovo só quatro ou seis versos
 Gemo contudo se o divino Homero 445

¹⁰² Aqui se inicia o trecho em que notamos que houve realocamento das partes do texto latino.

¹⁰³ Nas duas edições publicadas esse verso está “Por um som grave às vezes fere o agudo”.

Que em lugar de encantar almas sensíveis
 Descai por força ao mais rasteiro ponto
 Se não s'eleva ao ponto mais subido.

Quem não sabe esgrimir nas marciais lutas

Cauteloso das armas se desvia 480

Quem ignora, nos jogos a destreza

A pela, o disco, a argola não comete:

Teme os que a roda observam, teme a mofa;

Mas sem saber, empreende fazes versos,

E por que não? Se é livre, e bem nascido? 485

Se tem rendas, e vive nobremente

Se é cavalheiro, honrado, e mui polido?

Mas tu, Mancebo, tu tens muito senso:

Engenho claro para empreender coisas

Que do próprio talento não são filhas. 490

Quando a Musa te chame e tente a veia

Em querendo escrever, consulta Metius;

A mim, ao ilustre Pai, expõe as obras.

Que dez anos fechado esteja o livro;

Assim, podes polir os teus escritos 495

Antes que os julgue o público severo.

As palavras não voltam quando escapam.

Dizem que Thespis foi na prisca idade

Inventor da tragédia, e que sem gosto

Tingiu de mosto as faces dos atores 500

Que em carros transitavam repetindo

Seus Poemas informes, ou cantando.

Eschilo depois veio, e os seus vestindo,

A máscara lhes deu, armou teatros,

Ensinou-lhe a falar com dignidade, 505

E a segurar os pés, no alto coturno.

Veio a antiga comédia suceder-lhe

Com grande aplauso, mas com tal soltura
 Que foi preciso reprimir-lhe o voo
 E a lei vedar o seu nocivo excesso: 510
 E não podendo corromper a cena,
 Emudeceu envergonhado o coro.

Tentaram nossos vates e com glória
 Todos os gêneros¹⁰⁵, sem seguir o trilho
 Servilmente, que os gregos lhe mostraram; 515
 Bastaram-lhe os assuntos só romanos,
 E talvez fosse o Latium tão famoso
 Nas Letras, qual brilhou sempre nas armas,
 Se o trabalho da lima, se a demora
 Não fosse tão difícil aos Poetas. 520
 Vós, raça de Pompilius, sede austeros
 Não aproveis jamais esses Poemas
 Que não apura o tempo, a lima, o gosto
 Que não foram dez vezes castigados.

Se Demócrito crê que é nulo o estudo 525
 E que o engenho só, produz Poetas,
 Se do Parnaso exclui o comum senso,
 Por isso tantos desprezando a arte
 Fogem dos homens, desgrenhados, tristes,
 Nunca os banhos frequentam, nem se alinham 530
 Ao estro entregues, que produz fantasmas.
 Na verdade, que assim fama adquirem
 E nome de Poetas, certos homens,
 Recusando ao barbeiro uma cabeça
 Que nem três Anticyras curar podem. 535

Ó que loucura a minha! Que tempera¹⁰⁶

¹⁰⁵ Nas duas edições publicadas este primeiro hemistíquio do verso está “Quanto é possível”. Optamos por manter o que está no manuscrito.

¹⁰⁶ O manuscrito difere das edições de 1812 e de 1844, que trazem a segunda parte do verso como “pois tempero”, optamos por manter o do manuscrito.

Na primavera sempre, o sangue, e a bile!
 Que Poemas sublimes não faria?
 E melhor que ninguém sendo bilioso!
 Não vale a pena: aspiro ser somente 540
 A pedra de amolar, que não cortando
 Fará contudo, com que o ferro corte.
 Sem escrever, direi como s'escreve
 Como deve o escritor juntar seus fundos,
 Em que consiste a essência de um Poeta? 545
 O que serve ou não serve, adonde levam
 A regra, o gosto, os erros, e a ignorância.
 Clara instrução saber, é fonte, origem
 D'escritos bons, socráticas doutrinas
 Hão de inspirar ideias numerosas 550
 E as palavras virão, para expressá-las.
 Quem sabe quanto deve às leis, à pátria,
 Quanto aos amigos, qual calor no peito
 Cria o paterno Amor, crio o fraterno,
 Quais da hospedagem sejam os deveres, 555
 Que integridade ao senador compete;
 Ao cargo de juiz; e que talentos
 De um general na guerra exige o Estado.
 Hábil imitador a vista estende
 Vivos modelos topa a cada passo. 560
 Contemplai-lhe a conduta, e seus costumes,
 Fazei que falem no seu próprio estilo.
 Quando um assunto é grato, e que se observam
 Exatamente os caracteres, e usos
 Sem arte graça ou dignidade escrito; 565
 Recreia mais o público mil vezes
 Que outros assuntos, em pomposos versos
 Corretos, porém nulos quanto às coisas.

Tinham os gregos gênio, dicção tinham
 Pois a glória somente ambicionavam. 570
 O juvenil ardor dos nossos, hoje
 Outros empregos tem; e só lhe ensinam
 A calcular de um modo prolongado
 Como um ás em cem partes se divide.
 Dizei filho d'Albino, de seis onças 575
 Se uma tirais, que resta? Restam cinco.
 Belamente. Com isso estais campando.
 Ajuntai-lhe uma onça, quanto soma?
 Sete. Porém, passada essa ferrugem
 Essa paixão do ganho, que envilece 580
 Mal se pode esperar que façais versos¹⁰⁷,
 Dignos das Musas, dignos de guardar-se
 Em cofres preciosos de cipreste
 Nem que no óleo de cedro se preservem.
 Poetas querem, ou dar gosto à gente 585
 Ou dar-nos instrução, e as mais das vezes
 Instruir, e agradar, ao mesmo tempo.
 S'instruis, sede breve nos preceitos
 Afim que brevemente vos percebam,
 Que depressa se aprendam e a memória 590
 Os guarde fielmente; quando é muito;
 Transborda qual licor que excede o vaso.
 Para agradar, precisa-se verdade
 A ficção verossímil, só contenta.
 Não tem direito a cena d'enganar-nos 595
 Nem d'arrancar do estômago da Maga
 Viva a criança, devorada há pouco.
 O conselho dos velhos não perdoa

¹⁰⁷ A edição de 1844 está como o manuscrito, mas a de 1812 traz, em lugar de “mal”, “não” e em lugar de “façais”, “faças”.

Os versos que sem fruto se lhe oferecem;
 E os cavalheiros sécios não lh'importam 600
 As peças onde reina a seriedade.

Toca o ponto, o que unir útil, e doce,
 O leitor ensinando, e divertindo;
 Enriquece o livreiro uma tal obra,
 Passa os mares, a seu autor segura 605
 Glória perfeita, fama inalterável.

Viviam nas florestas, os humanos
 Quando Orpheu, que era intérprete dos Deuses
 Seu sacerdote, lhe inspirou piedade
 Horror do sangue, e d'alimento impuro. 610

Daqui disseram, que domava os tigres,
 E que acalmava dos leões a fúria;
 Do célebre Amphião, também¹⁰⁸ julgaram
 Que ao som da lira, fundador de Thebas
 Esta nobre cidade edificara: 615

Que seus doces acentos atraíam
 As pedras, as madeiras, e esses mesmos
 No seu próprio lugar, as colocavam.

O ser sábio em tal tempo consistia
 Em distinguir o bem geral, do próprio; 620

O sagrado interesse, do profano;
 Em guardar a desordem dos costumes;
 Fixar dos himeneus as leis suaves;
 Edificar cidades, e nas tábuas
 Gravar as leis, que a sociedade uniam. 625

Assim ganharam honra, e nome os vates
 E seus versos divinos se exaltaram.

Apareceu depois o insigne Homero

¹⁰⁸ No manuscrito e na edição de 1812 está “tão bem”, como em ocorrências anteriores, optamos pela atualização por “também”.

E Tirteu cujos cantos provocavam
 Os ânimos guerreiros, ao combate. 630
 Em versos responderam os orác'los¹⁰⁹
 Explicou-se a moral nesta linguagem,
 Comoveram-se os Reis à voz das Musas
 A Poesia enfim, criou teatros
 E ao casto cidadão prestou recreio, 635
 Calmando das fadigas, o cansaço.
 Depois de memorar tão dignos fatos
 Quem haverá que tema unir seu canto
 À lira de Polimnia¹¹⁰, à voz de Apolo?
 O valor dos poemas de que nasce? 640
 Há questões; e duvidam vulgarmente
 Se d'arte vem, se vem da natureza?
 Sem gênio, o¹¹¹ estudo ignoro de que serve,
 Nem o que possa, o gênio, sem o estudo.
 Mutuamente um e outro se socorrem 645
 Devem ser no poeta, inseparáveis.
 Quanto exercício, e esforços desde a infância
 Fez quem aspira ao prêmio na carreira!¹¹²
 O calor suportou, o frio; sóbrio
 De Amor, e Baco, rejeitou prazeres. 650
 O tocador da flauta, que nas festas
 D'Apolo Pithio; solta os seus acentos;
 Foi antes, por um mestre castigado.
 Mas os Poetas, basta que nos digam
Faço versos sublimes. Ai daquele 655

¹⁰⁹ A forma com o apóstrofo está na edição de 1844, a qual utilizamos aqui para manter a métrica e marcar a elisão da vogal em “oráculo”.

¹¹⁰ Nas edições publicadas em 1812 e 1844 está “Polymnia”. No entanto, no manuscrito a grafia está “Polimnia”, de modo que o mantivemos assim.

¹¹¹ Na versão de 1812 está sem esse artigo. Aqui manteve-se o que consta no manuscrito, que é o mesmo da edição de 1844.

¹¹² A edição de 1812 traz ponto de interrogação no lugar da exclamação, que aparece nas duas outras versões e que também adotamos aqui.

Que atrás fica dos outros, e lhe toca
 O degrau derradeiro, nesta escala.
 O pejo o vexa, se último se julga,
 E não quer, com efeito, convir nunca
 Que ignora, e não aprende, o que não sabe. 660

 Como quem apregoa, e vender busca
 Ricas mercadorias; um Poeta
 De grandes capitais, quintas, palácios
 Acossa os lisonjeiros, que o rodeiam;
 Ávidos de ganhar, e na esperança 665
 De converter em ouro vãos aplausos.
 Se além disso o Poeta dá banquetes,
 Se dá fiança, ao gavador¹¹³ rafado.
 Se co'a bolsa o tirou de grande aperto
 Então difícil é, que acerte nunca 670
 Qual é o adulator qual é o amigo.

 Se quiséreis brindar alguém: sentido!
 Não deveis ler então os vossos versos
 A quem alvoroçados¹¹⁴, os dons espera,
 Absorto exclamará, que obra divina! 675
 Estático, e de gosto enternecido
 Há de chorar, e rir, bater as palmas.
 Estes são como aquelas a quem pagam
 Para chorar nos funerais pomposos
 Que choram mais, que o verdadeiro aflito. 680

 Dizem que os Reis, provocam nos banquetes
 Os convidados, a esgotar os copos;
 A fazer honra aos vinhos generosos.
 Tentando assim a incauta língua a ponto
 De revelar do ânimo, os arcanos; 685

¹¹³ Encontramos em Moraes “gavo” como sinônimo de “gabo, louvor” (v.2, p. 83).

¹¹⁴ Nas duas edições publicadas a primeira metade do verso está “Se acaso alvoroçado”. Optamos por manter a maneira como está no manuscrito.

E mostrar os que são fiéis, ou falsos.
 Não vos deixeis lograr fazendo versos
 A malícia teme que se disfarça
 A raposa voraz, que a toca esconde
 Indagai no louvor, o que é sincero. 690
 Quando alguém a Quintilio consultava,
 Nas obras apontando, lhe dizia
Isto, crede-me, exige que se emende
Não é correto aqui, mas se a resposta
 Contras opunha; e claro demonstrava, 695
 Que era impossível melhorar o objeto;
 Que três vezes, e mais, inutilmente
 Se trabalhara, instava que riscasse
 Que de novo os maus versos aleijados
 Na bigorna com força os martelassem 700
 Recusavam¹¹⁵...então emudecia,
 A seu maligno fado os entregava.
 Era inútil tomar maior trabalho
 Namorados de si, achava acerto
 Que sem rival, a si se idolatrassem. 705
 O homem bom, o sábio, repreende
 Os versos frouxos e reprova os duros
 Corrige aqueles nimiamente ornados.
 Quer mais clareza no sentido escuro
 E firma expulsa equívocas palavras. 710
 Implacável serei, novo Aristarco
 Não hei de ir por poupar meus amigos,
 Perdoar bagatelas entendendo
 Que por tão pouco é lástima afligi-los.
 Tais bagatelas muito prejudicam 715

¹¹⁵ Nas edições de 1812 e 1844 há interrogação antes das reticências, no entanto, não é perceptível essa pontuação, de modo que deixamos apenas as reticências.

Se ao público se expõe, provocam riso.

Como quem foge à peste e que se aparta

De um homem já tocado do contágio,

Como quem teme as fúrias que perseguem

Aquele que os remorsos desatinam 720

Qual se desvia de um que perde o senso

E que incurso na cólera d'Hécate

Maníaco labuta entre fantasmas,

Tais se retiram racionais humanos

De quem toma a paixão de fazer versos. 725

Os rapazes porém na rua o seguem

E dele zombam sem mais cautela

Enquanto furioso insulta as Musas

Seus hinos majestosos recitando.

Mas se sem tino cai numa cisterna 730

Ou se despenha de uma ribanceira

Qual caçador que espera apanhar merlos¹¹⁶

Por mais que exclame, cidadãos socorro!

Deixai-o lá ficar, pois se quisessem

Uma corda lançar-lhe por piedade 735

Eu dissera, quem sabe se ele mesmo

Quer que o tirem de lá? E se esse salto

Não foi deliberado; e heroico empenho!

Citarei a aventura de um Poeta

Que na Sicília deu tão grande brado. 740

Para ser invocado como os Deuses

Empédocles saltou as chamas do Etna

O jus não disputemos a um Poeta

De morrer, sem dizer adeus à gente

Se quis morrer, salvá-lo é dar-lhe morte. 745

¹¹⁶ Na edição de 1812 está “merlo”, assim como no manuscrito, na edição de 1844 está “melro”. Como “merlo” está no Aulete Digital como sinônimo de “melro”, mantivemos a grafia do manuscrito.

Escorregou mil vezes, não é esta
 A primeira; se o tiram deste passo
 Nem por isso a mania há de passar-lhe
 A paixão d'alcançar morte famosa.
 E quem sabe este mal d'onde lhe nasce!¹¹⁷ 750
 Se profanou de um Pai as frias cinzas
 Ou se pisou lugares consagrados
 Pelos raios que vibra a mão de Jove!
 Sabemos só que é louco, isso nos baste.
 Ao vê-lo cuidareis que um urso vedes 755
 Que da toca quebrou as férreas barras
 Tal é quando implacável nos repete
 Os versos com que espanca o sábio, o néscio,
 Infeliz o que apanha, não o larga
 Sem o esfalfar relendo seus escritos. 760
 Sanguessuga cruel que não despega
 Sem se fartar do sangue de quem morde.

¹¹⁷ Esta pontuação está como interrogação nas edições publicadas, mas entendemos que no manuscrito há um ponto de exclamação.

Referências bibliográficas

- ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Ensaio de Cultura, v.4), 1994.
- ALMEIDA, J. M. A Arte poética de Horácio na versão da Marquesa de Alorna. In: SOUSA, M. L. M. de; EHRARDT, M. e PEREIRA, J. E. (Orgs) *Alcipe e a sua época*. Lisboa: Edições Colibri – Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 2003. pp. 75-88.
- ALORNA, M. de. *Obras Poeticas de D. Leonor d'Almeida Portugal Lorena e Lencastre, Marquesa d'Alorna, Condessa d'Assumar e d'Oeynhausien, conhecida entre os portugueses pello nome de Alcipe*. 5 vols. V. 1. Lisboa: Imprensa Nacional, 1844.
- _____. (Trad.) *Poetica de Horatio e o Ensaio sobre a critica de Alexandre Pope*. Londres: T. Harper, 1812.
- _____. *Sonetos*. ANASTÁCIO, V. (Org). Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- ALBUQUERQUE, S. J. G. e. *Arte de traduzir de latim para portuguez reduzida a principios*. Lisboa: Imprensa Régia, 1818.
- AMORA, A. S. [1961] *Presença da literatura portuguesa: era clássica*. São Paulo – Rio de Janeiro: Difusão Editorial S. A., 1978.
- ANASTÁCIO, V. Mulheres varonis e interesses domésticos (Reflexões acerca do discurso produzido pela História Literária acerca das mulheres escritoras da viragem do século XVIII para o século XIX), In: *Cartographies. Mélanges offerts à Maria Alzira Seixo*. Lisboa, 2005, pp.537-556.
- _____. (Org). *Sonetos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007
- _____. (Org). *Cartas de Lília e Tirse (1771-1777)*. Lisboa: Edições Colibri, 2007b.
- _____. (Ed.) *Obras de Francisco Joaquim Bingre*. 2 vols. Porto: Lello Editores, 2000.
- _____. As cartas de Chelas. In: ANASTÁCIO, V. (Org). *Correspondências. (Usos da carta no século XVIII)*. Lisboa: Colibri – Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, 2005. pp. 45-53.
- _____. Perigos do Livro. (Apontamentos acerca do papel atribuído ao livro e à leitura na correspondência da Marquesa de Alorna durante o período de encerramento em Chelas) In: *Românica*, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, nº 13, 2004, pp. 125-141.
- _____. Da História Literária e alguns de seus problemas. In: *Broteria*. vol. 157. jul. de 2003. pp. 45-58.
- _____. Pensar para além das etiquetas. In: *Veredas – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*. v. 10. Santiago de Compostela, 2008. pp. 287-294.

_____. Entre os papéis e o leitor: o espólio da Marquesa de Alorna. In: ANASTÁCIO, V. *A Marquesa de Alorna (1750-1839): estudos*. Lisboa: Prefácio, 2009. pp. 23-31.

_____. Desafiar as categorias da História Literária: o ‘caso’ da Marquesa de Alorna. In: ANASTÁCIO, V. *A Marquesa de Alorna (1750-1839): estudos*. Lisboa: Prefácio, 2009. pp. 45-53.

_____. Entre las rejas y sin professar (Reflexiones sobre alguns aspectos de la cultura feminina en el ámbito conventual). In: LETURIO, N. B. PINA, M. C. M. (Eds). *Letras en la celda – cultura escrita de los conventos femininos em la España moderna*. Madrid – Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert, 2014, pp. 89-98.

_____. (fixação do texto, selecção e estudos introdutórios). *Marquesa de Alorna, Obras Poéticas. Antologia*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

ANASTÁCIO, V. e CASTRO, I. de O. e. Leituras de Ovídio na clausura: a Marquesa de Alorna. In: *Ovidio: exílio e poesia*. Actas do Colóquio no Bimilenário da ‘relegatio’. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos, FLUL, 2008. pp. 113-126.

ANDRADE, A. A. B de. *Verney e a projecção da sua obra*. Amadora (PT): Livraria Bertrand, 1980.

ANDRADE, R. C. F. de. *Arte poetica de Q. Horacio Flacco traduzida em verso rimado e dedicada a memoria do grande Augusto*. Coimbra: Regia Officina da Universidade, 1781.

AQUINO, T. J. de. *Arte poetica de Q. Horacio Flacco restituída á sua ordem: com a interpretação parafrástica em portugues, e uma carta do editor a certo amigo sobre este mesmo assunto*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1793.

ARAÚJO, A. C. *A cultura das Luzes em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte (Temas da História de Portugal), 2003.

ASSIS, M. de *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 3 vls. v.III, 1994.

BARBOSA, J. S. [1791] *Poetica de Horacio traduzida, e explicada metodicamente*. Lisboa: Typografia Rollandiana, 1815.

BATTEUX. *Les quatre poëtiques: d’Aristote, d’Horace, de Vida, de Despréaux avec les traductions e des remarques*. Paris: Chez Saillant & Nyon Libraires, 1771.

BERMAN, A. *A prova do estrangeiro*. Trad. M. E. P. Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

_____. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Rio de Janeiro: 7Letras/ PGET, 2007.

BARROS, T. L. de. *Escritoras de Portugal – Génio feminino revelado na literatura portuguesa*. Lisboa: Tipografia de Antonio O. Artur, 1924.

BLUTEAU, R. *Vocabulário Português e Latino*, Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728.

BRAGA, T. [1918]. *História da literatura portuguesa - Os árcades*. v.4. Lisboa: Imprensa nacional - Casa da Moeda, 1984.

_____. *Filinto Elysio e os dissidentes da Arcádia*. Porto: Livraria Chardron, 1901

BRANCO, C. C. *Curso de literatura portuguesa*. v.2. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira e Cia, 1876.

_____. A Marquesa de Alorna. In: *Esboços de apreciações literárias*. 3ªed. Livraria Moderna, 1908.

BRINK, C. O. *Horace on poetry: the Ars Poetica*. Cambridge: University Press, 2011.

BURKE, P. (Org) *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

CALEGARI, L. C. O Cânone literário e as expressões de minoria: implicações e significações históricas. In: *REVELL - Revista de Estudos Literários da UEMS*. Ano 3. v.2. Nº5. Temático. ISSN: 2179-4456. Dez. 2012. pp.29-44.

CAMÕES, L. de. *Os Lusíadas*. Notas e prefácio de MOURA, C. L. de. Paris: Firmin Didot, 1859.

CAMPOS, H. Reflexões sobre a transcrição de Blanco, de Octávio Paz, com um excuro sobre a teoria da tradução do poeta mexicano. In: _____. *Transblanco*. São Paulo: Siciliano, 1994.

CANDIDO, A. [1975] *Formação da literatura brasileira*. v.1. 8ª ed. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, 1997.

CASTELO-BRANCO, F. Significado cultural das Academias de Lisboa no século XVIII. In: *Portugaliae Historica*. v.1. Lisboa: Instituto Histórico Infante D. Henrique, 1973. pp. 175-201.

CARVALHO, M. A. V. de. *Scenas do século XVIII em Portugal – A Marquesa de Alorna*. Lisboa: Portugal-Brasil Limitada, 1912.

CASTILHO, A. F. Poetisa Portuguesa. In: *Revista universal lisbonense*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1842. p.292.

CATALÃO, R. *E, no entanto, elas escreveram!* Disponível em <https://www.publico.pt/temas/jornal/e-no-entanto-elas-escreveram-26957981>, 2013. Visualizado em 24/06/2015.

CERDAS, E. e BORGES, J. J. Homero Árcade: uma análise da tradução da Marquesa de Alorna para o Canto I da Ilíada. In: *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* n. 19. 2017. pp. 357-378

CIDADE, H. [1929] *Lições de cultura e literatura portuguesas*. 2 vls. Vol. 2. Coimbra: Coimbra Editora Limitada, 1984.

_____. *Portugal histórico cultural – aspectos essenciais da sociedade portuguesa nas vidas e obras de escritores seus mais significativos*. 3ªed. revista e ampliada. Lisboa: Editora Arcádia, 1972.

_____. *A Marquesa de Alorna – sua vida e obras. Reprodução de algumas cartas inéditas*. Porto: Companhia Portuguesa Editora, 1930.

_____. *Ensaio sobre a crise mental do século XVIII*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1929.

_____. *Ensaio sobre a crise cultural do século XVIII*. Lisboa: Editorial Presença, 1939.

COSTA e SÁ, J. J. da. *Arte poetica, ou Epistola de Q. Horacio Flacco aos Pisões, vertida, e ornada no idioma vulgar com ilustrações, e notas para uso e instrução da mocidade portugueza*. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1794.

DURIENSE, E. *A lyrica de Q. Horacio Flacco, poeta romano, trasladada literalmente em verso portuguez*. v.1. Lisboa: Imprensa Régia, 1807.

ELÍSIO, F. *Obras completas de Filinto Elysio*. v.11. Paris: A. Bobée, 1819.

_____. *Ensaio sobre a crise mental do século XVIII*. Lisboa: Editorial Presença, 1929.

FERNANDES, R. M. R. Prefácio e Introdução. In: HORÁCIO. *Arte Poética*. Introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

FERREIRA, J. [1939] *História da literatura portuguesa*. 2ªed. Porto: Domingos Barbosa, s/d.

FONSECA, P. J. da. *Arte poetica de Q. Horacio Flacco. Epistola aos Pisões, traduzida em portugues, e ilustrada com escolhidas notas dos antigos e modernos interpretes, e com um comentario critico sobre os preceitos poeticos, lições varias e inteligencia dos lugares difiicultosos*. Lisboa: Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1790.

FURLAN, M. “Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente: II. Idade Média”, in *Cadernos de Tradução*. nº. XII. Florianópolis: PGET, 2005, pp.09-28.

_____. A tradução em Roma - A suplantação do modelo. In: *Nuntius Antiquus*. n.6, 2010.

GARÇÃO, P. A. C. *Dissertações*. José Barbosa Machado (ed.) Braga: Edições Vercial, 2010.

_____. *Obras completas*. Org. SARAIVA, A. J. 2.vols. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1982.

GIL, A. P. *O processo dos Távoras*. Lisboa: Discolivro, 1983.

- GOMES, J. M. (Org.) *O processo dos Távoras – a expulsão dos jesuítas*. Lisboa: Edições Afrodite – Fernando Ribeiro de Melo, 1974.
- GUERREIRO, M. do C. *A Arte poetica de Horacio, traduzida em rima*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1772.
- GUIMARÃES, M. F. de A. Discurso sobre a Tradução. In: *O patriota, jornal litterario politico, mercantil, etc. do Rio de Janeiro*. v.3, 1813. pp. 69-78.
- HERCULANO, A. D. Leonor d’Almeida, Marqueza de Alorna. In: *O Panorama*. v.3º, série 2ª, nº156, 21/12/1844. Lisboa: Typographia da Sociedade, 1844, p.403-404.
- HORÁCIO. *Epistula ad Pisones*. Orgs: MACIEL, B., MONTEIRO, D., AVELAR, J. e BIANCHET, S. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2013.
- HORTA, M. T. *Poemas do Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2009.
- JOBIM, J. L. (Org) *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992. (Biblioteca Pierre Menard)
- KLOBUCKA, A. M. *O cânone literário português e as mulheres*. Disponível em https://www.academia.edu/16572677/O_c%C3%A2none_liter%C3%A1rio_portugu%C3%AAs_e_as_mulheres . Visualizado em 24/05/2016.
- LOUSADA, M. A. Sociabilidades mundanas em Lisboa: partidas e assembleias, c. 1760-1834. In: *Penélope*. v.19-20. Lisboa. 1998. pp. 129-160.
- LUSITANO, C. (Francisco José Freire) [1758] *Arte poetica de Q. Horacio Flacco, traduzida e illustrada em portuguez*. Lisboa: Officina Rollandiana, 1778.
- _____. [1748] *Arte poética ou regras da verdadeira poesia*. 2ª ed. Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759.
- _____. *Arte poética traduzida em versos e comentada por Cândido Lusitano*. Prefácio: José Renato Lima. Porto Alegre: Editora concreta, 2017.
- MONTEIRO, O. M. C. P. *No alvorecer do “iluminismo” em Portugal – D. Francisco Xavier de Meneses, 4º Conde da Ericeira*. Coimbra: Coimbra Editora, 1963.
- MORAES, A. S. Dicionário da Língua Portuguesa. Lisboa: Tip. A. J. da Rocha, 2. vols, 1844.
- MOREIRA, F. A. T. (Prefácio, introdução, fixação do texto e notas). *Obras completas de Filinto Elísio*. v.1 Braga: Edições APPACDM Distrital de Braga, 1998.
- MUZART, Z. L. Questão do cânone. In: *Anuário de Literatura* 3, 1995. pp. 85-94.
- NEVES, J. C. *Lisboa e a tragédia dos Távoras*. Lisboa: Ed. do Autor, 1957.

OLIVA NETO, J. A. Bocage e a tradução poética no século XVIII. In: OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Bocage. 2ªed. São Paulo: Hedra, 2007, pp.9-33.

PAES, J. P. *Tradução a ponte necessária, aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ed. Ática, 1990.

PAIS, C. C. *Teoria diacrônica da tradução portuguesa: Antologia (séc XV-XX)*. Lisboa: Universidade Aberta, 1997.

PALMA-FERREIRA, J. *Academias literárias dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1982.

PINILLA, J. A. S. e SÁNCHEZ, M. M. F. *O discurso sobre a tradução em Portugal: o proveito, o ensino e a crítica. Antologia (C. 1429-1818)*. Lisboa: Edições Colibri (Voz de Babel), 1998.

PINILLA, J. A. S. e VALENCIA, M. D. (Eds) *Seis estudios sobre la traducción em los siglos VI y VII*. Granada: Editorial Comares, 2003.

PINILLA, J. A. S. La traducción em Portugal durante el siglo XVIII. In: PINILLA, J. A. S. (Ed.) *La traducción em la época ilustrada (panorámicas de la traducción em el siglo XVIII)*. Granada: Editorial Comares, 2009. pp. 207-249.

_____. “La marquesa de Alorna y la traducción: esbozo de una investigación histórica”. In: PEGENAUTE, L.; DeCESARIS, J.; TRICÁS, M. y BERNAL, E. *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. La traducción del futuro: mediación linguística y cultural en el siglo XXI. Barcelona 22-24 de marzo de 2007*. Barcelona: PPU. Vol.nº1, pp. 307-318. Disponível em http://www.aieti.eu/pubs/actas/III/AIETI_3_JASP_Marquesa.pdf >

PIZAN, C. de. [1405] *La Cité des dames*. Paris: Éditions Stock, 2010.

PEREIRA, M. H. da R. Vtile Dulci’ nas ‘Recreações botânicas’ da Marquesa de Alorna, in: *Obras de Maria Helena da Rocha Pereira: Arte antiga*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016.

_____. Aspectos novos do horacianismo em Correia Garção. In: *Humanitas*. vol. 9/10. Coimbra. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos. 1957. pp. 37-51.

PERROT, M. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.

REIS, R. Cânon. In: JOBIM, J. L.(Org) *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992. (Biblioteca Pierre Menard).

REMÉDIOS, M. dos. *História da literatura portuguesa – desde às origens até a atualidade*. 4ª ed. refundida. Coimbra: F. França Amado Editor, 1914.

- RESENDE, M de. Nota vigésima sexta. In: CASTILHO, A. F. *Os Fastos de Públio Ovídio Nasão*. Lisboa: Academia Real das Ciências, 1862.
- ROCHA, T. K. *Ensaio e experiências de tradução da Ilíada no oitocentismo português*. 2013, 576 f. (Iniciação Científica - Fapesp) Universidade de São Paulo, 2013.
- RUEDAS DE LA SERNA, J. A. *Arcádia: tradição e mudança*. São Paulo: Edusp, 1995.
- RUDD, N. *Horace – Epistles. Book II and Epistle to the Pisones ('Ars poética')*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- SAMPAIO, L. T. de. *Em volta do processo dos Távoras (Documentos do Arquivo do Ministério dos Negócios Estrangeiros)*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1929.
- SANTOS, G. G, de O. *O processo dos Távoras (importância do processo revisório)*. Lisboa: Livraria de Portugal, 1979.
- SARAIVA, A. J., LOPES, O. [1955] *História da literatura portuguesa*. 17ª ed. Porto: Porto Editora, 2005.
- SCHLEIERMACHER, F. [1813] Sobre os diferentes métodos de traduzir. Trad. Celso Braidão. In: *Princípios*, Natal, v. 14, nº21, 2007, pp.233-265.
- SELIGMANN-SILVA, M. Do Gênio da Língua ao Tradutor como Gênio. In: *D.E.L.T.A.*, 19: Especial, 2003. pp. 175-191.
- SETH, C. Poésie em Europe. In: *Dictionnaire Européen des Lumières*. DELON, M. (Dir.). Paris: PUF (Presses Universitaires de France), 1997. pp. 875-880.
- SILVA, I. F. *Diccionario bibliographico portugues*. v.7. Lisboa: Imprensa Nacional, 1862,
- TELLES, N. Autor+a. In: JOBIM, J. L. (Org) *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992. (Biblioteca Pierre Menard)
- VASCONCELLOS, A. A. T. *Glorias Portuguesas – Marquesa de Alorna*. Lisboa: Typographia Portugueza, 1869.
- VERNEY, L. A. *Verdadeiro método de estudar*. 2 vols. Valência: Oficina de Antonio Balle, 1746.
- VIEIRA, B. V. G. *Entre dois impérios: traduções latino-portuguesas do séc. XIX*. 2017. 97 fls (Tese de livre-docência). Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara/ UNESP, 2017.
- WOOLF, V. *A room of one's own*. Reino Unido: Hogarth Press, 1929.

ANEXOS

Anexo 1 – Catálogo das traduções¹¹⁸

Tomo I: Canção de Sapho (85-87); Odes imitadas do alemão (269-276): Ode imitada de Hoerder «Deos» (271-273); Ode «A instabilidade» (274-276); Imitação do primeiro canto das Solidões de Cronegk (277-296).

Tomo II: Trece odas imitadas de Horacio: «A Francilia» (104-105); Ode (119-121); «À morte de meu irmão o Marquez d'Alorna D. Pedro d'Almeida» (122-123); «À Fortuna» (124-126); «A meu filho, o Conde d'Oeynhausens» (127-128); «Contra a avareza» (129-130); «A Henriqueta, minha filha» (131); «A Frederica, minha filha» (132-133); «A G.***, José Antonio Guerreiro» (134); «Sobre a projectada junção da valla com o alpiaçoulo, em Almeirim» (135-136); «A minha lyra» (137-138); «A uma fonte» (139-140); Ode (140-141); Paraphrase dos Versos de Santa Thereza de Jesus (205-210); Cantigas LXXII-LXXIII, imitadas de Anacreonte (313; 314-315); Cantiga LXXIV, imitada de Catullo (316); Cantiga LXXV «Em dia de Annobom», imitação de um cantico alemão (317-319); 2 tres cantigas imitadas de Goethe: Cantiga LXXVI: «Ausencia» (320); Cantiga LXXVII: «Medida do tempo» (321); Cantiga LXXVIII «Cuidado» (322); Cantiga LXXIX, imitada de Burger (323-324); Cantiga LXXX «A uma Rosa», imitada do alemão (325-326); Cantiga LXXXI, imitada do alemão (327); Cantiga LXXXII «Os dois Cysnes», imitada do alemão (328-330); Cantiga LXXXIII: Imitação livre de uma cantiga ingleza de Mrs. Opie (331); Cantiga LXXXIV: Cantiga de uma Princeza da China, casada com um Rei dos Hunos. Traduzida de... (332); Cantiga LXXXV, imitada de Metastasio (333); Cantiga LXXXVIII «O Valle», imitada de Lamartine (337-338); Madrigal: Imitado de*** (348); Epigrama I, traduzido de Marcial (359); Quadra, Epitafio de Raphael: Tradução minha, ou imitação, em italiano... (372).

[En este mismo tomo II (1844: 351) se encuentra la fábula «O Pýrilampo e o Sapo» que Brito (1997: 40), citando a Marion Ehrhardt, atribuye a Pfeffel.]

Tomo III: A Primavera, imitação livre de Thompson. [Oferecida à Princeza D. Maria Francisca Benedicta] (1-37). Notas (277-280); Oberon, traduzido do alemão de Wieland (39-200); Darthula, poema traduzido ou imitado de Ossiano (201-229). Notas (281-289); Ilíada de Homero. (Fragmento) (231-274) [incluye el Canto I, que se interrumpe en la estrofa 123]. Notas (291-294).

Tomo IV: O cimitério d'aldêa, elegia imitada de Thomas Gray (179-191) [versión bilingüe]; Imitação livre da Ballada de Oliveiro Goldsmith intitulada o Eremita, (193-207) [versión bilingüe]; Ode imitada do Conde Fulvio Testi (209-217) [versión bilingüe]; Ode a um poeta desterrado. Tradução da XIV. Meditação d'Alphonse de Lamartine, intitulada A Gloria. (219-225) [versión bilingüe]; Epistola a Lord Byron, imitada da II. Meditação d'Alphonse de

¹¹⁸ Anotadas por J. A. S. Pinilla (2009, p. 234-5) a partir das *Obras completas* (1844) da Marquesa de Alorna.

Lamartine, intitulada O Homem (229-265) [versión bilingüe]; Imitação livre da XXVIII. Meditação d'Alphonse de Lamartine, intitulada Deos (267-283) [versión bilingüe].

Tomo V: Arte poetica de Horacio, ou epistola aos Pisões (7-55) [versión bilingüe]. Notas [añadidas por el editor] (57-66); Ensayo sobre a Critica, por Alexandre Pope (67-125) [versión bilingüe]. Notas [añadidas por el editor] (127-142); O roubo de Proserpina, composto em latim por Claudiano, e traduzido em verso solto portuguez por Alcippe, Condessa d'Oeynhausen (143-309) [versión bilingüe]. Notas (311-324).

Tomo VI: Paraphrase dos Psalmos em vulgar, por Alcippe [versión bilingüe]: Livro I dos Psalmos (I-XL) (5-136); Livro II dos Psalmos (XLI-LXXI) (137-238); Livro III dos Psalmos (LXXII-LXXXVIII) (239-302); Livro IV dos Psalmos (LXXXIXCV) (303-362); Livro V dos Psalmos (CVI-CL) (363-509); Paraphrase de alguns canticos e hymnos sagrados, não comprehendidos nos Psalmos: «Cantico de Moysés» (513-516); «Cantico de David, referido no Livro 2.º dos Reis, cap. 23» (516-517); «Cantico de Zacharias» (518-519); Hymno (520); Hymno (521); Hymno «De Santo Ambrosio e Santo Agostinho» (522-524).

Anexo 2 – Carta de Filinto Elísio a Alcipe sobre o poema *Recreações Botânicas*

A Alcippe

Filinto Elyσιο (no verso – onde a carta está dobrada, deve ter sido recebida por ela desta maneira – é uma folha grande, dobrada no meio, as páginas de dentro estão em branco – foi dobrada ao meio e depois mais três vezes)

Illma. e Exma Senhora D. Leonor d’ Alemeida

O Exmo Sn[^]r. Conde de Palmèla me entregou o Poema das Recreações Botânicas, com a recomendação de V. Exa. que o emendasse. O Poema li-o com aquelle prazer com que sempre li quanto vem do soberano Ingenho de Alcippe. As emendas, não cabe na alçada de minha ignorancia pôr-lhe a mão, ainda quando o poema dellas precisasse. Alem de serem para mim sagradas as Obras de Alcippe, e ter eu por sacrilegio a ousadia de tocar nelles. Se, nesse trigo candial (?), algumas arètas haja, Apollo que è quem só as pôde perceber, Apollo as sòpre; e não um caduco peticègo appostado servente do Parnaso, como è

o admirador de V. Exa.

Francisco Manoel

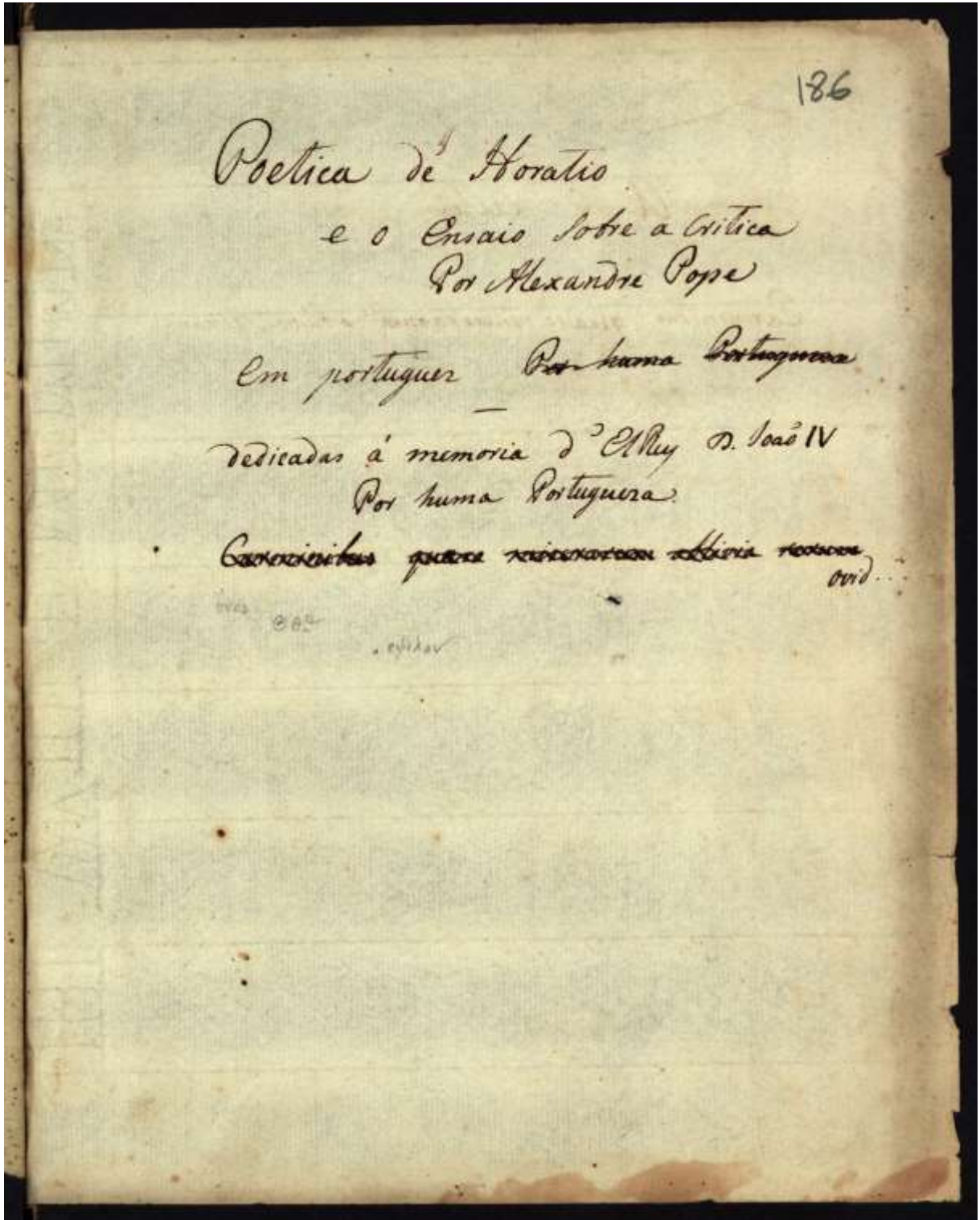
P. S. 1º

Mais complèto seria o prazer, que o Poema me causou, se acompanhado visesse com as tam necessarias notas, com que a eruditissima A. o pôde ornar.

P. S. 2º

Nunca tive o gosto de lêr a tradução da Arte Poetica d’Horacio, com que V. Exa. me quiz brindar. Agora, que a Exma. Condessa da Ega vive em Londres facil fôra, que elle(a?) me cedesse essa produção de V. Exa. para que eu tenha màis um motivo de admira-la.

Anexo 3 – Reprodução mecânica do manuscrito da tradução para a *Arte poética* de Horácio



A O Lictor

Carminibus quæro miserarum afflictis rerum

187

Arte Poetica de Horatio

ou

Epistola aos Poeses

traduzida em Portuguez

por ~~Albano~~ ~~Albano~~ ~~Albano~~

Por

Comminibus quare miserorum obliuio rerum sed.

Carta
A L. da C.

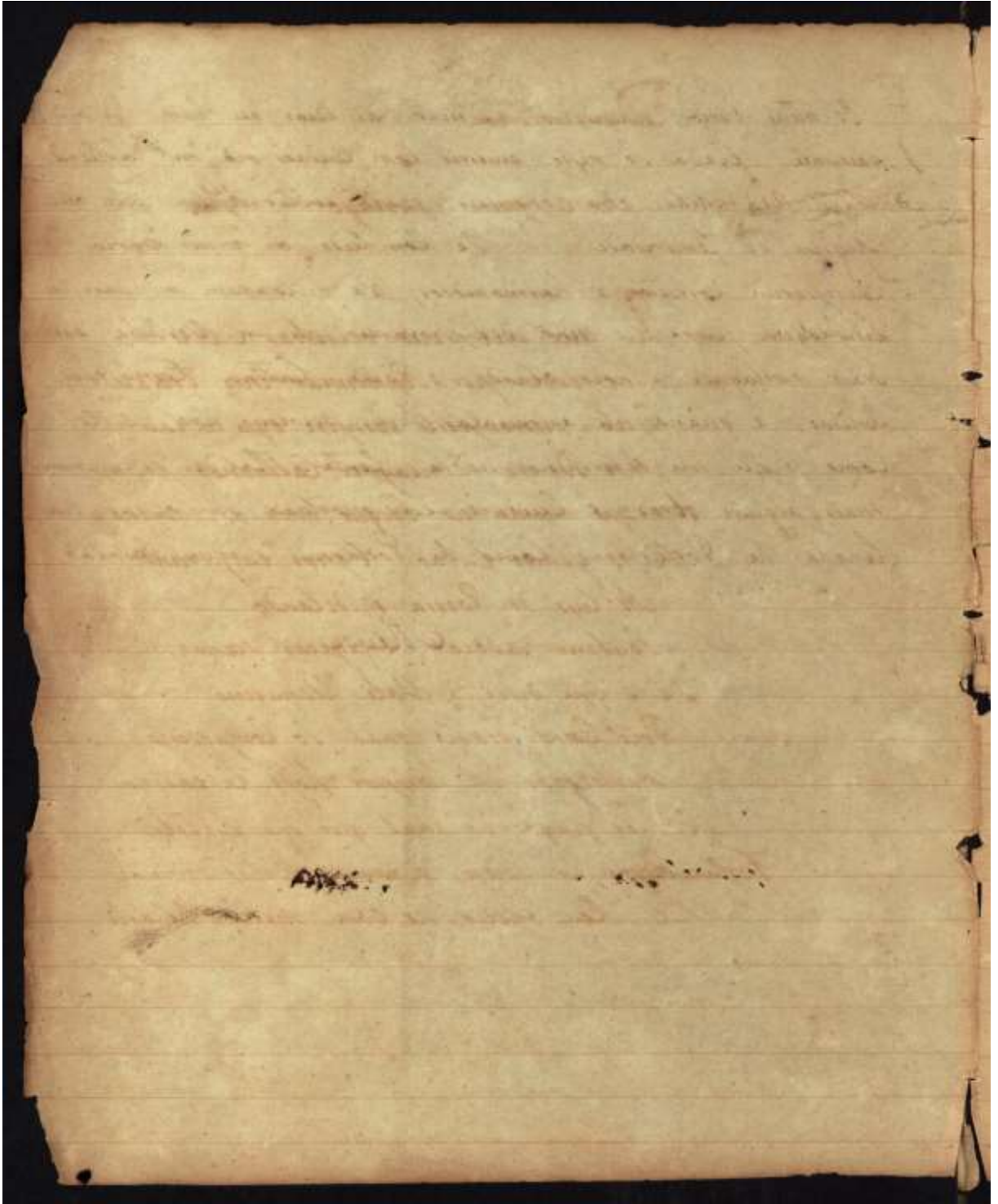
Lutou mto tempo a m^{te} razão, e o meu amor proprio, contra o desejo que me mostraste, de ver empolpor as meus Versos; porém finalmente Triunphou a tua bondade da m^{te} repugnancia; e tal vez da razão mesma, que me prohibia entrar a censura das intelligentes oitras que nunca aspirarão a fama; e que só compuz para gratia, e adocia instantes, que tanto acontecimento juvenis saudades de Amargura. Além do teu desejo, o que determinou finalmente a impressão desta obra, foi a impossibilidade de socorrer de outro modo hum infeliz, a quem o talento raro, não bastou, para evitar os inconvenientes da Miséria, e da fome; nas dias ultimos da sua carreira. E não prevendo eu de allegis motivos, que propas' interrupas os entendidos, a favor desta tradução, imitação, ou que se quizessem chamar; da Epistola aos Pisões, ou Arte Pratica de Horatio; estou lista que não puzas toda a imprensa este escrito, quando houverem, que se imprimis a favor de hum pobre Benemerito, e Portuguez.

As regras da Composição poetica que Horatio escreve com tanta profunção, fuzão ao alcance de m^{te} gente, sem o traba de estudar a lingua Latina. Talvez se haja agradecido

188

Os meus versos, quando os animão as idéas de hum Poeta
 exultante. fôrda só n'isto, encerra Com Cuidado na m^a latura
 todas as minhas obras originaes, para evitar a fim que me
 Aussem de temeridade. Se Com tudo os meus versos
 parecerem Correctos, e harmoniosos; se julgarem a minha
 Linguagem pura; e não desayorarem que se Vestipe em
 traço portuguez, e puro ornado, o Poeta Latino, tomarei
 Ânimo, e quando se apresentár hum motivo tao justo
 Como o que me determina agora; tentarei tal vez de imprimir
 mais algumas obras, e Cuidarei em mostrar que a minha
 Lingua he Portuguesa Como he Portuguez o meu Coração

Alfrey

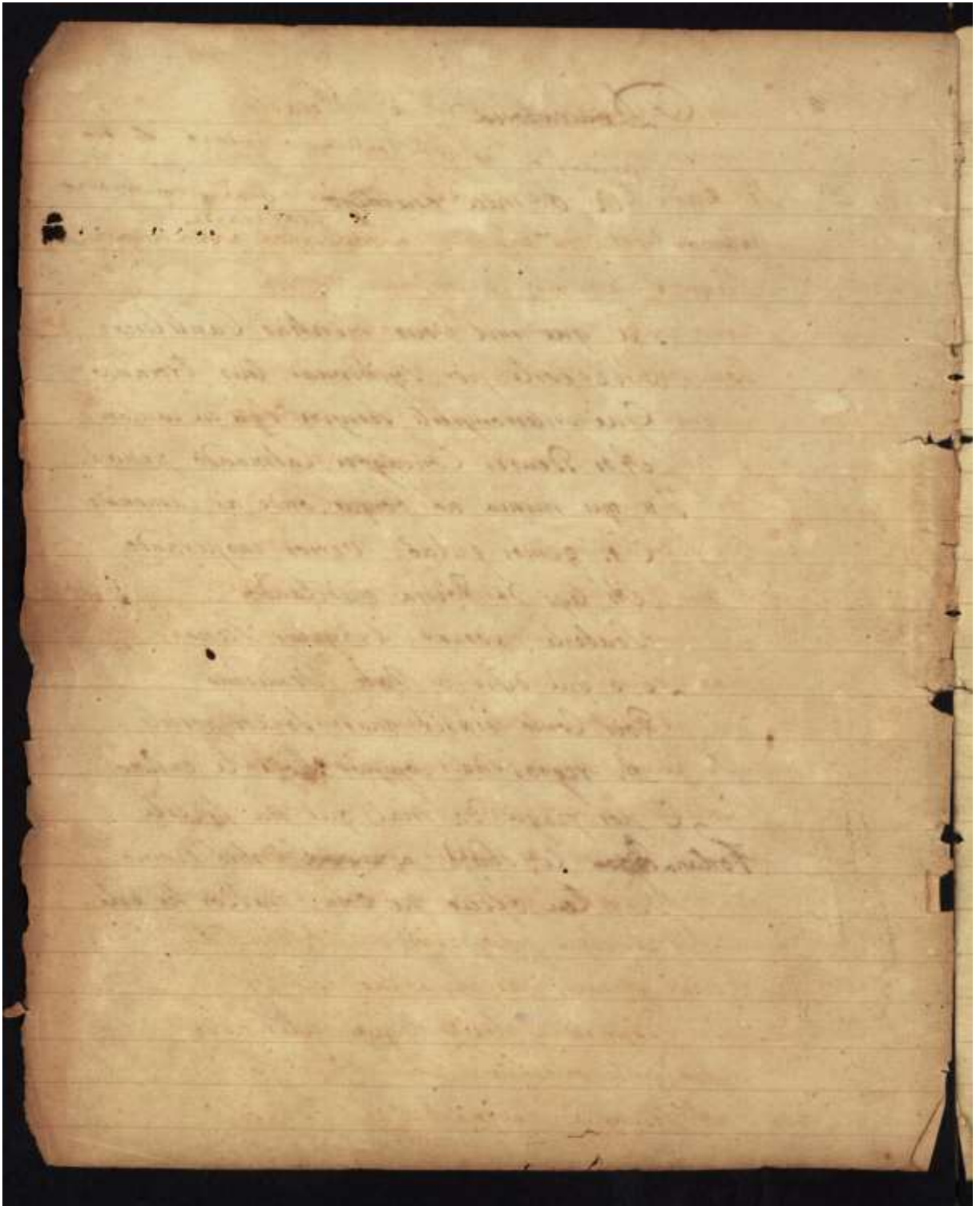


189

Deusotona

Remesio da Arte Poetica e ensais de
a critica
A o meu coração mais cruel
a tormentador,

Tu que mil vós minhas Cantilenas
Me foste por sophismas, teus, trocando
Que interrompente segyre o que eu cantando
Aos Deuses Conuagori, Calmando penas.
Tu que nuua no bosque, onde as Camenas
C'os géneros falão, v'eros inspirando,
A lei de Poesia meditando
Subeste adocar, tragicas scenas,
Lê o que disse o Nate Venusino
Pois como fixas más, só Comporiste
As regras de Compor hoje te ensino.
E por paga do mal que me fizeste
Fortuna ~~de~~ te desejo, ~~que~~ ~~este~~ Estro divino.
O teu officio hi bom, melhor he este.



Arte Poetica de Horatio

Se hum Coto de Cavalo ao rosto humano
 Puntar quisei a quem, ^{e cravajape} ~~o cravajape~~ aqua atterida
 Membros unidos, de animais diversos
 Com varias plumas, Terminando as formas
 5 De hum bella molles, Cauda de pueris,
 Quem nao' riria? Amigos indulgentes
 Desculpas nao' pediao' tal delirio.
 Crede-me pois Poetas, Noto he retrato
 De hum Livro que sem plano se fabrica
 10 E qual Sonho d' enfermo, especie Cria?
 Que nao' tem Conexão, pés, ou Cabeça
 Que Convenha a figura que projectada.
 Poetas, e Pintores tem licença
 De fingir o que mais agradao' propha:
 15 Exempto se Contrarios unis quierem,
 E que narrao' as Alas das serpentes
 Que os tigres gerem, as ovelhas manias.
 Estas obras promprias que prometem
 Coisas grandes, as vezes sao' retalhos
 20 De jurjura e brocario, que alenhouo
 Com arte o Sonno, Como por exemplo
 A descripcao' das Alas de Diana,

No sacro bosque, o Vapido romance
 Que serpeia nos Campos ~~retrahidos~~, Sombreados
 25 O Largo Nthens, e a luminosa estrada
 Onde ~~seis anda~~ entre o sol e a chuva, Iris anda
 Não se vêto pósem, de que se trata.

Tal pinta Comprimto raro, Nam lixereste,
 Mas isto de que serve, se Me pagão

30 Para pintar ao vivo Num Naufragante,

~~Entre as ondas destroçadas, trauz marer;~~
^{Solos na nota que, vos}

+ Tal, quer formar Num vaso, eo torno gira;

+ Por que verão Me Sai Num jarro Torço?

He preciso unidade em qualquer obra;

35 Principios, meios, fins, methodo, e grao.

Sabei pois Digno Pai, e felloz digno

Que os mais dos Vates, P'illusos vismos.

E apparencias do bem nos satisfarem;

Se tratatis em ser breve, eruro ficio;

40 Se buse ser suave, a força o n'ervo

Na melera e brandura se decizão.

O tom sublime em turgido se troa;

E se nimia cautello as phrasas quia

Vai terra a terra, utachape o discurso:

45 E mil vezes aquelle que procura

Variar seu apuntes, Com protentor

Hum golfinho me junte nas florestas
 Hum javali nas ondas, e tropica
 Quando foge de hum mal, n'outro mais grassa.

50

Se as regras necessarias sua^s Consulta.
 1 Oito d' a vice Emilio ignora artista
 2 Este artista previte em fronte ~~constru~~
 3 A humo ~~estatu~~ fidel em fronte ~~estatu~~
 4 Perfeitamente as unhas os cabellos
 De ~~estatu~~ que o ~~salva~~ d' Emilio adorna.

55

11 Mas no dispenho desgraçado, ignora
 Como deve juntar de hum todo as partes.
 A Compos de este modo, antes quisesse
 Ter disformi o nariz, os olhos, veigas.

60

Perai bem a materno, que tratarias
 Quando encreveis, mudi, as vossas forcas;
 Enrahyai Com que jodem vossos hombros;
 Se o apunte vos for proporcionado
 Nunca vos faltara phrasa eloquente
 Ordem huída, e graças no discurço.

65

O merito das obras, a belera
 Coniste em pôr, no lugar proprio, as loiras:
 Dizer antes, o que antes dizes deo
 Transport aquilo, que mais tarde agrada;
 No que conoem, usar, e omitir quanto
 Sem graça ou forca, inutilmente ocome.

70

Pareo em palavras, delicadi, e Caute

Háde sempre agráciar o autor artute,
 Que os termos Vellos renuncia Com arte;
 E quando Lexicón de signais novos
 Para novas Ideas; for achados,
 75 Em Terceiros ignetos, a os Cestugas
 E arrucas sem timor hum termo apete.
 Se a prudencia o lencos, o proce aplaude?
 E as palavras de fabrica recente
 Terão valor; e mais, se reviverem
 80 ^{Com pouca corrupçãõ da gregã, ou latium}
~~De origem grega ou de latium origem.~~
 Não pensei, que os Romanos concedissem
 A Cícilio a Plauto, o que negavaõ
 A Varus a Virgilio; e que a mim mesmo
 Prohibissem as honras, que alcançavaõ
 85 Ennio, Catão, enriquecendo a lingua
 De termos expressivos pinturescos.
 Sempre licito foi, e será sempre
 Encheitar no discurso huã palavra
 Com tanto, que o costume a não reprove.
 90 As floresitas no anno, as folhas mudãõ;
 As primeiras, primeira cada por terra;
 Tais as palavras obsoletas morrem
 E novas, com vigor juvenit, brotaõ.
 A morte nos, e tudo nos, paga

95

Tribute inevitavel; ehe Lago

Obra ^{digna} ~~de~~ de hum Rey; que contra os ventos
Abrija de Neptuno as largas ondas.

100

Ehe Lagoa Steril, que primeiro
Se navegava, e propria aos rios esta;Onde hoje caracos sublevando as lizas
Celvas faz, da proxima cidade;

Ehe rio, que as nuéphas devastava

E que hoje douit, encanado corre;

Nos mortais, ehas obras todas memem.

105

Mal poderão os termos durar sempre

De vivero mortal, e graça ornados.

Muitos renascem, que esquecidos estão;

E cahirão aquelles, que hoje honrâmos

Se o costume apim quis, pois o costume

110

He Rey, ^{Reino} ~~Reino~~, e ley suma da linguaem.

Homero nos mostrou que Heroes devem

Cantar Reis, Capitães e tristes guerras.

Distico desigual, cantos primeiro

A quichora Elegia, e dute metro

120

As dypsis o praves tão bem fer uso.

Porem discutem sabios, qual foi deller

Do Elegiaco pi, Autor, e fido

Inda ayora a questao por decidirse

Archiloco se amou de proterio jamba
 125 Que a faria da vingança. Il' inspiração
 E como o jamba tu vencedor, da burla,
 Que a faria da vingança. Respeiração
 De popular estúpido, na pena;
 Este já adoptou o humilde sócio
 130 E usou delle o Colthurno majestoso.

A musa, Confida das loiras auras
 Que Celéstium os hieiros cor. Nurus;
 O que na pugna, e na Camira Veniam;
 O Cavalo Veloz, que a meta atinge;
 135 Oze que aos astros e celteta exalta
 - Não bem descante os ^{juvenis} ~~habe~~ ^{brinjados} ~~conceder~~
 - O risos, e de Baio as Viras feitas.

Se não se conservar de objecto, as loiras,
 P'ignora quanto às loiras Convis piopa,
 140 Como me arrago
~~quem me ficheria de nome de Poeta!~~
 E Com torpe vergonha; menos temo
 Quem me desculpato a apurador prolo,
 Ignoras; que apurides a faces vusm?
 E se mais me emvergente cor estador
 Que da ignorancia Com que emporece vusm.

Não Comem a Comedia attivo Style,
 145 e Nem o banqueto horrivel de Thiestis
 Namora prode, Com burlescos Versos;
 Qua o burtequim deculpa, e quer Talia

Tudo em proprios lugares convem que esteja.
 Varias versos a d'os alta a Comedia.

150 Chrencias iras e fells superabunde
 Com termos novos, eloquentes Labios.
 E na Tragedia, a d'os, Com simples d'os
 Humiltes, q'm ^{destempados} ^{prophes} ~~destruam~~ ~~destruam~~
~~destruam~~ ~~destruam~~ nem, Pulu falando, ^{em grego}
~~destruam~~ ~~destruam~~ ~~destruam~~ ~~destruam~~

155 Palavras Crepitas, turgidas sentenças
 Para movêr os Corações Co' as quichas
 E entemucêr o auditorio atento.

Não basta que hum poema seja bello;
 He preciso que toque, que dispenha
 160 Das almas dos ouvintes a seu modo.

Que quem ri, fufia ri, choras, quem chora
 Choras pois se queira, perante em meus olhos,
 Entas Pulu, entas Telyho, as magoas,
 Que Sofrei, Sofrei, mas se narrando
 165 Mal, e co'fo papel, Causas fastis
 Riri, ou dormiri Concorra o Corito.

Não desmintas palavras os apuntes;
 A o gesto triste, tristes versos quão m'o
 A o gesto irado, termos d'ameaças;
 170 Para alegria, as expressões alegres;
 A ferar, a ferver a austeridade.

A natureza nos deu, no interno Senço
 O que pertence a cada sentimento.
 Excitacion A' Colera nos move; e nos abate,
 175 E aperta o Coração, pella Tristura.
 Como inquieto confere a lingua impureza
 Para exprôr movimentos, tão diversos.
 Porém se exprime, mal, corpos apurados
 Notas, e pite de voz Lenda, em Roma.
 180 Tala viverramente o escravo Davos
 Do heroico Agamem, as palavras
 Do Canato Anias, são diferentes
 Das que profere o florido manubo,
 Não fevor juvenis. Com que discorre,
 185 Não se exprime igualmente hua Criada
 Como se exprime a Dama Latta, e nobre.
 Que o mureador, que as maras atmozpa
 E puzenta as nacois, destinga a gente
 Dos Campones, que os gados ajacunto.
 190 E vive no Carol. Saiba quem houve
 Se quem fala, he de colchos, ou d' Apria
 Se he de Phetas, ou foi Criado em Argos.
 Pintai segundo a fama; ou de manisa
 Que o fingido procrasul nos parça
 195 Se Achilles nos mostra, de agravado

Seja activo, colérico, inflexivel
 Ardente, e que sustenha o contacto
 Menhu? ~~Exposto~~ directo, que o da espada.
 Se cederia feris, seja indomavel.
 200 Ino, quicchora; fraudulentamente saion;
 So apertada; vagabunda, gêmeo?
 Crestes malencolico, peraqueja?
 Mas se hum caracter novo em siua poudes
 Em sortentado, ser dirminter nunna
 205 Cuidai desde o principio, the seu termo.
 He difficil tratar Coizas Vulgares
 Com certa elevação, que piame injira;
 Melhor sera tirar d'Humero apuntes
 E apropriados Co' a dicio e gosto.
 210 Qualque, tratado bem, vos dara gloria
 Vosso fica, se novos tinges vobis;
 Se nova epancia em vossos versos ganka
 E se do engenho desprendendo as asas
 Desdenhais de modeste a servil norma.
 215 Sem ~~repetis~~ escalacia por pcalora
 Espadas d'Humero a papor enabrisos
~~De que so com deidura escapar pode?~~
~~Vosa de vices, de papor enabrisos~~
~~Para que se saia com perdurou luto.~~
 Qual Gellio scriptor Antiquamente,

245 O que portando, e quer Comigo a piroa
 Brevem, se queris Amiz a platea?
 The que desca a lortina; e busca a Sena;
 The que pupão o Actor, fingendo, os brios.

De cada personagem habito, modos,
 A Variação da idade, as Circunstanças
 250 Que São da Natureza; Notas Sempre.

O menino que já fala, e discorre
 Que firmo pisa a terra, e jogos forma?
 Quer com iguais brincar; e sem motivo
 Ora se apeade em ira, ora se aplaca?
 255 E a cada instante, o genio seu Varca.

O Manubo, se o mestre se devio;
 Os Cavalos, os Carros, as lutas, busca?
 Como São a impressão do brio toma;
 Os Conuho desprero, denunciado

260 As Conias, que São letias, não perueno?
 O Desbuio dizpente, sem contalo,
 Altos, turbulento, apaixonado
 Quer, e não quer nut Conias; equuando
 Aquilo mesmo, que busiava Amisso;

265 Que Polista, ha pouos deyras?
 Tem a idade? Veril, outros deyras.
 Busca o adulto empregos, busca Amigos

- Depois ás honras, Com Cuidado evita
 Arrepi, que a dypois chore arrependido.
- 270 Mil encomodos, Criaõ a Vellice;
 Ou seja, que os thesouros acumule,
 E que teme perdidos; ou que avareo
 Mal se atreva a tocar. No o lauto Vieho.
 O Corpo de seus membros, o retardo
- 275 Em qualquer movimento; e tremulando
 Vai Com Ugar procrastinando as Cozas,
 Esperando sem fim, e ~~sem~~ ^{sem} ~~reparos~~ ^{reparos} ~~avidamente~~
 Vendo o futuro, ^{que sem fructo invoca}
 Quichape grande, e por costume gaba.
- 280 O que vive no seu tempo, sendo neste
 Impulsiõem Censõem da mocidade.
 Comsigo trazem mil Cozas suas
 Os annos quando ~~vão~~ ^{a certa} ~~vão~~ ^{altura} ~~vão~~ ^{chegão}
 Meuntas papuõem com elles, quando fogem.
- 285 Fixemos, as ficeõem de cada idade
 Para não dar ás ^{lugas} ~~placidas~~ da Vellice
 Ao manciõem gentes, nem as Creanças
 De hum homem feito os gestos, as manieiras.
- 290 No theatro, as accõem se representam;
 Outras Vem. Somente, se referem.
 Mas aquilo que só fere os ouvidos

Não move tanto, quanto move aquilo
 Que se vê; e que os olhos fielmente
 Fixaõ n' alma do Spectador atento.

295

Córisis há que a verso, prohibe à Cena
 E que mais valerá que se papem dentro:
 Encordei quanto basta, que a eloquencia
 A seu tempo relate Vivamente.

300

Ante o povo, jamais seve Medea
 Os innocentes filhos despedápe?
 Nem que o nefando Atreu nas grelhas ponha
 As entranhas humanas, sem disfarça.
^{Quem} ~~Atreu~~ que em Papaso Progne se transforme
 Ou Cadmo de Cobra a guilhe vigta.

305

Spectaculo tal, horror tão grande
 Sem fazer-me illusãõ, me offende o gosto.
 Os Actos da tragedia, tem Lemites
 Nem mais de cinco, devem ser, nem menos.

310

Lo quando o assunto seja de hum Deus digno
 He que deve entrar no entricicho.
 Tão pouco hum quarto Acto na Cena fale.
 O Coro de hum Acto, a parte toma,
 E quanto canta, se refere ao todo,
 Com' entretexpe Co' assunto inteiro.

315

Os bons applaude, Amigos Concilia,

Acalma irados, doma os arrogantes,
 A frugal mure louva, as leis respeita
 Louva a justiça, e paz, que das cidades
 As portas abre, e lutos afugenta
 320 Que o deposito guarda fielmente
 Inocua em fim os Deuses que dispensem
 Fortuna aos desgraçados, aos afflictos
 E que aos soberbos perdidos a neguem.
 Nem sempre a flauta foi qual hoje a vemos;
 325 De metal quadrucida e sonora
 Emula do Clarin, porém singella
 Com peços puros, isso he bastava
 Para ajudar e acompanhar os Coiros,
 E para encher de son o Amphitheatro;
 330 Onde audia menos povo que hoje
 Mais paus de lentas porém mais puros
 Mais virtuosos e mto mais modesto.
 Mas logo que este, Vencedor dos outros
 Começou a entender seus Territorios
 335 A' alargar da cidade os vastos muros.
 E a beber sem pudor tonéis de vinho
 Durante o dia, ao genio dos prazeres,
 Maior revolta entrou nos Vícios
 Foi o canto mais luxu, era impossível

- 197
- 340 Exigir (sope e gosto mais severo),
 Dêpe ignorante Campones gracioso
 Que vem depois de rústicos trabalhos
 Descançar, recrear-se e confundir-se
 Com Cidadãos políticos, e ilustrados.
- 345 Então foi que o flautista uniu a dança
 À perua e simples arte; a solta Caída
 Ostentava Autores no theatro
 A Lyra séria apim ganchos de tempo
 Mais numero de tons, mais variedade
- 350 A insolita Elocuencia ~~Procurada~~ resoluta
 Arriscou phrasas, ricas, desusadas;
 Que asumiram de Braços a forma,
 Ficando enigmas quase, as chaças sentenças.
 Quem disputou vilmente na tragedia
- 355 O Prádo, que as depois imolou a Prádo,
 Mortou, sem custo, os Satyros deydos;
 Uniu a dignidade de Lethurno
 Seus epigramas rústicos, recordados:
 Cuidou em rursias com farça nova
- 360 Aquelle que dos sacros jogos volta,
 Que o Vinho aquece, quebra cisternas o fúio
 E Não se grata a soltura da linguagem.
 Mas apim convertendo em graça o sério

Em scena pondo, Satyros malinos
 365 Ha que temer que Heros ou Devidades
 Tendo se visto em traje majestoso
 Purquise dispaõ, Caisõ do Ausse Throno
 E pullo Nyle vai parã nas tendas
 Morrer na escuridaõ do estaco humilde.
 370 Defeito igual, he medo de amarrar
 Solto as Naucms, e tornar se em Nado
 Numa deve a tragédia degradar
 Fazendo ris, se os Satyros a Censã
 Deve mostrarre nobre, Comedida,
 375 Qual modesta Matrona em Roma vemos,
 Obrigada a dançar nos sacrificios.
 Caros Pensei, se me fizes excessos
 Não havia terã o vic aos termos,
 Nem tanto da tragédia desviarme,
 380 Que não fosse, diferenca grande
 Entre Davus, que he simplesmente escravo
 E o Caloteiro Pithias, que têm talento
 Tanta a Simão, parendo disse gale?
 Ou Silene de hum Deus Ais e seu page?
 385 Mas julgo natural largando as Selvas
 Que os faunos, se apresentem desbocados,
 E que sem pejo obrenas vossas Soltem;

Quais habitantes dos imundos bôcos
 Ou gerados no lodo das cidades.
 Assim falando, offendem os ouvidos
 390 Ao culto nobre, as cidades polidas,
 Que as Croas d' Era, distribue aos vates:
 Que jamais gostará, de que recusa
 A Multa plebe; a qual manjar reputa
 395 Crivilles, noses, d' isto se contenta.
 De hum afunto sabido, se Composita
 Sempre a minha fixas? apin que os outros
 Facit julgásem Composita Comigo
 Percebi de vós ~~explicar~~, ~~desconcertada~~
 400 E que em vós trabalhásem; de tal obra
 Depois de mil esforços, resistindo.
 Tanto a serie, e Contexto das ideas;
 Dá lustro a ^{oquilo} ~~loiras~~, que vulgar se ^{julgamos} ~~faz~~;
 Tal gloria alcança quem Com mais porajorias
 405 Encrope o que trata nos seus versos.
 Chamáse jumbo, e pé rápido aquelle
 De hum ^{plava} ~~plava~~ ^{longa}, e de outra ~~brava~~ ^{longa}
 Jambico 'o de seu pé, forma o trimetro.
 Ha juizo para dar mais juizo ao verso
 410 Para vir aos ouvidos mais honore
 E porado spondeus, se unio Com elle;

415 *Proit, facil, porum munis Cedendo*
O segundo lugar, ter' p'ra o quarto.
Armeius jamais, nem Alcius Conuitoris?
Nos sua nobis trimetros este Alumno.
Se aparea na scena, hum vno Cheio,
O' spondeus Carregado; fir-se à p'p'ra;
Ou mostra que o Autor / sem juizo / ignora
As regras d' Arte, que tao' mal exerce?
 420 *A falta de medida, e de Adunio*
Nem todos sentem, indulgentes maistros
Perdoam' grandes erros aos Poetas.
He' para Compo' mais, ipso desculpa?
Para encovar Conforme que o acaso?
 425 *Ou venhamos por ter' desculpa certa!*
~~*Nem tomam' mais trabalho que o proprio*~~
~~*Para obter' hum pedaco' que nao' merece?*~~
Concuras evitar, ipso nao' basta
Para alcanca'r, ou merecêr' louvores.
 430 *Lancas nao' dos modells, d'alta greua?*
Leu-se de dia e noite, muditas os
Nossos Avos gataras' mto' Plauto
Colo'baras' seus rixos apothegmas
Muito bons erao'! P'indole indulgentes
 435 *Para nao' dire'r mais, os felicitos.*

A o menor eu e vós, não confundim'os
 Ditoz insubos, Verdadeiros xistes
 Apontamos adonde mora a graça
 Sente o timpão o son, errado, ou justo.

440

Enos há que a venal'za encontra logo;
 Nem sempre a corda ^{vibra} ^{ou} ^{baixa} ~~se~~, qual ~~permanece~~
 A maos' perita; o genio Sublimado.

Por hum son grave, as vms, vibra, agudo,
 Nem sempre atinge o alvo, a belis' flexa?

445

Mas quando n' hum Poema as maravilhas
 Excedem muito, a soma dos defectos;

Não me ofendem as manchas que hum deixo
 Como pecaço' pagoa á Humanidade?

Ao loquista imacato não perdoo o

450

Se esquece acios, e repete os erros,
 De prosopos que desconhece as cordas

E na Cythera quez feres prodigios

He permitido ris, Tombo igualmente
 Os Autoz que os defectos multypluoz,

455

E he para mim Chivilo, em Cajas obras

Tombandos apraos lo qualis ou seis versos
 Gemo contado se o Divino Homero

Por acoso, desca, ou se dormita

^{Em tão longo tratado} ^{longo} ^{apalpa}

^{o poeta} ^{permeado} ^{em} ^{si} ^{si} ^{si}
 Nem como não perdula? Na estor surge,

Vos raça de Pompeião sede autistas
 Não aprovais jamais e fuz Poemas
 Que não apure o tempo, a lima, o gosto
 535 Que não foiaõ des veus Castigados.
 Se Democrata cõte que he nulo o estado
 E que o engenho se, produz Poetas,
 Se de Parrasio exclue o Comum Senso,
 Por isto tantos desperando a arte
 540 Fazem dos hominem, desgrentados, tristes
 Nunca os bancos frequentã, nem se Alischaõ
 A e extra entregues, qua prodos fantasmias.
 Na verdade, que apim fama adquirem
 O nome de Poetas, certos hominem,
 545 Recusando as barbeiros hua Cabeça
 Que nem tres Antiquas Cuias podem
 Oh que loucura a muita! ^{quã tempera} ~~temperancia~~
 Na primavera sempre, o sangue, e a bile!
 Que Poemas Sublimis não faria?
 550 E melhor que ninguem sendo bilioso!
 Não vale a pena: ^{arjeiro o ser somente} ~~Poeta que me enja~~
 A ~~em~~ pedra de amolar, qua não cortando
 Fara Com tudo, Com que o ferro Corte.
 Sem ensinar, direi Como Preserve
 555 Como deve o escritor juntar sus fundos,

2

Em que consiste a essencia de hum Poeta?
 O que serve ou não serve, adonde Leon?
 A regra, o gosto, os erros, e a ignorancia?
 Para instrução saber, he fonte, origem,
 560 Descritos domos, Socraticas doutrinas
 Há de inquirir ideas numerosas
 E as palavras viras, para expressá-las.
 Quem sabe quanto deve a's Pais, a Patria;
 Quanto aos amigos, qual Cálci no peito
 565 Cria o paterno Amor, cria o fraterno,
 Quasi da Bijudagem sejas os deveres,
 Que integridade as Senadôrs compete;
 A o cargo de juiz, e que Talentos
 De hum General na guerra exije o Estado.
 570 Habit imitador a vista estende
 Vivos modelos toja a cada passo.
 Contempetavel a Conduta, e seus costumes
 Fazer que falem no seu proprio Stylo.
 Quando hum apunte he grato e que se observe
 575 Exactamente os Caracteres, e usos
 Sem arte graça ou dignidade escrita,
 Nunca mais o publico mil vus
 Que outros apuntes, em pomposos versos
 Corretos, parem nulos quanto a's Coizas.

580

Tinhas os gregos Genio, tinhas Tinhas
 Pois a gloria sempre Ambicionavao;
 O juvenit axoã dei nosos, hoje
 Outras empregos tem; e só te encinao
 A Calcular de hum modo prolongado

585

Como hum ás em cam partes se divide.

Dizei fillo P. Albino, de sui oncos
 Se tuo^o terais que resta? resta^o pouco
 Belamento. Com qto estais Campados.
 Ajuntai se^o hua Oca quanto soma?

590

Sette. Poem papada qto ferrujem?

Esa pachao^o de ganko, que envolve
 Mal se pode espirar que sapai veros,
 Dignos das Massas, dignos de guardarse
 Em Copos preciosos de Cyreste

595

Nem que nosso de Cedro se precievem.

Poetas quorem, cu das gente a gente
 Ou darnos instruoã, e as mai das veus
 Instruir, e agradao, ao mesmo tempo.

600

D'instruir, si de Soue sus proccitos

Afin que brevemente vos percibao
 Que depreha se aprendao, e a memoria
 Os guarde fielmente; ^{fito;} ^{quand} ~~fito~~ he muito;
 Treborda qual livro que caude o vao.

Para agradar, presume Verdade
 A fexaõ Verocimil, lo Contento?
 Não tem direito a scena d'ingannarnos
 Nem d'avancias do estomago da Maga
 Viva a Grecia, divorçada à poco.
 O Conselho das Deusas não perdoa
 Os Versos que sem fruto se lhe offeem:
 E os ~~grãos~~ Cavalheiros ^{Seus} não importão
 Ao pajar onde reina a Seriedade.
 Foca o ponto, o que unis, util, e doce
 O Lector encimando, e divertendo;
 Enxugue o Livreiro hũa tal obra
 Papa os mares, à seu aules segura
 Gloria perpétua, fama inalteravel.
 Vivaõ nas florestas, os Humanos
 Quando ^{Pythia} ~~Pythia~~ ^{quã} ~~quã~~ ^{estã} ~~estã~~ ^{inteyrate} ~~inteyrate~~ ^{dos} ~~dos~~ ^{Deuses} ~~Deuses
 Sua Sacerdote, Ne inspurcãmpiedade
 Honra do sangue, e d'altissimo impuro.
 D'aqui d'esperaõ, que domava os Tigres,
 E que acalmava dos leões a furia?
 Do celebre Amphicão, hão seu julgerão.
 Que os son da lyra, fundados de Thebis
 Esta noite Cidade edificara?
 Que os seus doces acentos atabais~~

As pedras, as madeiras, e as pedras mesmas
 No seu proprio lugar, as collocavao.
 630 O Ser Sabio em tal tempo. Converteo
 Em virtuosas o bem gerado do profano;
 O sagrado interesse, do profano;
 Em quartas a desordem dos costumes,
 Fixas dos Hebrueus as leis suaves,
 635 E edificas cidades, e nas tabuas
 Gravou as leis, que a sociedade uniao.
 Ahim ganharao honra, e nome os Lites
 E seus verros divinos se exaltavao.
 640 Aquarava depois o insigne Homero
 E tortos lajos cantos proocavao
 Os animos quentes, ao combate.
 Em verros respondera os oracles
 645 ^{Capitulos} A moral ~~adapto~~ presta Linguagem.
^{Comprova-se na sua}
~~Poeta omnium loquax~~ a vos das Musas
 Foi lacerada a divida a repensar verrem.
 A Poesia em fim criou Theatroz
 E ao laço Cidadao presta recreio,
 Calmando das fadigas, o cansaço.
 650 Depois de memorias tao dignos factos
 Quem se avera que terna cunio seu canto
 A Lyra de Polymnia, a' voi de Appollo?

O Poeta ^{que} nasce? ^{de} qual? ^{de} qual? ^{de} qual?
 Não quer saber, nem o nome dos seus
 Se a parte vem, se vem da Natureza;
 Sem genio, o estado ignora de que serve
 Nem o que profita, o genio, seu o estado.
 Mutuamente hum e outro se socorrem
 Devem ser no Poeta, inseparaveis.
 Quanto exercicio, e esforço desde a infancia
 Ser quem aspira ao premio na carreira?
 O calor do peito, o frio; o sobrio
 De Amos, e Paio, rejeita as penções.
 O Tocador da flauta, que nas festas
 De Apollo Sythio, solta os seus apertos.
 Foi antes, por hum mestre Castigado.
 Mas os Poetas, batagem nos digão
 Não temer sublimar, Ay D'apelle
 Que atraz fiza dos outros, e Me toca
 O degrau derradeiro, nesta escala?
 O pejo o Vexa, se ultimo se julga,
 E não quer, com effeito, Conocer nuncio
 Que ignora, e não aprende, o que não sabe.
 Como quem apegão, e vender busca
 Nicas mercadorias; hum Poeta
 De grandes Capitais, quantos Palacios
 Procura os tirongueiros, que o rodeio;

Avidos de ganhas, e na escurança
 De Converter em ouro Não aplausos.
 Se além disse o Poeta de Banquetes
 Se dá fiança, a o gavador safado.
 680 Se co' a bolia o tirou de grande aperto
 Então difícil he, que acerte nunca
 Qual he o adulador, qual he o amigo.
 Se quizeres brindar a quem, sentido!
 Não deves lésmentar os vossos vinhos
 685 A quem abençoada, os dons espera?
 Abstele exilamaro, que obra divina!
 Estatico, e de gosto interrompido
 Hade chorar, e ris, bater as palmas.
 Estes são como aquelles a quem pagão
 690 Para chorar nos funerais proupeiros
 Que chorão mais, que o verdadeiro afflicto
 Dizerem que os seus, prooveo nos banquetes
 Os convidados, a ergotar os copos;
 A fazer honra aos Vinhos generosos.
 695 Tentando apum a inuante lingua a ponto
 De revelar do Animo, os arcanos;
 E mortuar os que são fideis, ou falsos.
 Não vos deicheis logras farras verros
~~Tenho o livro que colhe as flores mornas~~
~~Tenho o arpejo que culm as flores mornas~~
 A malicia tenho que se desparca

700

A raposa voraz, que a loba encande

Indagai no leuor, o que ha lincira.

Quando alguém a Quintiles Consultava,

Mas outras apontando, he vicia

Mo, Credime, exige que se emende

705

Nao he conceito aqui, mas se a reporto

Contra o opusculo, e claro demonstrava,

Que era impossivel melhorar o objeto;

Que tres vezes, e mais, inutilmente

Se trabalhava; ^{estava que se cabia} ~~entao emendado~~

710

~~que de novo os meus versos alejados~~

~~que ha sigorna, os meus versos, Martelaphem~~

~~de humacao... entao, emendado~~

~~que se dava denotias, que comedio!~~

~~se nao cuidava? Remedio em vers!~~

715

A seu maligno fato os entregava.

Era inutil tomar mais trabalho

Amorosos de si, achava acerto

Que seu vicio, a si de idolatrarem

O homem bon, o sabio representava

Os versos ^{fructos} ~~suos~~ ^{e representava} ~~que se~~, Comge os duros

720

~~Os versos emenda, vicia os fructos~~

~~Comge~~ ^{Comge} aquelles riuamente ornados.

Que os mais clara, no sentido oculto

E freme exquale equivoas palavras.

Imytacavel Lerei, sero Aristarco

720

Não heide hui por pnyras os meus amigos

Perdear bagatellas entendendo

Que por tao pouco he castima affligidos.

Tais bagatellas mueta prejudicaõ

Se ao publico se expõ, provocao riso.

725

Como quem foge a peste e qui se apasta

De hum hominum ja tocado do contagio

Como quem teme as farias que perseguem

Aquelle que os rumoros deatinsõ

Qual se depria de hum que perde o lenço

730

E que incurro na Colera d' Heate

Maniaco Labuto entre fantasmas

Tais se retiraõ racionais humanos

De quem toma a pacheõ de faux verros

Os raparos poruõ na rua o Seguem

735

E delle Tombõ sem maior cautilla

Em quanto furioso indulta as Masas

Seus himnos majestosos recitando.

Mas se sem timo Ai 'n' hui' l'esterna

Ou se desjuncta de hui' ribancuisa

740

Qual Cassados que espera apaschar merlos

Por mais qui exclame, Cidadãos Socorro!

Deutrais lo फिर, Pois se quere sum

749

Mas como chamar he por piedade
 Eu dissera, quem sabe se elle mesmo
 Quer que o termo de la? e se o se salte
 Nao foi deliberado, e hirorio enjunho!

750

Citarei a aventura de hum Poeta
 Que na Sicilia deu tao grande brado.
 Para ser como ^{incorrido} ~~harm~~ ^{como os Deuses,} ~~Deus~~ ^{convidado}

Empuoclos saltou nas Chamas do Etna

O, jua nao disputemos a hum Poeta

De morrer, Sem dizes a Deus a gente

Se qui morrer, saltao he dar he morte.

Enorgoa mel veres, nao he esta

755

A primeira, se o termo deste giaso

Nem por ipso a mania hade passar he

A pechao d'Alcanzar morte famosa.

E quem sabe este mal d'onde he nasci!

Se profanea de hum Pai as fias leiras

Ou he pirono lugares Comagrados

760

Pellor raios que voboa a maos de Iove!

Sabemos si que he laico, ipso nos basta.

Ao vello cuidarui que hum erro vedes

Que da toca quibroa as ferras bastas

Tal he quando implacavel nos repete

765

Os verros Com que expanca o Sabio, o Menis,

Infeliz o que apanha, nao o larga?

206

Sem o espalhar veludo seus esentos.
Langueduzza Cruel que nao despega
Sem se faltar do sangue de quem morde

169

a Tomba de El Rei D João IV 207

Tomba Regia se a m^{te} Lyra vada
 Quebra da morte o impedimento mauo
 De te hez meu tanto sinuço pavo
 Qual arde na minha alma queres made
 Em vas^{te} ~~viva~~ ^{feros maldade} ~~calamunia~~ ardis estado
 Atm depe pendas no he, sequio
 Que os quarenta quize; a vosi zrocurro
 Poi nao ha co no mundo quem me ajuda
 Bastam a miaz que dure o nome Popo
 Que o vapo Neto e gente apeguelada
 Murcha os Louros ao Galo e seu colopo
 Co a maõ affuto ao fero, nao a espada
 Et Patria sirus Com lei au popo
 Felice! se aos mortos, o que fapo agrada.