

HELOÍSA VICCARI JUGEICK BELINE

**A RACIONALIDADE POLÍTICO-POÉTICO-RETÓRICA NAS
COMPOSIÇÕES LÍRICAS DA ACADEMIA BRASÍLICA DOS
ESQUECIDOS**

ASSIS

2023

HELOÍSA VICCARI JUGEICK BELINE

**A RACIONALIDADE POLÍTICO-POÉTICO-RETÓRICA NAS
COMPOSIÇÕES LÍRICAS DA ACADEMIA BRASÍLICA DOS
ESQUECIDOS**

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Doutora em Letras (Área do Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Dr. Carlos Eduardo Mendes de Moraes

ASSIS

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Ana Cláudia Inocente Garcia - CRB 8/6887

B431r Beline, Heloísa Viccari Jugeick
A racionalidade político-poético-retórica nas
composições líricas da Academia Brasileira dos
Esquecidos / Heloísa Viccari Jugeick Beline. — Assis,
2023
130 f. : il.

Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Dr. Carlos Eduardo Mendes de Moraes

1. Poesia lírica. 2. Racionalidade. 3. Retórica.
4. Academia Brasileira dos Esquecidos. I. Título.

CDD 801

Impacto potencial desta tese

A presente tese contribui com os estudos relacionados à atividade letrada do setecentismo luso-brasileiro e busca colocar em discussão os parâmetros que orientaram a escrita no contexto socio-histórico do Brasil Colonial e pautados, essencialmente, na aplicação de modelos retóricos e poéticos que remontam à Antiguidade Clássica. Ademais, o estudo tem a sua relevância no âmbito do movimento academicista brasileiro, visto que a Academia Brasílica dos Esquecidos foi a primeira agremiação histórico-literária em terras brasileiras e que foi amparada e patrocinada pela Coroa Portuguesa. Por fim, o trabalho procura propor reflexões sobre o que se entende, na hodiernidade, por lírica: ao contrário da liberdade associada à sua característica fundamental, que é a subjetividade, naquele momento, era orientada por preceitos relacionados à racionalidade devido ao fato de que estava ancorada em contornos objetivos e cargas de convenções políticas, retóricas e poéticas.

Potential impact of this research

This thesis contributes to studies related to the literate activity of the Portuguese-Brazilian eighteenth century and seeks to put into discussion the parameters that guided writing in the socio-historical context of Colonial Brazil and based, essentially, on the application of rhetorical and poetic models that date back to Classic antiquity. Furthermore, the study has its relevance within the scope of the Brazilian academic movement, since the Academia Brasílica dos Esquecidos was the first historical-literary association in Brazilian lands and was supported and sponsored by the Portuguese Crown. Finally, the work seeks to propose reflections on what is understood, in modern times, by lyric: unlike the freedom associated with its fundamental characteristic, which is subjectivity, at that time, it was guided by precepts related to rationality due to the fact that it was anchored in objective contours and loads of political, rhetorical and poetic conventions.

Impacto potencial de esta investigación

Esta tesis contribuye a los estudios relacionados con la actividad literaria del siglo XVIII luso-brasileño y busca poner en discusión los parámetros que guiaron la escritura en el contexto sociohistórico del Brasil colonial y basada, esencialmente, en la aplicación de modelos retóricos y poéticos. que se remontan a la antigüedad clásica. Además, el estudio tiene su relevancia en el ámbito del movimiento académico brasileño, ya que la Academia Brasílica dos Esquecidos fue la primera asociación histórico-literaria en tierras brasileñas y contó con el apoyo y patrocinio de la Corona portuguesa. Finalmente, el trabajo busca proponer reflexiones sobre lo que se entiende, en los tiempos modernos, por lírica: a diferencia de la libertad asociada a su característica fundamental, que es la subjetividad, en aquella época, ésta se guiaba por preceptos relacionados con la racionalidad debido a que estaba anclado en contornos objetivos y en un montón de convenciones políticas, retóricas y poéticas.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE HELOÍSA VICCARI JUGEICK BELINE, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 24 dias do mês de novembro do ano de 2023, às 09:00 horas, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de HELOÍSA VICCARI JUGEICK BELINE, intitulada **A RACIONALIDADE POLÍTICO-POÉTICO-RETÓRICA NAS COMPOSIÇÕES LÍRICAS DA ACADEMIA BRASÍLICA DOS ESQUECIDOS**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Prof. Dr. CARLOS EDUARDO MENDES DE MORAES (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) UNESP/FCL - Assis/SP, Profa. Dra. ÍRIS KANTOR (Participação Virtual) do(a) FFLCH/USP - São Paulo/SP, Profa. Dra. LUCIANA BRITO (Participação Virtual) do(a) UENP - Jacarezinho/PR, Profa. Dra. DANIELA MANTARRO CALLIPO (Participação Virtual) do(a) UNESP/FCL - Assis/SP, Profa. Dra. CARLA CAVALCANTI E SILVA (Participação Virtual) do(a) UNESP/FCL - Assis/SP. Após a exposição pela doutoranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: aprovada _____. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Prof. Dr. CARLOS EDUARDO MENDES DE MORAES



Ao meu, sempre meu, Nê.

Aos meus amados pais.

Ao Enzo, à Ariel e ao Ne(ne)go, filhos maravilhosos.

À Nairzinha.

À Sara, ao Miguel e ao Pedro.

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu refúgio. À Nossa Senhora, minha protetora.

Ao professor doutor, querido, orientador, pai, amigo Carlos Eduardo Mendes de Moraes. Gratidão, gratidão, gratidão! Devo todo o meu início e progresso acadêmicos à sua paciência.

À professora Doutora Daniela Mantarro Calipo pela generosidade de suas contribuições na qualificação. Certamente fizeram toda a diferença nos avanços do trabalho.

À professora Doutora Íris Kantor! Muito do que sei sobre o Movimento Academicista Brasileiro devo às contribuições de suas obras! Convivo com seus estudos desde a Iniciação Científica.

Às professoras Doutoradas Luciana Brito e Carla Cavalcanti pelas ricas observações e zelo com a leitura desta tese.

À minha família, minha morada, minha fortaleza. Como posso agradecer por tanto, meu Deus? Tia Bete, Del, vocês nunca nos abandonaram! Nunca! Sempre conosco, mesmo distantes, incondicionalmente.

Ao amigo que a vida e o trabalho me presentearam tão generosamente: Anderson Andrade.

À minha inspiração diária, ao meu eterno, grande, único e verdadeiro amor: Nê.

Para que a literatura chamada erudita deixe de ser privilégio de pequenos grupos, é preciso que a organização da sociedade seja feita de maneira a garantir uma distribuição equitativa dos bens. Em princípio, só numa sociedade igualitária os produtos literários poderão circular sem barreiras, e neste domínio a situação é particularmente dramática em países como o Brasil, onde a maioria da população é analfabeta, ou quase, e vive em condições que não permitem a margem de lazer indispensável à leitura. Por isso, numa sociedade estratificada deste tipo a fruição da literatura se estratifica de maneira abrupta e alienante.

Antonio Candido, *O direito à literatura*.

BELINE, Heloísa Viccari Jugeick. **A racionalidade político-poético-retórica nas composições líricas da Academia Brasílica dos Esquecidos**. 2023. 130 f. Tese (Doutorado em Letras). – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2023.

RESUMO

A presente tese teve como objetivo desenvolver um estudo sobre a racionalidade constante na poesia lírica no âmbito da Academia Brasílica dos Esquecidos e demonstrar, a partir do estudo e análise de um arcabouço teórico que remonta à tradição clássica – a Retórica aristotélica e a Poética horaciana – e do levantamento de todas as composições líricas produzidas ao longo das sessões da agremiação, que o caráter racional faz-se constante tanto na conduta do acadêmico, que deveria ser ancorada nos valores do cavaleiro cortesão, católico, erudito e detentor do juízo, quanto na execução da poesia lírica seguindo preceitos orientados tanto pela arte retórica quanto pela arte poética e que determinam a adequação do gênero com a matéria (*decorum*), a criação da metáfora aguda, a utilização dos lugares-comuns (*ingenium*) para a construção, a aprovação e publicação dos textos e da adesão ao público, que deveria reconhecer a aplicabilidade e a plausibilidade de tais preceitos. O que se pretendeu confirmar foi a relação entre o lirismo e a personalidade da expressão poética dos acadêmicos segundo as regras comportamentais e retóricas de produção escrita da primeira academia histórico-literária lusoamericana, fundada na Bahia, em 1724, pelo Vice-Rei Vasco Fernandes César de Meneses. Do total de 1375 poemas (heroicos e líricos) produzidos pelos acadêmicos da ABE durante as conferências quinzenais, houve a seleção daqueles que se configuravam como líricos e que foram localizados nos tomos I, II, III e IV d'*O Movimento Academicista no Brasil 1641-1820/22*, de José Aderaldo Castelo e nas edições mecânicas localizadas no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Realizado o levantamento dos temas líricos e dos tipos de composições líricas de cada conferência, que resultaram em 407, foi viável verificar, e ratificar, pela análise de um poema lírico produzido em cada uma das 18 sessões, a racionalidade como elemento distintivo dessas produções. A tese iniciou-se com um estudo sobre a origem histórica e político-religiosa da ABE, cujos parâmetros pautaram-se na Academia Real da História Portuguesa, posteriormente tratou da sua organização e objetivo: delinear a história eclesiástica, política, militar e natural das terras brasílicas. Na sequência, foi desenvolvido um estudo que viabilizasse a compreensão de como as influências clássicas greco-latinas, representadas pelos princípios retórico-poéticos aristotélicos e horacianos, como a imitação, o *decorum*, o *ingenium*, a agudeza, marcaram as produções daquele contexto, além de investigações de como tais recursos determinaram o registro da expressão do comportamento do homem letrado do período, detentor das virtudes do perfeito cortesão, que era capaz de preservar a ordem e que se preocupa com o bem comum, compondo o perfil adequado para representar a razão de Estado (HANSEN, 2020). Essa espécie de retórica social e formal determinava o modo como os textos eram compostos e demonstravam que a racionalidade permeava todo o processo: da entrada à permanência do letrado na academia, visto que uma das virtudes era o domínio dos recursos retóricos e poéticos tanto para a execução quanto para a recepção dos textos pelo público, que deveria reconhecer tais prescrições. Assim, compreendendo como a herança greco-latina esteve presente no Setecentismo Lusoamericano, como a lírica era construída

racionalmente no período – sob influência clássica –, como a ABE fez parte de uma rede de agremiações a serviço do poder constituído, como as ideologias vinculadas à política católica exercida pela Coroa Portuguesa se estabeleceram e se refletiram na ABE, foi possível, por meio de levantamentos quanto às temáticas líricas e aos tipos de gêneros escolhidos para o exercício poético, comprovar, com análise de um *corpus* selecionado da ABE, que as composições orientaram-se pela racionalidade, fosse pela conduta do acadêmico, fosse pelas temáticas e suas relações com os tipos de composição – o que configura a poesia de circunstância –, de forma a explicitar a erudição dos letrados, condição essencial para constituir o corpo da agremiação, e de forma a provar que a lírica, naquele contexto da ABE, foi construída exclusivamente pela razão.

Palavras-chave: Academia Brasília dos Esquecidos; setecentismo; tradição clássica; lírica; racionalidade; retórica; poética; agudeza.

BELINE, Heloísa Viccari Jugeick. **The political-poetic-rhetorical rationality in the lyrical compositions of the Academia Brasileira dos Esquecidos**. 2023. 130 f. Thesis (Doctorate in Literature). – São Paulo State University (Unesp), Faculty of Sciences and Letters, Assis, 2023.

ABSTRACT

The present thesis aimed to develop a study on the constant rationality in lyrical poetry within the scope of the Academia Brasileira dos Esquecidos and demonstrate, from the study and analysis, a theoretical framework that goes back to the classical tradition – Aristotelian Rhetoric and Horatian Poetics – and from the survey of all the lyrical compositions produced throughout the association's sessions, that the rational character is constant both in the academic's conduct, which should be anchored in the values of the courtly knight, Catholic, scholar and holder of judgment, and in the execution of lyrical poetry following precepts guided by both rhetorical and poetic art and which determine the adequacy of the genre with the matter (*decorum*), the creation of acute metaphor, the use of commonplaces (*ingenium*) for the construction for approval and publication of texts and adherence to the public, who should recognize the applicability and plausibility of such precepts. What we intended to confirm was the relationship between lyricism and the personality of the academics' poetic expression according to the behavioral and rhetorical rules of written production of the first Portuguese-American historical-literary academy, founded in Bahia, in 1724, by Viceroy Vasco Fernandes César by Meneses. Of the total of 1375 poems (heroic and lyrical) produced by ABE academics during the fortnightly conferences, there was a selection of those that were configured as lyrical and which were located in volumes I, II, III and IV of *O Movimento Academicista no Brasil 1641 -1820/22*, by José Aderaldo Castelo and in the mechanical editions located at the Institute of Brazilian Studies at the University of São Paulo. Having carried out a survey of the lyrical themes and types of lyrical compositions of each conference, which resulted in 407, it was feasible to verify, and ratify, through the analysis of a lyrical poem produced in each of the 18 sessions, rationality as a distinctive element of these productions. The thesis began with a study on the historical and political-religious origin of the ABE, whose parameters were based on the Royal Academy of Portuguese History, later dealing with its organization and objective: to outline the ecclesiastical, political, military and natural history of Brazilian lands. Subsequently, a study was developed to enable the understanding of how classical Greco-Latin influences, represented by Aristotelian and Horatian rhetorical-poetic principles, such as imitation, *decorum*, *ingenium*, acuteness, marked the productions of that context, in addition to investigations into how such resources determined the record of the expression of the behavior of the literate man of the period, possessing the virtues of the perfect courtier, who was capable of preserving order and who was concerned with the common good, composing the appropriate profile to represent reason of State (HANSEN, 2020). This type of social and formal rhetoric determined the way in which the texts were composed and demonstrated that rationality permeated the entire process: from the entry to the stay of the literate in the academy, since one of the virtues was the mastery of rhetorical and poetic resources both for the execution and for the reception of the texts by the public, who should recognize such prescriptions. Thus, understanding how the Greco-Latin heritage was present in the Luso-American 18th century, how the lyric was

rationality constructed in the period – under classical influence –, how the ABE was part of a network of associations at the service of the constituted power, as well as the ideologies linked to Catholic policy exercised by the Portuguese Crown were established and reflected in the ABE, it was possible, through surveys regarding lyrical themes and the types of genres chosen for the poetic exercise, to prove, with analysis of a corpus selected from the ABE, that the compositions they were guided by rationality, whether by the conduct of the academic, or by the themes and their relationships with the types of composition – which configures the poetry of circumstance –, in order to explain the erudition of the literate, an essential condition for constituting the body of the association, and in order to prove that the lyric, in that ABE context, was constructed exclusively by reason.

Keywords: Academia Brasílica dos Esquecidos; eighteenth century; classical tradition; Lyrical; rationality; rhetoric; sharpness.

BELINE, Heloísa Viccari Jugeick. **La racionalidad político-poético-retórica en las composiciones líricas de la Academia Brasílica dos Esquecidos**. 2023. 130 f. Tesis (Doctorado en Literatura). – Universidad Estadual Paulista (Unesp), Facultad de Ciencias y Letras, Assis, 2023.

RESUMEN

La presente tesis tuvo como objetivo desarrollar un estudio sobre la racionalidad constante en la poesía lírica en el ámbito de la Academia Brasílica dos Esquecidos y demostrar, a partir del estudio y análisis, un marco teórico que se remonta a la tradición clásica – Retórica Aristotélica y Poética Horaciana – y del repaso de todas las composiciones líricas producidas a lo largo de las sesiones de la asociación, que el carácter racional es constante tanto en la conducta del académico, que debe estar anclada en los valores del caballero cortesano, católico, erudito y poseedor de juicio, como en la ejecución de la poesía lírica siguiendo preceptos guiados tanto por el arte retórico como poético y que determinan la adecuación del género a la materia (decoro), la creación de metáforas agudas, el uso de lugares comunes (ingenium) para la construcción para su aprobación y publicación. de los textos y la adhesión al público, que debe reconocer la aplicabilidad y plausibilidad de tales preceptos. Lo que pretendíamos confirmar era la relación entre lirismo y personalidad de la expresión poética de los académicos según las reglas comportamentales y retóricas de la producción escrita de la primera academia histórico-literaria lusoamericana, fundada en Bahía, en 1724, por el virrey Vasco. Fernandes César por Meneses. Del total de 1375 poemas (heroicos y líricos) producidos por académicos de la ABE durante las conferencias quincenales, hubo una selección de aquellos que se configuraron como líricos y que se ubicaron en los volúmenes I, II, III y IV de *O Movimento Academicista no Brasil 1641 -1820/22*, de José Aderaldo Castelo y en las ediciones mecánicas ubicadas en el Instituto de Estudios Brasileños de la Universidad de São Paulo. Realizado un relevamiento de los temas líricos y tipos de composiciones líricas de cada congreso, que dio como resultado 407, fue factible comprobar, y ratificar, a través del análisis de un poema lírico producido en cada una de las 18 sesiones, la racionalidad como elemento distintivo de estas producciones. La tesis comenzó con un estudio sobre el origen histórico y político-religioso de la ABE, cuyos parámetros se basaron en la Real Academia de Historia Portuguesa, abordándose posteriormente su organización y objetivo: perfilar la historia eclesiástica, política, militar y natural de Tierras brasileñas. Posteriormente, se desarrolló un estudio que permitiera comprender cómo las influencias clásicas grecolatinas, representadas por principios retórico-poéticos aristotélicos y horacianos, como la imitación, el decoro, el ingenio, la agudeza, marcaron las producciones de ese contexto, además de las investigaciones. cómo tales recursos determinaron el registro de la expresión del comportamiento del hombre alfabetizado de la época, poseedor de las virtudes del perfecto cortesano, capaz de preservar el orden y preocupado por el bien común, componiendo el perfil adecuado para representar razón de Estado (HANSEN, 2020). Este tipo de retórica social y formal determinó la forma en que se compusieron los textos y demostró que la racionalidad impregnó todo el proceso: desde el ingreso hasta la permanencia del alfabetizado en la academia, ya que una de las virtudes era el dominio de los conocimientos retóricos y poéticos. recursos tanto para la ejecución como para la recepción de los textos por parte del público, quien deberá reconocer tales

prescripciones. Así, comprender cómo la herencia grecolatina estuvo presente en el siglo XVIII lusoamericano, cómo se construyó racionalmente la lírica en el período – bajo influencia clásica–, cómo la ABE formó parte de una red de asociaciones al servicio de lo constituido poder, así como las ideologías vinculadas a la política católica ejercida por la Corona portuguesa fueron establecidas y reflejadas en la ABE, fue posible, a través de encuestas sobre temas líricos y los tipos de géneros elegidos para el ejercicio poético, comprobar, con análisis de un corpus seleccionado de la ABE, que las composiciones se guiaron por la racionalidad, ya sea por la conducta del académico, ya sea por los temas y sus relaciones con los tipos de composición –que configura la poesía de circunstancia–, para explicar la erudición de los letrados, condición esencial para constituir el cuerpo de la asociación, y para demostrar que la lírica, en aquel contexto ABE, fue construida exclusivamente por la razón.

Palabras clave: Academia Brasílica dos Esquecidos; siglo dieciocho; tradición clásica; lírica; racionalidad; retórica; poética; agudeza.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABE Academia Brasílica dos Esquecidos

AG Academia dos Generosos

ARH Academia Real da História Portuguesa

Cf. Conferir

IEB Instituto de estudos Brasileiros

IGHB Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

RMC Real Mesa Censória

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Quadro-síntese	34-35
Quadro 2 - Quadro-síntese	36
Quadro 3 - Quadro-síntese	37-52
Quadro 4 – Quadro-síntese	53
Quadro 5 – Quadro-síntese	54
Quadro 6 – Quadro-síntese	55-56

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
1º CAPÍTULO: A ACADEMIA BRASÍLICA DOS ESQUECIDOS E AS PRODUÇÕES LÍRICAS.....	22
O “DNA” da ABE revelado na ata de fundação	23
Os fundamentos da ABE histórica	23
A execução retórico-poética dos objetivos da ABE (discursos, poesia circunstancial, poesia heroica e poesia lírica)	28
Classificação dos temas líricos nas conferências da ABE	33
A adequação formal na elaboração das composições líricas.....	36
As composições líricas de cada conferência da ABE.....	51
A variedade das composições líricas da ABE	54
2º CAPÍTULO: TRADIÇÃO RETÓRICO-POÉTICA CLÁSSICA NO SETECENTISMO LUSOAMERICANO	57
As ideologias: a razão de estado e o <i>decorum</i> retórico-poético associado à censura	58
Adesão à herança clássica e à tradição	62
A LÍRICA NO CONTEXTO DA ABE.....	71
3º CAPÍTULO: A RAZÃO NA LÍRICA DA ABE	83
A <i>cellula mater</i> da lírica: o <i>carpe diem</i> e suas variações.....	84
A poesia de agudeza.....	107
Razão e tradição na ABE	112
REFERÊNCIAS.....	118
ANEXOS.....	120
ANEXO A – POEMA CENSURADO PELO PUNHO DO SECRETÁRIO JOSÉ DA CUNHA CARDOSO	121
ANEXO B – SILVA JOCOSSÉRIA DE JOÃO DE BRITO E LIMA.....	123
ANEXO C – SILVA DE JORGE DA SILVA PIRES	124
ANEXO D – DÉCIMA DE ANTÔNIO DE OLIVEIRA.....	126
ANEXO E – 25 CAUTELAS PARA O USO DAS AGUDEZAS, POR JOÃO ADOLFO HANSEN.....	127

INTRODUÇÃO

A presente tese tem sua relevância, posto que é o resultado de investigações que contribuem com estudo do *corpus* da atividade letrada praticada no século XVIII em expressão lusoamericana, na historiografia literária, além de contribuir com os estudos do grupo de pesquisa *Manuscritos e Impressos Lusoamericanos*¹. O início de todo o processo deu-se ainda da graduação, momento em que, na iniciação científica, houve o primeiro contato com os documentos do movimento academicista brasileiro, oportunizado pelo professor Dr. Carlos Eduardo Mendes de Moraes.

Após análise de manuscritos pertencentes à primeira academia histórico-literária brasileira, a Academia Brasílica dos Esquecidos, um acadêmico destacou-se: o padre Antônio de Oliveira, que produziu muitos poemas em latim como letrado da referida agremiação. Como o meu amor pelo latim era profundo, as traduções dos poemas compostos pelo padre para a ABE foram elementos prioritários. Entretanto, ao longo do contato com os textos e realizando as traduções, a pergunta que pairava era “por que escreviam assim?”, “por que o latim?”, “por que tantos sonetos”, por que tantas referências aos clássicos greco-romanos?”. A partir de então, a preocupação passou a ser o estabelecimento de diretrizes que orientavam a produção da ABE, assunto que foi a tônica do projeto de pesquisa do mestrado, realizado entre 2015 e 2017.

Naquela oportunidade, a busca por documentos que normatizassem o funcionamento da agremiação resultou em, de certa forma, insucesso. A Ata de fundação da ABE² apenas indicava as normas de funcionamento da agremiação e a organização das sessões, sem indicações sobre modelos, formas e conteúdos, a não ser a determinação de rodadas de poemas heroicos e líricos, além de poemas laudatórios em homenagem aos presidentes de cada conferência. Na análise da edição mecânica dos poemas existentes no Instituto de Estudos Brasileiros³, todavia, tornou possível a identificação das intervenções, em geral formais, realizadas pelo Secretário da Academia, e censor, José da Cunha Cardoso.

¹ Cf. MILA (Manuscritos e Impressos Luso Americanos), antigo grupo de pesquisa A escrita no Brasil Colonial e suas Relações, da UNESP, *Campus* de Assis.

² Cf. Anexo A – Ata ou Notícia de Fundação da Academia Brasílica dos Esquecidos. Publicado em CASTELLO, 1969-1971.

³ Cf. IEB (Instituto de Estudos Brasileiros), na Universidade de São Paulo.

O que, num primeiro momento, resultou em insucesso, exigiu que outro método fosse aplicado para o levantamento das diretrizes de escrita: “ouvir” os textos. Dessa forma, após a análise de todas as orações acadêmicas (17 no total), dos 1375 poemas que compõem a produção da agremiação e do contexto sócio-histórico, estabeleceram-se os critérios que serviram como parâmetros de escrita e de conduta do acadêmico. Entendeu-se, também, que se houve padrões a serem seguidos, quase que, conseqüentemente, houve censura. A partir daquele momento, determinou-se que o mais adequado seria estudar a atividade censória da ABE, fosse para a entrada e permanência do letrado na agremiação, fosse para a descrição e compreensão de COMO os textos deveriam ser elaborados pelos acadêmicos.

Finalizada a pesquisa em nível de mestrado, as inquietações relativas às produções da ABE persistiram no que se refere às formas poemáticas eleitas pelos acadêmicos tanto para a demonstração do exercício intelectual quanto para compreender a relação que possuíam com o conteúdo. Assim, verificou-se que seria relevante demonstrar que a lírica produzida naquele momento foi orientada por forte presença da racionalidade, ainda que o *ingenium*⁴ do letrado fosse um traço distintivo para a qualidade dos textos. Mais uma vez, a partir do que os textos nos “diziam”, traçaram-se os mecanismos que comprovavam a racionalidade na lírica, fosse no gênero, fosse na matéria, nas palavras dos próprios Esquecidos e, principalmente, no contexto de produção.

Ainda que ter *ingenium* pudesse representar apenas algo relacionado ao processo criativo, ao talento, deve-se compreender que aquilo que determinava a escolha do recurso mais eficaz para alcançar um certo efeito inesperado vinculava-se à racionalidade, à “operação do entendimento”. Na oração da 17ª Conferência, o presidente José Pires de Carvalho, faz referência a Aristóteles e ao engenhoso:

Aristóteles chamou com razão as graciosidades urbanidades, porque não nascem no terreno inculto de gênios rústicos e grosseiros, se não em entendimentos cidadãos, e engenhosos, ou por costume, ou por arte. [...] A graciosidade, ou urbanidade é uma operação do entendimento, que ensina alguma coisa em modo engenhoso. Modo engenhoso é aquele, que explica alguma coisa não por termos

⁴ Segundo Hansen (2004), o perfeito cavalheiro cristão deve ser discreto, cujas habilidades consistem no domínio do engenho e da prudência, “que fazem dele um tipo agudo e racional, capacitado sempre para distinguir o melhor em todas as ocasiões” (p. 93).

próprios, e comuns, senão por termos figurados, e fingidos do entendimento, e por isso novos, e não esperados. [...] A forma do mote jocoso consiste na dita ingeniosidade, isto é, em explicar uma [coisa], não por via de termos próprios, e usados, senão por via de termos metafóricos, e fingidos; porque duas coisas compõem a graciosidade: matéria e forma (CARVALHO apud CASTELLO, 1969-1971, t.IV, p. 162).

Considerando, então, a lírica como uma produção ligada à racionalidade, bem como ao *ingenium*, o ponto de partida da presente tese foi a declaração do secretário José da Cunha Cardoso, constante na oração proferida na primeira conferência, ocasião em que também foi o presidente.

Em todas [as conferências] **se hão de exercitar os engenhos, que na planta do bruto voador bebem a doçura de Hipocrene**, e assim será prosimétrico o corpo deste Museu, logrando-se a um tempo na elegância do metro, e na eloquência da prosa, nos preceitos da Poética, e nas leis da Retórica, retratos vivos de Homero, animadas estampas de Demóstenes (grifo meu) (CARDOSO apud CASTELLO, 1969-1971, t. I, p. 14-15).

Assim, mais do que o exercício intelectual, o exercício era o de demonstração dos preceitos estabelecidos, ou melhor, pré-estabelecidos, visto que o domínio da técnica era condição *sine qua non* para pertencer à agremiação. Tal constatação pôde ser comprovada pela atividade censória realizada pelo Secretário José da Cunha Cardoso e pela própria educação que os acadêmicos receberam à época pela *Ratio Studiorum*. Desse modo, ter o conhecimento tanto da prosa quanto do metro pelos moldes da poética e da retórica (eis o mecanismo de racionalidade que ativa a censura!), aproximaria o acadêmico tanto de Homero, poeta que representa um dos pilares da antiguidade clássica, quanto de Demóstenes, grande político e orador grego.

Ainda em referência à cultura clássica, José da Cunha Cardoso utiliza como recurso metafórico a fonte de Hipocrene, considerada o manancial de inspiração poética, pois quem ingerisse a sua água ficaria em conexão com as musas, conforme estabelece a mitologia grega. Segundo Grimal (2005, p.271), as musas se reuniam para dançar e cantar na referida fonte, que nascera por um coice do cavalo alado Pegasus, o que fez verter água das pedras. Os poetas buscavam tais águas com o intuito de obter inspiração na composição dos versos; logo, Hipocrene era a fonte inspiradora de todos os poetas. Nesse sentido, a Academia seria a própria fonte de inspiração, tal como será retomado pelo soneto de Sebastião da Rocha Pita na última

conferência e que faz referência ao fim da instituição: “Tal da nossa Hipocrene a grossa enchente/ Abstendo-se do curso modulante/ Para dar muitos passos adiante/ Suspende agora o passo ou a corrente”.

Após o levantamento da produção lírica da ABE presente n’O *Movimento Academicista no Brasil: 1641-1820/22*⁵, que somam 407 dos 1375 totais, partiu-se para a análise dos números, muitos por sinal (mais do que se espera para um trabalho literário), porém necessários para o estabelecimento de critérios de compreensão da racionalidade naquela expressão poética. Levantaram-se as composições líricas, as variedades das mesmas, os tipos de assuntos de cada conferência e o total dos mesmos para compreender a relação entre a forma e a matéria, contudo, antes disso, fez-se relevante ter um histórico das origens da ABE, o objetivo das agremiações da época e do contexto sócio-histórico, posto que a pesquisa faz parte da área de concentração Literatura e Vida Social, do programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras de Assis-SP.

No primeiro capítulo, nomeado como “A Academia Brasílica dos Esquecidos e as Produções Líricas”, fez-se um retrospecto dos antecedentes da ABE para a compreensão da relevância da atividade letrada das agremiações europeias e portuguesas até se chegar ao Brasil Colonial para, então, alcançar o que a atividade letrada pertencente ao movimento academicista representou ao longo do Brasil Colonial e como isso influenciaria as produções vindouras. O capítulo também contemplou o levantamento das produções líricas quanto ao gênero e quanto às temáticas, de forma que, na sequência, fosse possível a análise dos textos em que se aplicam os recursos clássicos estabelecidos pela da retórica aristotélica e pela poética horaciana necessários para o exercício literário e para a permanência do acadêmico na instituição.

Já no segundo capítulo, intitulado “Tradição Retórico-Poética Clássica do Setecentismo Lusoamericano”, a partir da compreensão de que o momento é de retomada de modelos clássicos, foi possível o estudo lírica clássica e sua relação com a racionalidade. Para isso, a tônica do estudo pautou-se no estudo de elementos distintivos da tradição clássica, como a poesia de circunstância, que consiste na relação entre matéria (assunto) e forma, orientados pelo *decorum* do acadêmico, e a agudeza (recurso amplamente usado não só nos versos, mas também na prosa da

⁵ Cf. Castello (1969-1971) vol. 1, tomos de I a V.

ABE). Ademais, foram contemplados os elementos que normatizaram e orientaram a produção da ABE e que fazem parte da atividade censória do período em questão, com destaque à ideologia que orientou todo o contexto sócio-histórico e que determinou a presença da retórica social e formal da agremiação e que foram responsáveis por estabelecerem a censura do período. Por fim, fez-se um estudo sobre a *Arte Poética* de Horácio, de forma a estabelecer as tópicos relacionadas à variação do *carpe diem* e demonstrar a aplicabilidade das mesmas em poemas selecionados de cada uma das 18 Conferências da ABE.

No terceiro capítulo, pretendeu-se concluir a reunião das duas linhas de abordagem: os clássicos, revistos pelas práticas letradas dos séculos imediatamente posteriores ao Renascimento, especialmente em Portugal e suas províncias, confrontados com as práticas que foram sistematizadas e passaram a se estabelecer como regras coevas de procedimento retórico-poético nas produções letradas dos séculos XVII e XVIII. Tal reunião, que se concretizou, no capítulo anterior, na forma de análise de um *corpus* de poemas líricos apresentados nas conferências da ABE, foram utilizados como elementos de demonstração dos recursos que serviram aos acadêmicos para a seleção da língua de expressão, das formas, das didascálias pessoais que respondessem às didascálias amplas (ou aos motes) indicados pelas presidências das conferências da ABE até desaguiarem nas escolhas pessoais dos letrados/versificadores acadêmicos, as quais conferem a cada composição a “marca” do conhecimento e erudição aplicados, que se traduzem em *ingenium*, orientado pelo *decorum*. Dessa forma, conclui-se que se há seleção, adequação, aplicação de recursos retóricos e poéticos, há racionalidade na produção lírica da ABE.

1º CAPÍTULO: A ACADEMIA BRASÍLICA DOS ESQUECIDOS E AS PRODUÇÕES LÍRICAS

O “DNA” da ABE revelado na ata de fundação

Os fundamentos da ABE histórica

A Academia Brasília dos Esquecidos compõe o quadro de movimentos de agremiações que fizeram parte do Brasil Colonial e que mais do que simples momentos de práticas letradas atenderam e serviram às necessidades da Coroa Portuguesa em 1724. Considerada a primeira academia histórico-literária brasileira, a ABE teve como matriz a Academia Real da História Portuguesa, agremiação lusitana fundada em 1720 sob o aval de D. João V e que foi o ponto de partida para a existência de uma cadeia de agremiações que passaram a existir no Brasil no período Colonial.

A organização da ARH pautou-se em modelos oriundos da Itália, país onde o movimento academicista foi fecundo no século XVI, posto que, naquela ocasião, o país somava 150 instituições que atendiam à designação de “academia”. Embora um pouco distantes dos modelos da Antiguidade Clássica, que se orientavam por ideais filosóficos e platônicos, as agremiações italianas, cada uma à sua maneira, foram desenvolvidas a partir da nova concepção de homem e de mundo vigentes naquele momento e que refletiam os princípios renascentistas.

Vale destacar que a França também foi terreno fecundo para a organização de agremiações no século XVII, especialmente para as artes plásticas. As atividades letradas francesas iniciaram-se com a *Académie Française*, fundada em 1635 pelo Cardeal de Richelieu. No documento de fundação da referida academia, há a indicação de sua finalidade, que muito se aproximava da ABE: “trabalhar com todo o cuidado possível para dar regras seguras à língua e torná-la pura, eloquente e capaz de tratar as artes e ciências”⁶.

Seguindo as mesmas tendências europeias, a Península Ibérica foi também espaço para o desenvolvimento de muitas academias no século XVII. Na Espanha, desenvolveram-se a Academia dos Imóveis, Academia dos Solitários, Academia dos Insensatos, a Academia dos Surdos, A Academia dos Ociosos, A Academia dos Noturnos, a Academia dos Desconfiados, a Academia do Bom Gosto e, por fim, em 1703, a Real Academia Española, existente até os dias hodiernos. Já em Portugal, as

⁶ CHARPENTRART, Pierre. *Encyclopaedia Universalis*. v.1. Paris: France Éditeur, p. 64, 1960.

academias tinham dois propósitos distintos: as exclusivamente literárias e as exclusivamente históricas.

A primeira academia literária lusitana foi a Academia dos Singulares, fundada em 1628, a segunda foi a Academia dos Generosos, que atuou de 1647 a 1667, de 1685 a 1686 e em 1717. Considerada a mais relevante do século XVII, a AG contemplava sócios renomados, como Raphael Bluteau, além de ter regularidade nas atividades letradas. Associada à esta agremiação, o Conde de Ericeira fundou a Academia das Conferências Discretas e Eruditas em 1696; em 1714 surgiu a Academia dos Anônimos e, posteriormente, em 1717, o mesmo Conde de Ericeira instituiu a Academia Portuguesa.

As associações portuguesas supracitadas são antecessoras da ARH em razão tanto da filiação intelectual quanto da transferência de muitos acadêmicos para a instituição. A partir de 1720, após D. João V conceder à agremiação privilégios financeiros, dispensa de Censura do Paço e prelo especial, a ARH passa a atuar com o objetivo de escrever a história secular e eclesiástica de Portugal, a começar pelo estudo da Lusitânia Sacra e desempenhou um papel crucial na preservação e promoção da história e cultura de Portugal.

Fundada em 1720, durante o reinado de Dom João V, por meio de um alvará régio, a ARH teve como objetivo principal promover o estudo e a preservação da história e cultura de Portugal por meio da coleta, preservação e análise de documentos históricos relacionados à história de Portugal, além da catalogação de manuscritos, coleção de livros e registros, e incentivo à pesquisa histórica. Promovia a escrita e publicação de obras históricas, incentivando historiadores e estudiosos a contribuir para o conhecimento da história de Portugal e desempenhava um papel importante tanto na revisão quanto publicação de documentos históricos, bem como na resolução de disputas relacionadas à história e genealogia do país.

Nesse sentido, entre os anos 1720-30, ocorreu uma transformação significativa na forma como a memória era registrada e no papel dos escritores na criação de uma memória coletiva. Estudos têm destacado o impacto da Academia Real da História Portuguesa, que passou a influenciar profundamente a escrita da História. Isso se deu através do processo que envolveu a coleta, a catalogação e a interpretação de documentos e informações. É importante ressaltar que as atividades da Academia não se limitaram apenas à coleta de dados, mas tinham como objetivo

principal a construção da memória histórica dos territórios ultramarinos, dentro do contexto da corte de Dom João V.

Inicialmente, a Academia Real tinha como principal objetivo a elaboração de uma História Eclesiástica. No entanto, já na proposta inicial estabelecida pelo Rei, estava claro que esse propósito seria ampliado para abranger uma História Portuguesa em seu escopo: “Tenho resoluto que se estabeleça hua Academia em que se escreva a Historia Ecclesiastica destes Reynos, e depois tudo o que pertencer a toda a Historia delles, e de suas Conquistas”⁷.

A criação da Academia Real de História Portuguesa, embora tenha sido inspirada pela Academia Francesa, tinha como objetivo fundamental promover a consolidação do Estado Português sob o governo de Dom João V. A Academia Real servia como um ponto de encontro para intelectuais, onde eles debatiam e compartilhavam suas obras, predominantemente poesias. Além disso, desempenhava um papel crucial na formação de redes sociais, que desempenhavam um papel vital nas interações sociais da época.

Essa instituição concedia aos seus membros o capital simbólico necessário para alcançar reconhecimento entre seus colegas e na sociedade em geral. Para o rei Dom João V, esse espaço também era fundamental para consolidar seu poder absoluto. Portanto, a criação da Academia Real representou um passo significativo em direção à centralização do poder real, especialmente considerando que Portugal ainda não havia se estabelecido como um Estado forte naquele momento.

A fundação da Academia Real de História Portuguesa ilustra como um governo centralizado dependia das instituições para se consolidar. Essa iniciativa não apenas diversificou o papel de Lisboa como centro do poder régio, mas também a transformou em uma capital cultural. Antes, a cultura e o conhecimento estavam em grande parte nas margens, em Coimbra, onde os antigos professores defendiam suas causas tradicionais. No entanto, a ARH chegou para fazer de Lisboa um epicentro da intelectualidade.

O desembargador Manuel de Azevedo Soares, que também fazia parte da Academia Real, enfatizava em seus discursos a importância de uma academia dedicada à História, argumentando que esta era a mais valiosa disciplina das Letras e uma mestra na melhor Política. Com eloquência, ele apelava ao rei para que, ao

⁷ Colecção dos documentos estatutos e memorias da Academia Real da Historia Portugueza, vol. 1, 1721.

exercer seu poder de “justiça redistributiva”, recompensasse os serviços daqueles que, por meio da escrita da História, haviam contribuído para a glória do monarca e da nação portuguesa.

Assim, somando-se os propósitos revelados pela associação do Padre Manoel Caetano de Sousa à avidez pela fama que caracterizava a personalidade de D. João V, não só os cofres da Coroa para a ARH foram abertos, mas também as portas de arquivos, institutos e bibliotecas, particulares e públicas, para a pesquisa sobre a história oficial e Portugal, diferentemente das atividades seculares que eram feitas pelos cronistas, às custas do erário público.

Organizada por meio de estatutos que orientavam o funcionamento, foram estabelecidos os cargos (diretor, censor e secretário), as normas de trabalho, o número de sócios (total de 50), as exigências quanto ao rigor das fontes de pesquisas para a elaboração das obras, cujos dados deveriam ser oriundos de instituições religiosas, municípios ou comarcas judiciais e, por fim, a redação da obra ser em português e latim. Mesmo que o trabalho da ARH tivesse sido muito bem organizado, a agremiação não concluiu o que fora estabelecido, porém deixou uma *Coleção dos documentos e memórias da Academia*, composto por 15 volumes e que contemplaram de 1721 a 1736, além de produções individuais, com destaque ao *Vocabulário Português*, de Rafael Bluteau e a *História da América Portuguesa*, de Sebastião da Rocha Pita.

Em 1834, após a extinção das ordens religiosas em Portugal e a consequente reorganização das instituições, a academia perdeu sua sede no Convento de São Bento da Saúde e entrou em declínio. Em 1836, a academia foi oficialmente encerrada, e seus bens e acervos foram distribuídos para outras instituições culturais, como a Biblioteca Nacional de Portugal e o Arquivo Nacional da Torre do Tombo, desempenhando um papel fundamental na preservação e promoção do patrimônio histórico e cultural de Portugal durante seu período de atividade.

Seu legado persiste na importância atribuída à pesquisa e ao estudo da História de Portugal, bem como na colaboração entre instituições culturais e acadêmicas em todo o país. Embora a Academia Real da História Portuguesa tenha encerrado suas atividades no século XIX, sua contribuição para a preservação da história e cultura de Portugal é lembrada e respeitada até os dias de hoje. Suas atividades e objetivos influenciaram o desenvolvimento da historiografia e dos estudos

culturais em Portugal e continuam a ser uma parte valiosa da história intelectual do país.

Outras Academias surgiram posteriormente em Portugal, sem relação entre si, como Academia dos Instantâneos, fundada no Porto em fins do século XVII, e cujo objetivo era a elaboração de trabalho improvisados durante as sessões; a Academia dos Aplicados (de 1724 a 1734), que deixou um trabalho impresso dedicado a Rafael Bluteau; a Academia dos Ocultos (1745-1755), cujas produções encontram-se na biblioteca dos Condes de Tarouca; a Academia Litúrgica Pontifícia de Coimbra (1747-1767), considerada um centro de estudos escolares de História Religiosa; a Academia Mariana (1756), cujo objetivo era cultuar a Virgem Maria; A Academia das Ciências, estabelecida a partir das reformas oportunizadas pelo Marquês de Pombal na universidade lusitana. O objetivo maior da Academia de Ciências, que também recebeu o título de Real, foi gerir e incentivar os trabalhos de investigação científica para garantir que a universidade se mantivesse atualizada no âmbito científico e literário europeus.

No Brasil, as atividades letradas em grupos desenvolvidas durante os séculos XVII e XVIII configuraram-se como Movimento Academicista. Entende-se aqui como Academia uma agremiação organizada por estatutos, explícitos ou implícitos (no caso da ABE), com um tempo de duração, a princípio, indeterminado, e com trabalhos estabelecidos conforme uma programação. Toda instituição construída a partir desses moldes deveria ter um fundador (e mecenas), os sócios (ou acadêmicos), que eram divididos em numerários e supranumerários, sendo estes estabelecidos em outras localidades (cidades ou regiões). Dentre os sócios, por escrutínio, escolhiam-se os cargos como presidente/diretor, secretário e censor.

Estabelecidos os cargos, os acadêmicos recebiam as suas tarefas, responsabilidades ou “empregos”, em prosa ou em verso, que poderiam ser trabalhos maiores, como as dissertações, ou menores, como os assuntos pré-estabelecidos para o próximo encontro da agremiação, nomeado de “conferência”. Tais assuntos eram glosados em versos durante as sessões e demonstravam tanto as habilidades relativas ao domínio da retórica quanto os procedimentos racionais constitutivos, cujos enunciados eram produzidos intencionalmente, por isso a racionalidade, em cada situação.

As orações, ou seja, os discursos proferidos no início de cada conferência pelo presidente, e as dissertações, fossem históricas ou de cunho científico deveriam

ser produzidas em prosa. Sobre as composições em verso, havia as produções para os temas heroicos, de cunho laudatório, e para os temas líricos, voltados à temática amorosa, geralmente com referência à mitologia; havia, também, os temas jocossérios, que tratavam de assuntos ligados ao cotidiano ou antilíricos.

A execução retórico-poética dos objetivos da ABE (discursos, poesia circunstancial, poesia heroica e poesia lírica)

Em terras brasileiras, o movimento academicista inicia-se em 1724, em Salvador, com a fundação da Academia Brasílica dos Esquecidos pelo Vice-Rei Vasco Fernandes César de Meneses. O objetivo da agremiação era escrever sobre a História Natural, Militar, Eclesiástica e Política, conforme consta na Ata de Fundação, que se segue:

O Excelentíssimo Senhor Vasco Fernandes César Meneses incomparável Vice-Rei do Brasil, que no seu ínclito nome traz vinculada com a profissão de ilustrar as armas, a propensão a honrar as letras, para dar a conhecer os talentos que nesta província florescem, e, por falta de exercício literário estavam como desconhecidos, determinou instituir uma Academia; a cujo fim fez chamar por cartas circulares as pessoas seguintes, o Reverendo Padre Gonçalo Soares da Franca, O desembargador Caetano de Brito e Figueiredo, o chanceler deste Estado o Desembargador Luís de Siqueira da Gama, Ouvidor Geral do Cível, o Doutor Inácio Barbosa Machado, Juiz de Fora desta cidade, o Coronel Sebastião da Rocha Pitta, o capitão João de Brito e Lima e José da Cunha Cardoso; aos quais na tarde de 7 de março de 1.724 comunicou a vontade, com que se achava de erigir e estabelecer a Academia, cuja resolução abraçaram uniformes os sete convocados como a filha de tão excelente e generoso espírito, e com seu beneplácito escolheram por empresa o Sol com esta Letra ***sol oriens in occiduo***, assentando entre si com louvável modéstia intitular-se os **Esquecidos**.

Tomaram por matéria principal de seus estudos a História Brasílica dividida em quatro partes, a natural que corre por conta do já nomeado chanceler, a militar que se encarregou o Douto Juiz de Fora, a eclesiástica cujo emprego se deu ao Reverendo Gonçalo Soares da Franca, e a política cuja incumbência caiu em sorte ao Ouvidor Geral do Cível.

Dos sete Acadêmicos principais, o primeiro se denominou com o título de Obsequioso, o Chanceler tomou o cognome de Nublado, o Ouvidor do Cível de Ocupado, o Juiz de Fora de Laborioso, o Coronel de Vago, O capitão de Infeliz e o último Venturoso. A esse nomeou o Excelentíssimo Senhor Vice-Rei e Protetor da Academia por Secretário, para orar na primeira conferência que se determinou fosse na tarde de 23 de abril, dia 8 depois da Páscoa do ano já referido.

Assentou-se que as expedições acadêmicas se fizessem em palácio, reiterando-se de 15 em 15 dias, e alterando-se os quatro mestres de

dois em dois em recíproca sucessão; dando-se princípio a cada um daqueles atos com uma oração ou discurso que terá o Presidente nomeado pelo seu antecessor com beneplácito do Excelentíssimo Senhor, e fundador da Academia; ficando a cada um dos Presidentes a eleição livre da matéria, ação, questão ou problema sobre que quisessem discorrer.

Ficou por estatuto que em obséquio dos engenhos poéticos se dariam para todas as conferências dois argumentos ou assuntos, um heroico, outro lírico; e as poesias a eles feitas lerá o secretário o douto José da Cunha Cardoso (depois de recitadas as prosas do Presidente, e Mestres) admitindo-se também poemas anônimos.

Não pareceu bem se dessem especiais assuntos poéticos para a conferência do primeiro dia, porque toda ela se reputou por breve para os merecidos encômios para o nosso augustíssimo Protetor, e da sempre heroica, e felicíssima criação da nova Academia; em cujo nome se ordenou ao Secretário chamasse e convidasse a muitos, particularmente a pessoas de distinção; o que ele observou por cartas escrevendo também um papel, que os curiosos podiam tomar como cartel de desafio para certames literários (CASTELLO, 1969-1971, t. I, p. 3-4).

A pedido do Rei de Portugal D. João V, o Vice-Rei foi encarregado de, assim como fora elaborada a história lusitana pela ARH, o mesmo fosse realizado no que diz respeito ao Brasil.

Em 31 de março de 1722 mandou el-Rei, que fizesse coligir as informações precisas “para a composição da história Portuguesa que encarreguei à Academia Real”, na parte relativa ao Brasil. O vice-rei considerou que alguns notáveis (Gonçalo Soares da Franca, Sebastião da Rocha Pitta, o capitão João de Brito e Lima, naturais da Bahia, o juiz de fora Inácio Barbosa Machado, o desembargador Caetano de Brito e Figueiredo e José da Cunha Cardoso) atrairiam, com os prestigiosos nomes, os confrades esquivos, e os reuniu em 7 de março de 1724. Chamaram-se Esquecidos por modéstia, pois da esquecida colônia; tomaram, contudo, por emblema o sol, com o dístico, “sol oriens in occiduo”; e juntaram nas tertúlias, benevolmente assistidas pelo conde, nada menos de 44 poetas e prosadores (CALMON, 1949, p. 52-53).

Escolhidos os acadêmicos “notáveis” e nomeada a academia com a locução adjetiva “dos Esquecidos” como um revide à Coroa, posto que o exercício literário, assim como o “talento” foram ignorados, a Academia teve a sua sessão inaugural em 23 de abril de 1724, consoante determinado na Ata de Fundação. Os sete convocados, os quais estabeleceram como insígnia o Sol e o lema *sol oriens in occiduo*⁸ determinaram as funções, ou empresas, de cada Mestre de História.

⁸ Tradução livre: sol nascido no Oriente.

A História Natural seria responsabilidade de Caetano de Brito Figueiredo, a Militar seria responsabilidade de Inácio Barbosa Machado, a Eclesiástica deveria ser sob a tutela de Gonçalo Soares da Franca e a Política teria os esforços de Luís de Siqueira da Gama. É importante observar que todos eles, mais o Secretário José da Cunha Cardoso, o historiador Sebastião da Rocha Pita (também representante da cadeira de acadêmico supranumerário da ARH, ao lado do Mestre de História Eclesiástica) e, por fim, o Capitão e Poeta João de Brito e Lima compunham o corpo de fundadores da ABE.

Na Ata, consta, ainda, a determinação dos encontros quinzenais, com presidentes nomeados pelo antecessor, que deveriam proferir um discurso (oração) e propor, de acordo com vontade própria, a matéria a ser discorrida pelos numerários. Ademais, foi determinado, no documento em questão, que em toda sessão seriam propostos dois assuntos (ou argumentos): um heroico e um lírico, todos lidos pelo secretário José da Cunha Cardoso.

O trabalho da ABE resultou na produção dos quatro conjuntos de dissertações históricas, 17 orações (discursos acadêmicos) e 1375 poemas, todos elaborados sob os moldes da poética e da retórica clássicas. Foram 18 conferências, com um total de 155 acadêmicos. Sobre a extinção da ABE, há duas hipóteses: ou o grupo perdeu a unidade ou a agremiação cumpriu com o seu objetivo, sendo a primeira hipótese a mais provável, conforme indica o soneto de Sebastião da Rocha Pita, elaborado para a última conferência:

SONETO

Depõe um pouco o Arco o Deus Luzente
Para pulsar a corda constante,
Descansa o instrumento altissonante
Para entoar as vozes mais valente.

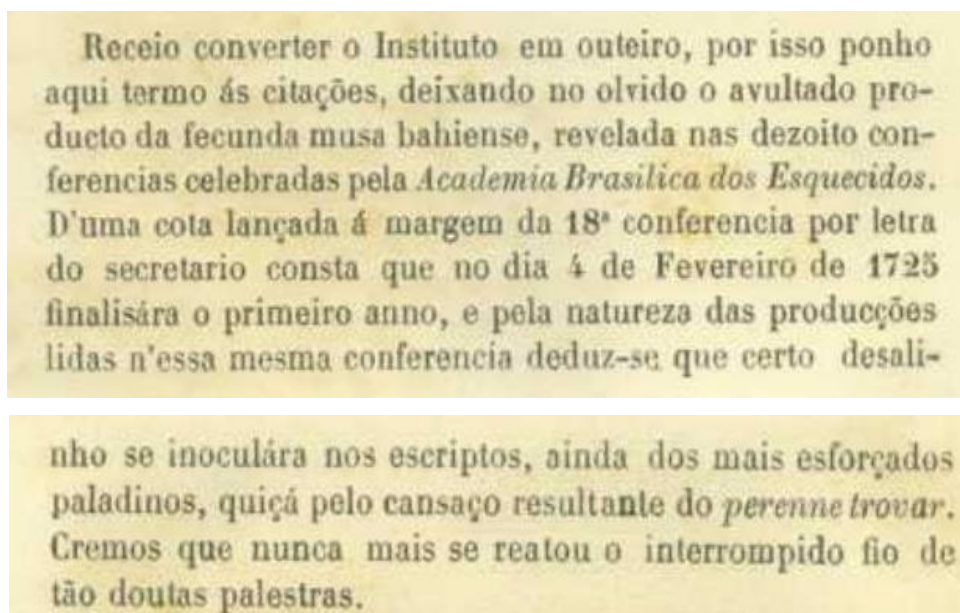
Tal da nossa Hipocrene a grossa enchente
Abstendo-se do curso modulante,
Para dar muitos passos adiante
Suspende agora o passo, ou a corrente.

Bem que por algum tempo se despinte
Essa Ideia gentil do Sacro Monte,
O congresso fará com que se pinte,

E trazendo a Harmonia ao Horizonte,
No coro mostrará maior requinte,
Mais amplamente beberá na Fonte.

Conforme consta no segundo verso do primeiro quarteto, a academia não está em seu curso modulante, falta-lhe, portanto, a harmonia, revelada no segundo verso do último terceto. Apenas com o restabelecimento da harmonia, a academia poderia ser fonte de inspiração e produção.

Em um documento⁹ encontrado no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, tem-se a evidência de que a agremiação já não tinha mais a unidade necessária que justificasse a sua existência. Conforme se observa, o exercício letrado revelava-se exaustivo¹⁰:



Através da análise do documento supramencionado e da composição do acadêmico Rocha Pita, é mais provável que a agremiação perdeu a sua coesão e, dessa forma, não havia mais utilidade. Nesse mesmo documento, tem-se a informação de que muitos escritos da ABE se perderam em um incêndio na nau Santa Rosa, que transportava os documentos à metrópole para a impressão. Fica a dúvida se o incêndio foi acidental, proposital e se, de fato, aconteceu.

⁹ Publicado na *Revista Trimensal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Tomo XXXII. Rio de Janeiro: Garnier, 1968.

¹⁰ Há recorte na exibição do documento porque constava em paginação distinta: parte no final de uma página, parte na página seguinte.

« Outra academia a havia precedido, da qual nos guardou memoria escriptor cnevo (Rocha Pitta): erigiu-se n'essa mesma capital (a cidade da Bahia) pelos annos de 1724, favorecida pelo vice-rei Vasco Fernandes Cesar de Menezes, doutissima sociedade com o titulo de *Academia Brasilica dos Esquecidos*, e dos seus exercicios, que tinham lugar no proprio palacio do governo, surdiram interessantes produções; por fatalidade FORAM PERDIDAS IRREPARAVELMENTE por não se haverem deixado cópias no incendio da não *Santa Rosa*, em a qual, a colleccão era remettida para Lisboa, afim de imprimir-se. »

(*Desenvolvimento do programma historico* « O INSTITUTO HISTORICO E GEOGRAPHICO BRASILEIRO, E O REPRESENTANTE DAS IDEAS D'ILLUSTRAÇÃO, QUE EM DIFERENTES EPOCHAS SE MANIFESTARAM EM NOSSO CONTINENTE » *pelo Visconde de S. Leopoldo, impresso na REVISTA TRIMENSAL DO INSTITUTO tomo 1, n. 2.*)

A dúvida paira, pois logo na sequência revela-se que documentos declarados como “irreparavelmente perdidos” foram localizados e estava com o Cônego Doutor Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro para apreciação:

Um conjunto de circumstancias a que alguém denominaria *acaso* e que eu abstenho-me de qualificar permittiu que os trabalhos d'*Academia Brasilica dos Esquecidos*, que

o venerando primeiro presidente do nosso Instituto considerava *irreparavelmente perdidos*, viessem parar ás mãos do mais humilde dos seus secretarios. Considerando como uma especie de legado d'honra o proseguir na tarefa iniciada por meu saudoso tio, peço venia para entreter a vossa attenção com o resultado do minucioso estudo que fiz dos tres grossos volumes *in-folio*, nos quaes os escriptos dos academicos bahienses dormiam o somno do *esquecimento*.

Segundo Blake (1883-1902), o cônego Fernandes Pinheiro foi o primeiro professor de Retórica do Seminário Episcopal São José e era crítico literário do IHGB. Após a morte do cônego, consta que o sobrinho deu continuidade aos estudos dos escritos da ABE. O que chama a atenção é abster-se em comentar como houve o

reencontro desses documentos: de fato, não sabia ou não poderia revelar, dada a atividade censória do período?

Classificação dos temas líricos nas conferências da ABE

Para a compreensão da aplicação da tradição clássica na produção lírica da ABE enquanto matéria e gênero, foram necessários, primeiramente, a apresentação, o estabelecimento, a classificação e a categorização dos temas líricos para, posteriormente, associarmos as temáticas aos gêneros mais adequados e recorrentes na academia, a fim que de se pudesse, enfim, estabelecer uma relação entre a tradição – notadamente o exercício da imitação, do decorum e do *ingenium* –, a poesia de circunstância e a racionalidade, recursos que serão demonstrados a partir da análise de parte do *corpus* da poesia lírica da ABE.

A seguir, apresentam-se os temas líricos propostos pelos presidentes de cada conferência:

CONFERÊNCIA	PRESIDENTE	TEMA LÍRICO
1ª (23/04)	José da Cunha Cardoso	-----
2ª (07/05)	Sebastião da Rocha Pita	Quem amou mais, Clície ao Sol, ou Endimião à Lua
3ª (21/05)	João de Brito e Lima	Dama formosa, mas com poucos dentes, que para que não lhe notem a falta, costuma falar pouco
4ª (04/06)	Francisco Pinheiro Barreto	Uma hera sustentando um álamo seco
5ª (25/06)	Antônio Gonçalves Pereira	Uma dama dando a Fábio duas flores, um amor-perfeito metido em um malmequeres
6ª (09/07)	Raimundo Boim	A Marquesa de Gouveia, Dona Inácia da Rosa, que se recolheu a um convento
7ª (23/07)	Rafael Machado	Uma dama que, revolvendo pérolas na boca, quebrou alguns dentes

8ª (06/08)	Antônio Roiz Lima	Um menino gentil que, colhendo rosas em seu jardim, lhe mordeu um áspide, morrendo logo depois
9ª (20/08)	Sebastião do Vale Pontes	Um delfim salvando e conduzindo às costas um naufrago até a praia
10ª (10/09)	João Borges de Barros	Uma senhora que, perdendo um grande bem, trata de esquecer o bem perdido
11ª (24/09)	Inácio de Azevedo	Uma dama que, chegando à janela para ver seu amante, por causa do Sol não conseguiu ver
12ª (08/10)	João Álvares Soares	Amor com amor se paga e o mais certo é que amor com amor se apaga
13ª (22/10)	João Calmon	Uma açucena
14ª (12/11)	Ruperto de Jesus e Sousa	Uma dama que, tomando um refresco em um jardim, quando viu o pôr do Sol começou a chorar
15ª (26/11)	Luís da Purificação	Anaxarte convertida em Pedra
16ª (27/12)	Félix Xavier	Pirene transformada em fonte
17ª (21/01)	José Pires de Carvalho	Um cego trazendo às costas a um coxo, que o governava com a vista, ajudando-se reciprocamente para a comodidade de ambos
18ª (04/02)	Manuel de Cerqueira Leal	O (inspirado) retiro que fez de Lisboa o Padre Bartolomeu Lourenço Gusmão no dia 25 de setembro

Com o intuito de melhor compreender as práticas letradas no que tange à poesia lírica, estabeleceu-se a classificação dos temas para, *a posteriori*, relacioná-los aos gêneros contemplados durante as seções acadêmicas:

Classificação dos temas líricos	Temas líricos
AMOROSOS	1. Uma senhora que, perdendo um grande bem, trata de esquecer o bem perdido 2. Uma dama que, chegando à janela para ver seu amante, por causa do Sol não conseguiu ver 3. Uma dama que, tomando um refresco em um jardim, quando viu o pôr do Sol começou a chorar
DESCRITIVOS	1. Uma açucena
FILOSÓFICOS	1. Uma hera sustentando um álamo seco 2. Um delfim salvando e conduzindo às costas um náufrago até a praia 3. Amor com amor se paga e o mais certo é que amor com amor se apaga 4. Um cego trazendo às costas a um coxo, que o governava com a vista, ajudando-se reciprocamente para a comodidade de ambos
MITOLÓGICOS	1. Quem amou mais, Clície ao Sol, ou Endimião à Lua 2. Uma dama dando a Fábio duas flores, um amor-perfeito metido em um malmequeres 3. Um menino gentil que, colhendo rosas em seu jardim, lhe mordeu um áspide, morrendo logo depois 4. Anaxarte convertida em Pedra 5. Pirene transformada em fonte
JOCOSOS	1. Dama formosa, mas com poucos dentes, que para que não lhe notem a falta, costuma falar pouco 2. Uma dama que, revolvendo pérolas na boca, quebrou alguns dentes

A adequação formal na elaboração das composições líricas

Após o levantamento e classificação, os temas líricos, foram elencados por conferência com o fito de se estabelecer tanto o total de poemas líricos pertencentes à ABE quanto o tipo de composição mais recorrente.

1ª CONFERÊNCIA

Não houve proposição de tema lírico na sessão inaugural. As proposições de tema voltaram-se ao louvor ao Vice-Rei e à Academia.

2ª CONFERÊNCIA: Total de composições líricas: 29

MATÉRIA:	Problema, quem mostrou amar mais finamente Clície ao Sol, ou Endimião à Lua
Ordem	Composições
1ª	Décimas
2ª	Soneto
3ª	Soneto
4ª	Romance Jocossério
5ª	Epigrama
6ª	Silva Jocosséria
7ª	Romance Jocossério
8ª	Soneto
9ª	Soneto
10ª	Soneto
11ª	Soneto
12ª	Soneto
13ª	Soneto
14ª	Romance
15ª	Soneto
16ª	Décimas
17ª	Décimas
18ª	Romance Jocossério
19ª	Romance
20ª	Décima

21 ^a	Romance Jocossério
22 ^a	Décimas
23 ^a	Soneto
24 ^a	Epigrama
25 ^a	Silva
26 ^a	Silva ¹¹
27 ^a	Romance
28 ^a	Epigrama
29 ^a	Soneto

3^a CONFERÊNCIA: Total de composições líricas: 36

MATÉRIA:	Uma dama formosa, mas com poucos dentes, que costuma falar pouco, por se lhe não ver aquela falta
Ordem	Composições
1 ^a	Epigrama
2 ^a	Soneto
3 ^a	Soneto
4 ^a	Romance
5 ^a	Silva Jocosséria
6 ^a	Romance
7 ^a	Décimas
8 ^a	Romance Jocossério
9 ^a	Romance
10 ^a	Soneto
11 ^a	Epigrama
12 ^a	Soneto
13 ^a	Soneto
14 ^a	Soneto
15 ^a	Décimas
16 ^a	Seguidilhas
17 ^a	Soneto
18 ^a	Romance
19 ^a	Décima

¹¹ Não há indicação do gênero na didascália.

20 ^a	Epigrama
21 ^a	Décima
22 ^a	Décima
23 ^a	Silva Jocososa
24 ^a	Décimas
25 ^a	Soneto Jocososo
26 ^a	Romance
27 ^a	Romance Jocosossério
28 ^a	Soneto Jocososo
29 ^a	Décima
30 ^a	Epigrama
31 ^a	Epigrama
32 ^a	Décimas
33 ^a	Soneto
34 ^a	Décimas Jocosossérias
35 ^a	Romance
36 ^a	Romance

4ª CONFERÊNCIA: Total de composições líricas: 32

MATÉRIA:	Uma hera sustentando a um álamo seco
Ordem	Composições
1 ^a	Romance
2 ^a	Soneto
3 ^a	Décima
4 ^a	Décimas
5 ^a	Soneto
6 ^a	Soneto
7 ^a	Décimas
8 ^a	Soneto
9 ^a	Romance
10 ^a	Soneto
11 ^a	Soneto
12 ^a	Soneto Burlesco
13 ^a	Silva Jocososséria

14 ^a	Mote-Glosa
15 ^a	Romance Jocossério
16 ^a	Epigrama
17 ^a	Décima
18 ^a	Décima
19 ^a	Soneto Jocossério
20 ^a	Soneto
21 ^a	Silva Jocosa
22 ^a	Quintilhas
23 ^a	Soneto
24 ^a	Décimas
25 ^a	Romance Jocossério
26 ^a	Romance Jocossério
27 ^a	Epigrama
28 ^a	Epigrama
29 ^a	Epigrama
30 ^a	Epigrama
31 ^a	Soneto
32 ^a	Ode

5ª CONFERÊNCIA: Total de composições líricas: 18

MATÉRIA:	Uma dama dando a Fábio duas flores, a saber um amor-perfeito metido em um malmequeres
Ordem	Composições
1 ^a	Décimas
2 ^a	Soneto
3 ^a	Soneto
4 ^a	Soneto
5 ^a	Soneto
6 ^a	Décima
7 ^a	Décima
8 ^a	Silva Jocosséria
9 ^a	Décimas
10 ^a	Romance Jocossério

11 ^a	Soneto
12 ^a	Soneto
13 ^a	Décima
14 ^a	Silva Jocosséria
15 ^a	Décima
16 ^a	Soneto
17 ^a	Décimas
18 ^a	Décimas

6ª CONFERÊNCIA: Total de composições líricas: 28

MATÉRIA:	Excelentíssima Senhora Marquesa de Gouveia Dona Inácia Rosa, que deixando o mundo se recolheu em um Convento.
Ordem	Composições
1 ^a	Romance heroico
2 ^a	Soneto
3 ^a	Soneto
4 ^a	Soneto
5 ^a	Soneto
6 ^a	Décimas
7 ^a	Silva
8 ^a	Soneto
9 ^a	Soneto
10 ^a	Décimas
11 ^a	Soneto
12 ^a	Soneto
13 ^a	Soneto
14 ^a	Soneto
15 ^a	Décimas
16 ^a	Soneto
17 ^a	Epigrama
18 ^a	Soneto
19 ^a	Soneto
20 ^a	Soneto
21 ^a	Romance

22 ^a	Soneto
23 ^a	Epigrama
24 ^a	Epigrama
25 ^a	Epigrama
26 ^a	Epigrama
27 ^a	Epigrama
28 ^a	Epigrama

7ª CONFERÊNCIA: Total de composições líricas: 18

MATÉRIA:	Uma dama que revolvendo na boca umas pérolas, quebrou alguns dentes
Ordem	Composições
1 ^a	Epigrama
2 ^a	Romance
3 ^a	Décimas
4 ^a	Romance
5 ^a	Soneto
6 ^a	Romance
7 ^a	Soneto
8 ^a	Décima
9 ^a	Soneto
10 ^a	Décimas
11 ^a	Silva Jocosória
12 ^a	Décimas Jocosas
13 ^a	Oitavas
14 ^a	Epigrama
15 ^a	Silva Jocosória
16 ^a	Décima
17 ^a	Soneto
18 ^a	Silva

8ª CONFERÊNCIA: Total de composições líricas: 32

MATÉRIA:	Um menino de gentil presença que colhendo rosas em um jardim, o mordeu um áspide, de que logo morreu
Ordem	Composições
1ª	Epigrama
2ª	Epigrama
3ª	Décima
4ª	Epigrama
5ª	Décima
6ª	Soneto
7ª	Soneto
8ª	Décimas
9ª	Epigrama
10ª	Epigrama
11ª	Soneto
12ª	Romance
13ª	Madrigal Hamburguês Burlesco ¹²
14ª	Epigrama
15ª	Soneto
16ª	Soneto Jocosório
17ª	Soneto
18ª	Décima
19ª	Silva Jocosa
20ª	Silva
21ª	Soneto
22ª	Soneto
23ª	Endechas
24ª	Epigrama
25ª	Epigrama
26ª	Epigrama
27ª	Epigrama
28ª	Epigrama
29ª	Epigrama

¹² Indicação de gênero pela didascália.

30 ^a	Epigrama
31 ^a	Epigrama
32 ^a	Epigrama

9ª CONFERÊNCIA: Total de composições líricas: 23

MATÉRIA:	Um delfim salvando e conduzindo às costas um naufragante até a praia
Ordem	Composições
1 ^a	Epigrama
2 ^a	Epigrama
3 ^a	Epigrama
4 ^a	Soneto
5 ^a	Soneto
6 ^a	Soneto
7 ^a	Soneto
8 ^a	Décima
9 ^a	Soneto
10 ^a	Soneto
11 ^a	Soneto
12 ^a	Silva
13 ^a	Romance Jocossério
14 ^a	Soneto
15 ^a	Décimas
16 ^a	Soneto
17 ^a	Décima
18 ^a	Idílio
19 ^a	Madrigal
20 ^a	Soneto
21 ^a	Silva Jocosa
22 ^a	Romance Jocossério
23 ^a	Soneto Jocososo

10ª CONFERÊNCIA: Total de composições líricas: 17

MATÉRIA:	Uma senhora, que perdendo um grande bem, cuida muito em se esquecer do bem perdido
Ordem	Composições
1ª	Romance
2ª	Soneto
3ª	Soneto
4ª	Soneto
5ª	Soneto
6ª	Soneto
7ª	Décima
8ª	Silva Jocosória
9ª	Décimas
10ª	Soneto
11ª	Epigrama
12ª	Epigrama
13ª	Décima
14ª	Silva Jocosa
15ª	Soneto
16ª	Soneto
17ª	Soneto

11ª CONFERÊNCIA: Total de composições líricas: 25

MATÉRIA:	Uma dama que chegando à janela a ver o seu amante, com os raios do Sol o não pôde ver
Ordem	Composições
1ª	Décimas
2ª	Seguidilhas
3ª	Silva
4ª	Romance Jocososo
5ª	Soneto
6ª	Soneto
7ª	Soneto

8 ^a	Soneto
9 ^a	Soneto
10 ^a	Silva Jocosséria
11 ^a	Soneto
12 ^a	Silva Jocosséria
13 ^a	Décimas
14 ^a	Soneto
15 ^a	Décima
16 ^a	Epigrama
17 ^a	Décima
18 ^a	Décima
19 ^a	Silva
20 ^a	Décima
21 ^a	Soneto Jocossério
22 ^a	Soneto
23 ^a	Soneto
24 ^a	Soneto
25 ^a	Soneto

12^a CONFERÊNCIA: Total de composições líricas: 26

MATÉRIA:	Dizem que amor com amor se paga; e o mais certo é que amor com amor se apaga
Ordem	Composições
1 ^a	Epigrama
2 ^a	Décimas
3 ^a	Silva
4 ^a	Quartetos
5 ^a	Décima
6 ^a	Décima
7 ^a	Décimas
8 ^a	Soneto
9 ^a	Décima
10 ^a	Romance
11 ^a	Soneto

12 ^a	Silva Jocosca
13 ^a	Soneto
14 ^a	Silva Jocosséria
15 ^a	Epigrama
16 ^a	Soneto
17 ^a	Décimas
18 ^a	Soneto
19 ^a	Romance
20 ^a	Silva Jocosséria
21 ^a	Décima
22 ^a	Décima
23 ^a	Décima
24 ^a	Soneto
25 ^a	Silva
26 ^a	Epigrama

13ª CONFERÊNCIA: Total de composições líricas: 19

MATÉRIA:	Uma açucena
Ordem	Composições
1 ^a	Redondilhas
2 ^a	Romance
3 ^a	Soneto
4 ^a	Oitava
5 ^a	Décima
6 ^a	Soneto
7 ^a	Décima
8 ^a	Décimas
9 ^a	Soneto
10 ^a	Soneto
11 ^a	Décimas
12 ^a	Silva Jocosséria
13 ^a	Romance
14 ^a	Décimas
15 ^a	Silva

16 ^a	Soneto
17 ^a	Décimas
18 ^a	Soneto
19 ^a	Soneto

14ª CONFERÊNCIA: Total de composições líricas: 31

MATÉRIA:	Uma dama que tomando o fresco em um jardim quando viu o pôr do Sol começou a chorar
Ordem	Composições
1 ^a	Idílio
2 ^a	Epigrama
3 ^a	Soneto
4 ^a	Soneto
5 ^a	Romance
6 ^a	Romance
7 ^a	Décima
8 ^a	Soneto
9 ^a	Décimas
10 ^a	Romance
11 ^a	Soneto
12 ^a	Décimas
13 ^a	Soneto
14 ^a	Romance
15 ^a	Oitavas
16 ^a	Romance
17 ^a	Soneto
18 ^a	Sonetos
19 ^a	Romance
20 ^a	Silva Jocosória
21 ^a	Décima
22 ^a	Soneto
23 ^a	Epigrama
24 ^a	Décimas
25 ^a	Canção

26 ^a	Décimas
27 ^a	Soneto
28 ^a	Soneto
29 ^a	Soneto
30 ^a	Epigrama
31 ^a	Epigrama

15ª CONFERÊNCIA: Total de composições líricas: 20

MATÉRIA:	Anaxarte Convertida em Pedra
Ordem	Composições
1 ^a	Décimas
2 ^a	Soneto
3 ^a	Décima
4 ^a	Soneto
5 ^a	Romance Heroico
6 ^a	Soneto
7 ^a	Soneto
8 ^a	Décimas Jocossérias
9 ^a	Décimas
10 ^a	Romance
11 ^a	Romance Jocossério
12 ^a	Soneto
13 ^a	Romance Jocossério
14 ^a	Soneto
15 ^a	Epigrama
16 ^a	Décima
17 ^a	Soneto
18 ^a	Décima Jocosséria
19 ^a	Soneto
20 ^a	Romance

16ª CONFERÊNCIA: Total de composições líricas: 27

MATÉRIA:	Pirene transformada em fonte
Ordem	Composições
1ª	Epigrama
2ª	Soneto
3ª	Redondilhas
4ª	Décima
5ª	Romance
6ª	Oitavas
7ª	Décimas
8ª	Soneto
9ª	Soneto
10ª	Romance
11ª	Romance Jocosos
12ª	Distichon
13ª	Glosa em Epílogos
14ª	Canção
15ª	Endechas
16ª	Décima
17ª	Soneto
18ª	Romance Insensato
19ª	Décima
20ª	Décima
21ª	Romance Jocosos
22ª	Romance Jocosos
23ª	Epigrama
24ª	Epigrama
25ª	Epigrama
26ª	Epigrama
27ª	Elegia

17ª CONFERÊNCIA: Total de composições líricas: 17

MATÉRIA:	Um cego trazendo às costas a um coxo, que governava com a vista, ajudando-se reciprocamente para a comodidade de ambos
Ordem	Composições
1ª	Epigrama
2ª	Décima
3ª	Décima
4ª	Soneto
5ª	Romance
6ª	Redondilhas
7ª	Soneto
8ª	Silva Jocosória
9ª	Soneto
10ª	Epigrama
11ª	Epigrama
12ª	Epigrama
13ª	Soneto Burlesco
14ª	Espinela
15ª	Romance
16ª	Redondilhas
17ª	Romance

18ª CONFERÊNCIA: Total de composições líricas: 9

MATÉRIA:	O inspirado retiro, que fez de Lisboa o Padre Bartolomeu em 25 de setembro
Ordem	Composições
1ª	Epigrama
2ª	Décimas
3ª	Quartetos
4ª	Romance
5ª	Soneto
6ª	Soneto
7ª	Poema Historiográfico
8ª	Soneto

9 ^a	Décimas
----------------	---------

As composições líricas de cada conferência da ABE

Após o levantamento do total dos poemas líricos produzidos no âmbito da ABE, faz-se conveniente verificar os gêneros mais recorrentes, a fim de que seja possível a relação da composição com a racionalidade e, portanto, para a aplicabilidade do *decorum* e da agudeza. Desse modo, será possível avaliar os preceitos empregados para a adequação e persuasão.

O que chama a atenção no levantamento subsequente é que o soneto foi a composição que esteve presente em todas as sessões. Considerada a forma poética mais clássica, está vinculado à racionalidade tanto no domínio da estrutura, da metrificação e lógico dos argumentos que o fundamentam quanto no tratamento dado à matéria. Também vale estabelecer que os gêneros eram selecionados de acordo com a relevância ou “grau de importância conferidos pela matéria” (MORAES, 1999, p. 157): tem-se, portanto, o soneto como a mais recorrente, seguida das décimas¹³ e dos epigramas, ligados, sobretudo ao uso do latim.

¹³ Foi uma composição largamente utilizada entre os séculos XVII e XVIII e abandonada pelo românticos. Foi, posteriormente, utilizadas pelos parnasianos. Também nomeada como espinela, em homenagem ao poeta espanhol, Vicente Spinel, consta de uma quadra, que seria responsável pelo mote, e de uma sextilha, voltada à glosa (MOISÉS, 2004, p.115).

Distribuição das composições indicadas pelas didascálias

FORMA POEMÁTICA	1ª.	2ª.	3ª.	4ª.	5ª.	6ª.	7ª.	8ª.	9ª.	10ª.	11ª.	12ª.	13ª.	14ª.	15ª.	16ª.	17ª.	18ª.	Total
CANÇÃO														1		1			2
DISTICHON																1			1
ELEGIA																1			1
ENDECHAS								1								1			2
EPIGRAMA		3	5	5		7	2	15	3	2	1	3		4	1	5	4	1	61
ESPINELA																	1		1
GLOSA EM EPÍLOGOS																1			1
IDÍLIO									1					1					2
MOTE-GLOSA				1															1
ODE				1															1
OITAVAS							1						1	1		1			4
POEMA HISTORIOGRAPHICUM																		1	1
QUARTETOS												1						1	2
QUINTILHAS				1															1
REDONDILHAS													1			1	2		4
SEGUIDILHAS			1								1								2

Distribuição das composições indicadas pelas didascálias, com subdivisão dos gêneros

O que fica evidente, pela análise do quadro anterior, é que há uma preocupação, por parte dos acadêmicos, em evidenciar o tom risível das composições por meio das adjetivações “jocoso” e “jocossério”. Essa especificação auxilia na construção da racionalidade na lírica, posto que redireciona o público quanto às expectativas construídas e delinea também a escolha do tratamento mais adequado (*decorum*) e modula a forma como composição poética (*ingenium*) auxiliará na construção do caráter verossímil da produção.

É certo que essas proposições agem complementarmente às didascálias dos poemas. Primeiramente, porque nas didascálias o tema é comum a todos os acadêmicos participantes da conferência, o que vem previamente determinado pela “organização da academia” – ainda que possuísse uma organização que não se revela nos documentos – ou mesmo a proposta trazida de de cada presidente de conferência para a data de sua atuação.

Dito isso, passa a ser uma prerrogativa (controlada) do acadêmico escolher, segundo as regras de adequação à formalidade da conferência, qual a forma poética que melhor caberá para que glose o tema. Portanto, ser formal, ao ponto de executar uma composição em latim, ou ainda uma ode, um soneto ou outra forma tradicional da poesia mais “séria”, ou mesmo escolher formas mais correntes, populares e mesmo as mais risíveis (entenda-se que mesmo esse risível é mediado pelo grau de informalidade que o tema permite dentro da conferência) são parte do *ingenium* do acadêmico, o qual se mede pela sua capacidade de manter-se decoroso, mesmo com as aparentes quebras de protocolo que o jocossério, o jocoso o insensato etc. imprimem ao complemento de sua definição da forma, dentro da Academia.

A variedade das composições líricas da ABE

Conforme foi levantado, ficou evidente que a composição mais utilizada pelos acadêmicos foi, de longe, o soneto – com 133 ocorrências –, seguido da décima – com 64 ocorrências. A variedade de composições demonstra que a atividade letrada estava ligada à erudição dos acadêmicos, que em diferentes momentos foram capazes de elaborar e desenvolver gêneros distintos, de forma que ratificassem o domínio dos preceitos retóricos e poéticos inerentes ao que se esperava de quem compusesse a agremiação. Vale pontuar, também, que a composições líricas,

justamente pela “liberdade” que tinham em sua essência, aqui estão arraigadas a conceitos racionais voltados à adequação e à capacidade criativa dentro de regras pré-estabelecidas pelo jogo retórico e poético.

TIPOS DE COMPOSIÇÃO	TOTAL
1. Canção	2
2. Décima	84
3. Décima Jocosa	2
4. Décima Jocosséria	2
5. Distichon	1
6. Elegia	1
7. Endecha	2
8. Epigrama	61
9. Espinela	1
10. Idílio	2
11. Madrigal	1
12. Madrigal Hamburguês Burlesco	1
13. Mote-Glosa	1
14. Glosa em Epílogo	1
15. Ode	1
16. Oitava	4
17. Poema Historiográfico	1
18. Quarteto	2
19. Quintilha	1
20. Romance	36
21. Romance Heroico	2
22. Romance Insensato	1
23. Romance Jocososo	2
24. Romance Jocossério	16
25. Redondilha	4
26. Seguidinha/ Seguidilha	1
27. Silva	11
28. Silva Jocososa	7
29. Silva Jocosséria	15
30. Soneto	133

31. Soneto Burlesco	2
32. Soneto Jocosso	2
33. Soneto Jocossério	3
TOTAL	407

Diante de todo o levantamento e análise das composições líricas da ABE, será possível, junto à compreensão do contexto sócio-histórico da ABE, estabelecer como a racionalidade se fez presente e, inclusive, propor a sua adjetivação político- poético-retórica, tal como a presente tese se propõe a defender. Antes da demonstração de parte do *corpus*, é fundamental um mergulho na mentalidade da época em terras lusoamericanas.

2º CAPÍTULO: TRADIÇÃO RETÓRICO-POÉTICA CLÁSSICA NO SETECENTISMO LUSOAMERICANO

As ideologias: a Razão de Estado e o *decorum* retórico-poético associado à censura

O presente trabalho tem como pilar de suas reflexões que o *corpus* poético colonial deve ser abordado como “discursos históricos, analisados segundo prescrições retóricas, que os articulam ao momento de sua produção”, conforme assevera Moreira (2011). Dessa forma, buscou-se uma teoria que atendesse à especificidade histórica referente à existência da ABE e que caracterizou a produção “como um produto cultural diferenciado” (apud MOREIRA, 2011, p. 153), de forma que o texto fosse percebido como em seu tempo e, ademais, como a História interveio em sua construção. Ainda em consonância com Moreira, foi conveniente analisar não apenas a produção da ABE em si,

mas principalmente, o veículo de publicação e os fins a que visavam tanto o veículo quanto a instituição que o patrocinava a fim de que possamos compreender os fundamentos políticos dos textos publicados e a ulterior vinculação de uma tradição crítica com o poder, no que tange à formação do cânone brasileiro” (2011, p.62).

Assim, para entender a produção letrada da ABE, fez-se necessário conceber que a ABE atendeu a determinados interesses político-ideológicos associados à sua época – e que faziam parte do poder constituído –, que resultaram em textos com temáticas (matérias) e formas que marcaram a atividade letrada do século XVIII. Destarte, considerou-se que houve critérios retóricos, políticos, morais e religiosos associados a tais práticas.

É neste momento que se torna imprescindível retomar Hansen (2019) e todos os seus esforços para o desenvolvimento da análise crítica e documental das práticas de representação luso-brasileiras. Dessa forma, considera-se que as práticas letradas desenvolvidas pela ABE são frutos de uma particularidade histórica e evidencial do quanto é fundamental o esforço crítico para não a desmaterializar e, sobretudo, para não “desierarquizar as matérias e valores com que elas foram constituídas em seu tempo, sempre evitando pensá-las por meio de arquétipos ou categorias idealistas evolutivas, como Idade Média, Renascimento, Clássico, Barroco etc.” (2019, p. 10).

Nessa perspectiva, utilizar a expressão “prática letrada” implica:

[...] a historicização das condições materiais de produção de um texto particular e de agentes históricos situados que se apropriam de uma matéria social determinada, transformando-a e conferindo um valor de uso específico ao produto a ser consumido por públicos de competências diversas (HANSEN, 2019, p. 10).

A ABE faz parte do contexto da Reforma Católica e da Contrarreforma, momento em que os preceitos religiosos interferem na atividade censória, já que o Tribunal do Santo Ofício fazia parte da Tríplice Censura, cuja finalidade era, por um lado, arrebanhar fiéis e, por outro lado, combater as divergências em pontos de fé e doutrinação. Proposta por Giovanni Botero em 1588, um dos fundamentos da política católica do Estado português, a razão de Estado estava fundada nas virtudes cristãs, política que tinha “por princípios a ordem e a obediência, e seu modelo, o mesmo que [orientou] o Estado português, [foi] a Igreja católica romana, protótipo de monarquia absoluta e racional” (HANSEN, 2019, p. 17).

Diante desses pressupostos, a produção letrada da ABE dramatiza e presentifica a substância divina “enquanto mimetizam a sacralidade católica do poder real compreendido como fundamento e garantia do bem comum”, visto que há evidências de ordem cultural, mental e material que ratificam a centralização monárquica da política católica portuguesa, ancorada, notadamente, em práticas discursivas retórico-políticas e poéticas, cujos preceitos são alicerces da sociedade de corte lusoamericana e que se organiza e se constitui como Corpo Místico. O domínio de tais recursos, seja pelo acadêmico, seja pelo público (restrito), determina as posições e ordens sociais subordinados ao rei estabelecidos pelo pacto de sujeição.

O aspecto principal vinculado à razão de Estado – e com o objetivo de conservá-lo –, era a utilização de meios virtuosos para atender ao bem comum, pois “o fim da multidão agrupada em sociedade [era] o de viver segundo a virtude” (HANSEN, 2019, p. 9). De acordo com Hansen, “[era] pela concórdia, responsabilidade de cada “membro” em relação aos demais, que se [podia] obter a coincidência dos interesses particulares quanto ao fim do todo social unificado” (HANSEN, 2019, p. 32). Essa obediência ao poder constituído pautava-se na unidade de integração das partes do “corpo” à “cabeça”, “pressuposto doutrinário das versões católicas e luteranas da “razão de Estado” (HANSEN, 2019, p. 6) proposta por Tomás de Aquino em comentário do Livro V de Metafísica de Aristóteles.

Essa metáfora do corpo fez-se presente nos textos neoescolásticos do seiscentos e setecentos. No caso de Portugal, “é apropriada na doutrina do ‘pacto de sujeição’ do ‘corpo místico do Estado’, feita por Suárez no *De Legibus*, tornando-se um dos fundamentos do direito absoluto e do direito ordinário também no Brasil”. A lógica do “corpo político” estabelecida por São Tomás era a mesma praticada pela Igreja católica, pela lógica do “corpo místico”, e, devido ao fato da ABE ter sido uma instituição oficial, que atendeu aos interesses da Coroa Portuguesa, pôde-se estabelecer também os mesmos fundamentos. Consoante Hansen,

[a] doutrina do corpo místico referida ao Estado significa o estado de natureza como “simples corpo místico” em que todos os membros reconhecem as mesmas obrigações, pautam-se pelas mesmas regras e “[...] são capazes de ser considerados, do ponto de vista moral, como teológico-política do “corpo do Estado” corresponde ao terceiro modo da unidade dos corpos exposta por Santo Tomás de Aquino em seu comentário do Livro V da *Metafísica*, de Aristóteles: unidade de integração, que não exclui a multiplicidade atual e potencial. Parte de um todo, os membros do corpo são instrumentos de um princípio superior, a alma. Por analogia de proporção, o corpo humano é termo de comparação com o *corpus Ecclesiae mysticum*: a transferência metafórica é efetuada pelo termo *caput*, “cabeça”. Sede da razão, a cabeça está para o corpo assim como Deus está para o mundo. Politicamente, o Rei está no reino assim como a cabeça no corpo: razão dos membros, o Rei os dirige em função de sua integração harmônica (2004, p. 117).

Sob tal ótica, a política católica adotada pela Coroa Portuguesa estabeleceu-se como uma espécie de “paradigma dogmático”, que assegurou a conduta dos acadêmicos (eis o *decorum*), enquanto obediência e manutenção da hierarquia, e, sobretudo, era considerada “visível, natural, racional e necessária” (HANSEN, 2004, p. 120). Tal categorização era “entendida como reflexo da lei natural ou como ditado de Deus revelado em uma Igreja visível e corporificado nas leis positivas de um Estado absolutista” (HANSEN, 2004, p. 116).

Seguindo a lógica do corpo místico, a cabeça seria representada pelo fundador, o Vice-Rei Vasco Fernandes César de Menezes, o secretário José da Cunha Cardoso e os fundadores como a garganta, aqueles que orquestravam e fiscalizavam os acadêmicos, que executavam a vontade do rei, do poder constituído. Sob esse viés, ser virtuoso vinculava-se a cada um ter consciência do papel que lhe fora atribuído e ser obediente a tal sistema, fator essencial para a honra e para o (re)conhecimento. Conforme atesta Baltazar Gracián,

[a] virtude é uma cadeia de todas as perfeições, o centro de toda a felicidade. Torna-o prudente, discreto, perspicaz, sensível, sensato, corajoso, cauteloso, honesto, feliz, louvável, verdadeiro... um herói universal. Três esses nos tornam bem aventureiros: sábio, sadio e santo. A virtude é o sol do mundo, e seu hemisfério é uma boa consciência. É tão encantadora que ganha a graça de Deus e dos homens. Não há nada tão amável quanto a virtude, nem tão detestável quanto o vício. A virtude só é autêntica; tudo o mais é imitação. Capacidade e grandeza se medem pela virtude, não pela sorte. Só a virtude basta a si mesma. Faz-nos amar os vivos e lembrar os mortos (2012, p.85).

Os cidadãos virtuosos eram aqueles dispostos a sacrificar parte de sua liberdade se o sacrifício se convertesse em benefícios da comunidade. Viver segundo a virtude e ser portador de todos os atributos vinculados a ela representava ser “prudente, discreto, perspicaz, sensível, sensato, corajoso, cauteloso, honesto, feliz, louvável, verdadeiro”, como apontado por Gracián. Ademais, era ser obediente ao poder constituído e zelar pelo bem-comum moldavam a “racionalidade cortês”,

cuja característica principal era uma “planificação calculada do comportamento individual com vista a assegurar, na competição e sob pressão permanente, ganho de status e de prestígio mediante um comportamento adequado. Os indivíduos eram, assim, arrastados para uma competição feroz pela conquista de status e prestígio e, por isto mesmo, pautavam-se por uma irresistível mania de ‘dar nas vistas’”, preocupando-se enormemente com as “aparências”, observando “a adequação perfeita das atitudes, dos gestos judiciosamente calculados, das frases com vários sentidos” (VILLALTA, 2011, p. 180).

A conduta adequada, orientada pelo *Decorum*¹⁴, o qual, por sua vez, é resultado da prudência, fazia parte do código de honra do perfeito cavalheiro e determinavam a entrada e a permanência dos letrados na ABE. Hansen afirma que “o discreto se distingue pelo engenho e pela prudência, que fazem dele um tipo agudo e racional, capacitado sempre para distinguir o melhor em todas as ocasiões” (2004, p. 93). Assim, o letrado deveria preocupar-se com o bem-comum – a academia – e obedecer tanto às prescrições retóricas quanto ao poder constituído. Eis a “Razão de Estado” na ABE.

¹⁴ “Retoricamente, o *decorum* é especificador de gêneros que prescreve a adequação do estilo aos temas do discurso, bem como à recepção” (HANSEN, 2004, p. 84).

O *Decorum*, nessa perspectiva, fez parte tanto de uma retórica social quanto formal. Social porque pautou, como resultado da prudência, as ações do perfeito cavaleiro; formal, pois houve critérios que deveriam ser obedecidos no âmbito da ABE e que moldaram a forma como os textos foram construídos. Esta última revelou-se na concórdia das partes dos textos, determinando a relação da matéria, público e conveniência, na beleza moral e na harmonia presente no comportamento do homem de corte, que sabia tanto “agir” quanto “dizer”.

Assim, o letrado da ABE e, por extensão, do século XVIII, deveria ser, *a priori*, o resultado do conjunto de valores morais e intelectuais exigidos pelo contexto cortesão e acadêmico. Os morais se relacionavam à razão de Estado, à virtude “como o sol do mundo”, à obediência delineada pelo corpo místico e que resultavam no perfeito cavaleiro, cujas atitudes atendiam à racionalidade cortês. Já os intelectuais voltavam-se à compreensão de que só o domínio da arte retórica seria possível tanto produzir quanto decodificar as atividades letradas. Era meio de criação literária e método de para construir o discurso discreta e engenhosamente, como árbitro da avaliação.

O gosto, portanto, orientava-se conforme critérios ético-retóricos da racionalidade de Corte. Tais recursos retóricos não consistiam apenas na aplicação de figuras e topos, mas estava presente em toda a formulação da obra, desde a *inventio*¹⁵ (invenção) até a *elocutio*¹⁶ (elocução), ambas orientadas pelo *Decorum* (GRIGERA, 2008, p. 71). Assim, o que se pode asseverar é a necessidade de uma “metodologia poética” (HANSEN, 2019, p.11) que contemple os aspectos culturais, políticos, religiosos e retóricos a fim de que os textos da ABE sejam percebidos na hodiernidade como foram ao seu contexto de produção.

Adesão à herança clássica e à tradição

A retórica é elemento fundamental, é o método para decodificar as obras literárias produzidas na Europa e na América do século XV até o XVIII, em linhas

¹⁵ Segundo o Livro I da *Arte Retórica* aristotélica, a *Inventio* consiste no momento do conteúdo, da seleção dos argumentos mais convenientes para a construção do discurso a fim de que possa não só expor como também defender a causa sobre a qual trata.

¹⁶ No livro II da *Arte Retórica* aristotélica, a *Elocutio* refere-se à forma como o texto é construído, momento no qual há a preocupação com a clareza, com a correção gramatical, com o estilo segundo o qual se dará a construção da argumentação.

gerais, ainda que muitos autores posteriores tenham se apropriado de tais recursos. O ressurgimento da retórica clássica, no século XV é um dos elementos que representam o Renascimento. A redescoberta de Quintiliano, Cícero e Aristóteles, nas artes retórica e oratória, propiciaram toda a “sistematização do ensino, desde os primeiros graus” (GRIGERA, p. 31, 2008). Ademais, houve a abertura da cátedra de retórica na Espanha já no século XV, idealizada por Afonso X, vaga assumida por um italiano, o professor Bartolomeo Sanctio de Firmio, em 1403.

A partir do século XV, muitos professores partem da Itália para ensinar a retórica na Península Ibérica, como componente da educação humanística. Grigera (2008) apresenta um exemplo relevante da valorização dos conhecimentos retóricos em um episódio de 1613, no qual Luis de Góngora, por meio de uma carta a um amigo, Pedro Valência, solicita uma crítica a dois poemas. As considerações do religioso apontavam que havia deficiências nos textos quanto à Arte, de domínio das prescrições exigidas para as produções letradas.

Segundo Góngora, há três aspectos que um sábio deve contemplar em suas atividades literárias: “1) Natureza (que é engenho apropriado); 2) Arte; 3) Hábito, experiência e destreza mediante o uso” (GRIGERA, p. 33, 2008). Para Grigera, Aristóteles define a Arte como “uma disposição suscetível de criação acompanhada de razão verdadeira” (2008). Consta na Retórica aristotélica que

Toda arte relaciona-se à criação e ocupa-se em inventar e em estudar as maneiras de produzir alguma coisa que pode existir ou não, e cuja origem está em quem produz, e não no que é produzido. De fato, a arte não se ocupa nem com as coisas que são ou que se geram por necessidade, nem com as que o fazem de acordo com a natureza (pois essas têm origem em si mesmas). Visto que existe diferença entre produzir e agir, a arte deve ser uma questão de produzir e não de agir; e de certa maneira, o acaso e a arte versam sobre os mesmos objetos, como diz Agaton: “A arte ama o acaso, e o acaso, a arte”. Assim, como já dissemos, a arte é uma disposição relacionada com produzir, que envolve o reto raciocínio; e a carência de arte, pelo contrário, é também uma disposição relacionada com produzir, porém envolve falso raciocínio. E ambas dizem respeito às coisas que podem ser de outro modo” (ARISTÓTELES, p. 131-132, 2009).

Diante do exemplo de Góngora exposto acima e das considerações de Aristóteles, a necessidade do domínio técnico para a escrita é inquestionável. Essa técnica consiste no conhecimento da arte da escrita que se fez presente na Antiguidade Clássica: “a poética e a retórica”. Sobre a primeira, tanto os tratados de

Aristóteles, quanto de Horácio foram “de singular importância” no Renascimento e, embora os conhecimentos retóricos fossem utilizados para a elaboração dos discursos estabelecidos por Aristóteles (jurídico, deliberativo e epidítico), também se faziam presentes nas obras literárias (GRIGERA, p. 33-34, 2008).

A redescoberta da retórica clássica no Primeiro Renascimento teve como bojo Quintiliano, com a *Institutio Oratoria* e alguns tratados, fragmentados, de Cícero. Esse conjunto de conhecimentos retóricos foi o pilar do ensino tanto teórico quanto prático – em todas as instâncias – da Europa e, tempos depois, da América. No momento em que a Retórica de Aristóteles chega à Itália na terceira década do século XV introduzida por gregos que passaram a habitar a região veneziana, “a retórica latina está fortemente enraizada em todos os níveis, e o Aristóteles que chega aos humanistas é, justamente, o da tradição bizantina, traduzido por seu adail, Giorgio da Trebizonda” (GRIGERA, p. 36, 2008).

No século XVII, segundo CARVALHO (p. 176, 2007), “a lírica busca seu estatuto próprio acionando na preceptiva uma ideia de perfeição que, similar à do poema épico, é perseguida como lugar de excelência segundo os modelos de representação de cada gênero ou subgênero poético”. Naquele momento, a perfeição vincula-se à “completude” e “unidade”, “acolhimento dos pressupostos de uma norma” (CARVALHO, p. 177, 2007).

O conceito de perfeição pode ser visto pelo dicionarista erudito Raphael Bluteau, sob o domínio da arte, em seu Dicionário¹⁷, volume 6, página 420, que o define como “o que tem as qualidades requisitadas da natureza, ou da arte”. Vale destacar que o Dicionário de Bluteau é contemporâneo à ABE. Já segundo Muhana, Aristóteles refere-se a ele como prerrogativo do poeta perfeito:

[...] é aquele que dispõe eficazmente dos procedimentos da imitação, pois, tendo sido uma vez conhecidas por poéticas ou universais certas e particulares coisas e pessoas, é ofício de cada poeta tornar a conhecê-las como tais (p. 47).

Em consonância com o estudo realizado por Curtius em *Literatura Europeia e Idade Média Latina* (1996), o presente trabalho considera que as referidas

¹⁷ BLUTEAU, Rafael. **Vocabulario portuguez, e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico...**: autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos; e offerecido a El Rey de Portugal D. João V. Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesu: Lisboa, Officina de Pascoal da Sylva, 1712-1728. 8 v; 2 Suplementos.

composições paradigmáticas estão a serviço de uma tradição cultural e da prescrição poética. Essa permanência da herança clássica na literatura, em oposição ao simples ato da criação, do inédito, da novidade, é o que Curtius considera como “classicismo intemporal das obras-primas” (apud ACHCAR, p. 19, 2015). Assim, a ABE, primeira academia histórico-brasileira, compõe esse quadro da literatura brasileira como agremiação que carrega consigo essa herança clássica e que ilustra como a racionalidade foi um princípio determinante para a sua existência.

Em levantamento bibliográfico anterior *n’O movimento Academicista no Brasil: 1641-1820/22*¹⁸, constatou-se que havia, de maneira implícita, parâmetros de escrita que orientavam as produções acadêmicas e que remontam ao resgate da cultura clássica greco-romana, porém com algumas adequações para a nova realidade cristã. Esse *modus facendi* voltava-se à retomada da retórica e da poética aristotélicas e demonstravam a erudição dos letrados ABE, que deveriam dominar um conjunto de regras, que aqui nomearemos como prescrição, e que comprovam o retorno à tradição clássica.

Assim, para compor o rol dos acadêmicos pertencentes à ABE, além de sucumbir-se à racionalidade cortês, caracterizada pelo fato de ser integrante do clero ou da administração local, servir aos interesses da Coroa Portuguesa, esse letrado deveria ter domínio de conhecimentos poéticos e retóricos, requisito fundamental para ser reconhecido. Para tanto, eram propostos exercícios poéticos, a partir de temas heroicos e líricos, nos quais seria possível a demonstração, execução, exploração de tais conhecimentos. Cabe aqui demonstrar como a lírica evidencia e compõe essa racionalidade.

As produções poéticas da ABE orientam-se por uma espécie de lógica discursiva e certos condicionamentos, sejam temáticos, sejam institucionais e que moldam as atividades letradas do século XVIII. Essa lógica discursiva diz respeito à utilização de modelos clássicos, estabelecidos pela retórica, e que demonstram, em exercícios poéticos realizados durante as sessões acadêmicas, a argúcia e a erudição dos acadêmicos, pressupostos fundamentais para a permanência na agremiação.

No que diz respeito aos condicionamentos, as sessões da ABE eram caracterizadas pela proposição de temas líricos e heroicos, estabelecidos pelo secretário, o Desembargador José da Cunha Cardoso, que aprovava ou não a

¹⁸ Cf. Castello (1969-1971) vol. 1, tomos de I a V.

publicação¹⁹ dos versos tomando como referência a aplicação de conhecimentos retórico-poéticos apreendidos nas aulas na Universidade de Coimbra, capital intelectual da Coroa, consoante se pôde constatar em estudo anterior sobre a censura existente na ABE²⁰. Desse modo, considera-se que as produções da referida academia, tanto no âmbito das temáticas quanto no processo de elaboração dos discursos, são determinadas pelo que chamamos racionalidade, tomando como parâmetro o modelo aristotélico presente na poesia da Antiguidade.

A herança aristotélica estabelece a existência de “composições genéricas”, que consistem numa codificação da prática intertextual, uma “arte alusiva”. Nesse sentido, a composição poética apropria-se de vários lugares-comuns pertencentes ao repertório da tradição greco-romana e, simultaneamente, o modo como será organizado. Assim, nota-se uma profunda relação entre os temas abordados e as formas adequadas para o desenvolvimento de cada um deles, dentro de uma preceptiva acadêmica decorosa em relação às práticas de escrita da época, aspecto que se fará presente em outros momentos da nossa literatura. É válido postular que até o século XVIII, não há a figura individualizada do Autor. De acordo com Hansen (2004, p.33), a figura do letrado, enquanto sentido subjetivo, não tem relevância, exceto como elemento posterior ao poema, na realização da leitura; “autoria” e “criação”, componentes da “originalidade”, constituem-se como critérios exteriores ao texto.

O *Ingenium*, palavra de origem latina que se refere à capacidade intelectual ou talento inato de uma pessoa, está relacionado à inteligência, habilidade criativa e capacidade de resolver problemas. O termo, que deriva do latim *ingeniosus*, traduz-se como “dotado de talento” ou “engenhoso” e está relacionado à ideia de uma qualidade inata ou inerente à pessoa. Aristóteles discutiu a ideia de “ingenium” em sua obra “Ética a Nicômaco” e compreendia ser uma qualidade natural que contribuía para a excelência moral e intelectual de uma pessoa e estava relacionado à virtude e à capacidade de desenvolver habilidades éticas.

¹⁹ A acepção de publicação aqui utilizada é a mesma de Moreira (2011): aquilo que se tornou público, de conhecimento de todos.

²⁰ Cf. BELINE, Heloísa Viccari Jugeick. **A(s) censura(s) nas práticas letradas da Academia Brasílica dos Esquecidos**. 2017. 135 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2017.

É, pois, um conceito retórico que se refere à capacidade inata e à criatividade de um orador ou letrado na formulação de argumentos persuasivos e na criação de discursos eficazes. O *ingenium* enfatiza a capacidade criativa e o engenho do letrado e implica a habilidade de pensar de forma original, inventiva e perspicaz ao formular argumentos e criar discursos com abordagens únicas e cativantes para persuadir o público. Isso envolve a criação de conexões inesperadas entre ideias, o uso de metáforas criativas e a aplicação de raciocínio original para sustentar seu ponto de vista. A criatividade do *ingenium* também se estende à adaptação ao público. Um comunicador com *ingenium* reconhece a importância de ajustar seu discurso de acordo com as necessidades e interesses do público. Isso pode envolver o uso de exemplos e analogias que ressoem com o público-alvo.

O ponto é que para a compreensão das produções literárias pertencentes à Literatura Lusoamericana, e para que anacronismos não sejam praticados²¹, é fundamental ter-se em vista que tanto a imitação quanto a emulação fazem parte da elaboração dos textos, ou melhor, são ponto de partida dos mesmos. O que se pretende demonstrar é que não se concebia, naquele momento, a existência de um poema sem que fizesse referência aos modelos clássicos, seja pelo repertório, seja pela estrutura, fatores que deveriam ser reconhecidos, inclusive, pelo público. Dessa forma, o letrado e o público deveriam ter domínio de tais recursos, como se fosse um jogo com suas regras: só quem as compreende pode participar e, caso o jogador não as domine completamente, prejudica e limita o andamento do jogo. E quem orientava todo esse processo era um *ingenium*, que, por sua vez, era determinado pelo *decorum*.

O *decorum* retórico, também conhecido como "decorum" na retórica clássica, é um conceito fundamental que se refere à ideia de que um discurso ou texto deve ser adequado ao contexto, ao público e ao propósito da comunicação. É um princípio retórico que orienta os letrados a ajustar sua linguagem e estilo de acordo com as circunstâncias específicas. Nesse sentido, pelo que foi analisado, considera-se que o *decorum* deve considerar os seguintes princípios:

1. Adequação ao Público: O *decorum* retórico exige que o letrado considere cuidadosamente o público-alvo. Isso significa adaptar o discurso de acordo com o público: na ABE, para um texto ser aprovado precisava adequar-se aos preceitos retóricos e o

²¹ Consoante Moreira (2011), o anacronismo resultou e resulta ainda muita vez em uma edição que desfigura o objeto de estudo, porque não respeitadora de sua historicidade (p. 89-90).

público deveria reconhecer tais preceitos, conforme MOREIRA, “não havia “crítica”, como autonomia político-estética da avaliação do valor, nem “estética”, mas elogio ou censura fundamentados em preceitos” (2011, p.18);

2. Adequação ao Contexto: O contexto em que a comunicação ocorre desempenha um papel crucial no *decorum* retórico. Isso inclui o local, a ocasião, o momento histórico e as circunstâncias específicas;

3. Adequação ao Propósito: O objetivo da comunicação também é um fator determinante no *decorum* retórico. Dependendo se o objetivo é persuadir, informar, entreter, comemorar ou protestar, o discurso deve ser adaptado para alcançar eficazmente esse objetivo. O *decorum* retórico implica escolher a linguagem apropriada para o público e o propósito. Isso inclui o uso de vocabulário adequado, tom, estilo de escrita apropriados.

Para demonstrar que nem todos os poemas elaborados pelos acadêmicos foram aprovados, encontramos, na edição mecânica que se encontra na Universidade de São Paulo, um poema censurado pelo secretário José da Cunha Cardoso. Ao analisarmos os manuscritos, ou fontes primárias, constatamos que pelo punho do próprio secretário consta ao lado do poema “não és capás” (Anexo A). Comparando a fonte primária com *O Movimento Academicista Brasileiro*, de José Aderaldo Castelo, constatamos que o texto não foi publicado, não passou a ser de conhecimento de todos para apreciação.

Fica claro, pois, que não bastava tratar do assunto e usar a composição mais adequada. O texto precisa fluir quanto aos seus efeitos e impactos: ser verossímil e agudo. Dessa forma, o *ingenium* e o *decorum* confirmam-se como elementos fulcrais para criar o pacto de adesão com o público.

De forma que fique evidente a relação de adequação ao contexto e ao propósito e com o intuito de demonstrar os mecanismos da racionalidade nas práticas letradas da ABE, faz-se oportuna a análise de composições líricas selecionadas. Na Segunda Conferência, José da Cunha Cardoso apresentou uma décima acerca do tema “Quem amou mais, Clície ao Sol, ou Endimião à Lua”:

Supõe o poeta como certo que Clície foi amada do Sol
até o tempo da morte de Leucotoe, e só depois disso deixou de ser dele querida.

DÉCIMAS

Uma ninfa, e um pastor

São hoje os dois pleiteantes,
Qual com ações mais amantes
Foi nas finezas maior.
Louvaram-se sem temor
Ambos no meu parecer;
Mas eu já quero entender
Que um deles me há de infamar;
E só do, por quem votar,
Juiz louvado hei de ser.

Se é do fogo a maior chama
Melhor prova em tal questão,
Eu julgo contra Endimião
Ser Clície a que mais ama.
Inclinei-me para a dama?
Não estranhe isto a Academia;
Que inda que a justiça é gêmea
Da razão, lá lhe dão jeito,
E se é fêmea o que tem pleito,
Todos pendem para a fêmea.

Quando Clície se acendia
De seu amor nos ensaios,
Se de si lança raios,
Os raios do Sol bebia.
Em dois incêndios ardia,
Não sei qual deles maior.
Neste repetido ardor
Quem duvida em tais dispêndios
Que com dobrados incêndios
Seria dobrado o amor?

Ao Sol que não se despreza
De mostrar as paixões d'alma
Lhe dava Clície mais calma,
Que sua própria natureza.
Como Endimião tal fineza
Trinta anos aborrecido
Nunca logrou, não duvido
Que o seu amor fosse a menos,
Pois só os afagos de vênus
Fazem crescer a Cupido.

De Endimião as assistências
Nunca a Lua agradeceu;
E se alguns gostos lhe deu,
Foram do sono aparências.
Se as boas correspondências
Ouro são, com que o tesouro
Do amor cresce, é mau agouro,
E mais que gosto é tormento
Privá-lo do entendimento,
Para não gozar do ouro.

Na ausência, em que consiste

De amor a mais cruel morte
 Tinha ele com triste sorte
 Muitas noites vida triste.
 Só Clície ao Sol assiste
 Cotidianamente unida,
 E sempre em vê-lo embebida,
 Logo é clara a consequência,
 Se o amor morre na ausência
 Que Clície lhe dava vida.
 Padeceu ela um interno
 Ciúme; mas Endimião
 Nunca teve esta paixão,
 Melhor lhe chamara inferno.
 Este é testemunho eterno
 De quanto em Clície maior
 Foi daquele fogo o ardor;
 Que em semelhantes desvelos
 Nem se acha amor sem zelos,
 Nem há zelos sem amor.

Desprezada enfim do Sol,
 Que antes fora o seu amante,
 Ainda prova de constante
 Seguindo o mesmo farol.
 Convertida em girassol
 Vence com glória admirável
 Endimião; e é tão notável
 No seu brio sempre igual,
 Que afetos de racional
 Conserva no vegetável.

José da Cunha Cardoso

A partir da estrutura de problema e do jogo de raciocínio, o letrado propõe a discussão por meio de argumentos que se opõem e se ampliam, evidencia o tema mais explorado pela lírica: o amor, em sua essência paradoxal e hiperbólica, dos discursos pautados por imagens voltadas aos astros também amplamente utilizados na lírica: o sol e a lua, que se complementam e se opõem: para um existir, o outro precisa se ausentar.

Antes de iniciar a demonstração da racionalidade na lírica, faz-se necessária uma revisão do conceito da lírica, a partir da tradição clássica, para, posteriormente, compreender-se como a agudeza e o emprego da metáfora engenhosa são aspectos que compõem a prescrição desse tipo de produção letrada.

Assim, após a compreensão dos recursos retóricos constantes na produção lírica da ABE, de todo o seu contexto político, social e ideológico, das temáticas abordadas e gêneros executados, faz-se imperativa a análise da exequibilidade de

tais recursos a partir da seleção de um *corpus*, cujo critério de seleção pautou-se em evidenciar (vide 2.2.2), por conferência, a diversidade das composições.

A lírica no contexto da ABE

A partir da segunda metade do século XVI e no século subsequente, a lírica assume um lugar entre o épico e o cômico, uma produção que remonta às reflexões aristotélicas e se compõe por preceitos tanto retóricos quanto poéticos, de forma a desvelar um estilo elevado e expressivo de narração dos fatos fora do comum de tempos remotos. É justamente nesse ínterim que a lírica passa a ser desenvolvida como um discurso engenhoso, termo cunhado por Saraiva (1980), resultante de um estilo nomeado como mediano ou lugar da mediania entre gêneros e que se caracteriza pelo deleite, enquanto a retórica estaria a serviço da persuasão.

Vale destacar que a imitação é elemento recorrente nos estatutos da epopeia, que tem como parâmetros Homero e Virgílio²², abrindo estudos sobre o romance e sobre o caráter perfeito da epopeia camoniana *Os Lusíadas*. O que se pretende demonstrar aqui é que o estilo está no cerne do que se considera como gênero do discurso, conceito que resulta do “longo processo de aproximação entre as artes retórica e poética” (CARVALHO, p.171, 2007). Desse modo, o estilo é um dos elementos de composição de gênero, visto que a imitação tem como consequência emular o *modus facendi* de outros; portanto, estilo é elemento distintivo do poeta na emulação dos modelos (CARVALHO, p. 172, 2007).

Estudar o gênero lírico vincula-se com as idiossincrasias dos poetas daquele momento em trabalhar com a palavra. Nesse sentido, compreende-se que o gênero define o estilo, o que, necessariamente, determina como a composição será elaborada no que diz respeito ao assunto (matéria), à organização dos versos e, por fim, quais são as figuras e/ou ornatos utilizáveis. Assim, diante da grandiosidade da épica, a lírica revela-se diversa, breve e marcada pela presença de vários estilos, pela abrangência, pela variedade de realizações elocutivas, desde a elevação até o rebaixamento, possível neste intermédio entre a epopeia e a cômica e, por fim, pelo caráter valorativo, enquanto tradição clássica, da poesia greco-latina. A diversidade

²² Considera-se aqui que a primeira e principal fonte dos gêneros foi Homero.

na conceituação da lírica ilustrada por Tertuliano (*apud* TRINGALI, p. 27): “multicolor, de várias cores, versicolor, nunca a mesma, mas sempre outra, embora sempre a mesma quando outra, tantas vezes enfim mudando-se quantas movendo-se²³”.

Em terras lusitanas, após o sucesso da epopeia camoniana, a lírica passa a fazer parte da poesia e será marcada por critérios específicos, responsáveis por enaltecer as produções poéticas. O que é relevante para o estudo da poesia lírica da ABE é a compreensão do desenvolvimento e fixação dos gêneros líricos a partir dos dados que se tem do século XVII e que foram apontados por Carvalho (2007). Para a autora, lírica, no referido período, significa:

[...] poesia de amenidade e sonoridade, dedicada à imitação das paixões; do ponto de vista formal, trata-se de verso marcado pela sonoridade, pela alteração entre sílabas longas e breves e por conduzir em si todo o sentido do período verbal, sem deixar o significado da sentença depender da linha métrica seguinte (CARVALHO, p. 175, 2007).

Esse caráter mimético, peculiar à lírica, deve evidenciar, conforme a preceptiva assim estabelece, o que se nomeia como poesia de circunstância, caracterizada pelo empenho adequado da forma poética em relação à matéria. A imitação deve ser do melhor estilo para contemplar da melhor maneira das palavras e a escolha dos melhores recursos para causar o efeito desejado, de forma a superar o modelo seguido, o que se define como emulação. Segundo Quintiliano, a “*imitatio per se ipsa non sufficit*”²⁴ (X, 2.4) evidencia a necessidade do *ingenium* do letrado. Desse modo, para se alcançar os melhores efeitos, são necessárias as melhores palavras a fim de que as expectativas do público, estabelecidas por uma espécie de acordo, sejam atingidas.

Ainda que existam muitos estudos e tentativas de definição da lírica no que se refere às retóricas latinas, aos preceitos aristotélicos, o discurso referente à lírica foi marcado “pela diversidade que demonstra nas virtudes retóricas ou *ideas* e pelos afetos que suscita comovidamente no público” (CARVALHO, p. 177, 2008). Todavia, nessas tentativas de definição da lírica, o ponto comum está na posição central da primeira pessoa do singular, o “eu”, que se opõe ao uso da terceira pessoa do singular presente na épica.

²³ *multicolor et discolor et versicolor, numquam ipsa, semper alia, etsi semper ipsa quando alia, totiens denique mutanda quotiens mouenda.*

²⁴ Tradução livre: imitação em si não é suficiente.

A variedade, marca aqui recorrente da lírica, é sinalizada também por Baltazar Gracián no tratado *Agudeza y Arte de Ingenio* pelo fato de representar a diversidade das coisas e das atitudes humanas e confluem para o mesmo conceito: “o conjunto da lírica engloba formas poéticas diversas de pequena ou média extensão, que amplificam matéria vária, com fim ao deleite” (*apud* CARVALHO, p. 189, 2007).

Aristóteles, em sua *Retórica*, apresenta quais são as coisas agradáveis, relacionando-as aos hábitos e atitudes, que são diversos em sua essência, assim como a lírica, “nunca a mesma, sempre outra”, mas deleitável:

Admitamos que o prazer é um certo movimento da alma que a reconduz inteiramente e de maneira sensível a seu estado natural; a pena é o contrário. Se o prazer corresponde pouco mais ou menos a esta definição, evidentemente o agradável é o que deriva da disposição momentânea que dissemos, sendo o penoso aquilo que faz desaparecer essa disposição ou produz um movimento em sentido oposto. É necessariamente agradável as mais das vezes tender para o nosso estado natural, e principalmente quando as coisas, que se produzem segundo a natureza, tiverem retornado a seu estado próprio. Os hábitos são igualmente agradáveis, porque o habitual é já como que uma segunda natureza. O hábito assemelha-se de algum modo à natureza: ‘muitas vezes não está longe de sempre’. A natureza tem por objeto o que acontece sempre; o hábito, o que acontece muitas vezes (p. 244, 2005).

Do mesmo modo, Aristóteles considera a tendência da imitação natural, pois “imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos têm prazer em imitar” (2005, p. 23-24).

A partir do que foi exposto, pode-se sistematizar que para Aristóteles, a arte poética e, por extensão, a lírica, consiste na aplicação de um conjunto de conhecimentos técnicos oriundos de um trabalho, um exercício racional que tem como resultado um fazer elaborado, e a imitação seria a responsável por trazer a veracidade, a aparência de verdade das coisas.

Essa arte, em última análise, refere-se a uma habilidade, a um hábito adquirido, a uma capacidade racional para produzir poemas, por meio de uma ciência, a arte poética e, embora a lírica faça parte do estilo mediano, entre o heroico e o cômico, e pela poesia ornada para deleitar, é elaborada a partir das normativas da metáfora aguda. Desse modo, a poética da agudeza configura-se “como um lugar mediano da poesia suave, florida e deleitosa” (CARVALHO, p. 187, 2007). Na primeira

conferência, o acadêmico Sebastião da Rocha Pita apresenta um poema em louvor à academia que faz referência ao emprego da agudeza:

SONETO

Esta Aula do Brasil heroica empresa,
que Academia Brasílica se chama
cuja luz há de dar brilhante flama,
cuja Esfera há de ter toda grandeza:

Se do Brasil a célebre franqueza
com tal consternação a move, e inflama
quanto aos brados terá soberba fama,
quanto às composições grande riqueza.

Nesta América podem ter segura
execução os seus altos empenhos,
todos os seus escritos formosura.

Pois não hão de faltar aos seus desenhos
Suavidade na Pátria da doçura,
Agudeza na terra dos Engenhos.

O soneto de Rocha Pita revela o uso adequado do assunto (matéria) para o gênero. Na composição de temas considerados elevados, no caso, a academia, a inauguração da mesma e a expectativa da produtividade, tinha-se preferência pelo uso das formas clássicas, o que revela a poesia de circunstância. Nota-se que há uma seleção vocabular, com destaque aos dois primeiros quartetos e os dois primeiros versos do primeiro terceto que reforça a importância da agremiação: “heroica”, “grandeza”, “brados”, “grande”, “riqueza” e “alta”, bem como a qualidade da agremiação, cuja empresa é o Sol, conforme consta na Ata de Fundação²⁵: “chama”, “luz”, “brilhante”, “flama”. Ademais, a adjetivação “formosura”, “suavidade”, “doçura”, constroem o cenário típico da lírica, num exercício metalinguístico.

No referido poema destaca-se, também, a sugestão de imagens, explorada por Horácio em *ut pictura poesis*, presente na sua *Arte Poética*, cujos “desenhos”, citados no terceiro verso do segundo terceto, delineados pelo emprego de palavras, constroem cenários e aproximam-se do conceito “*Di segno*” (signo de Deus), amplamente explorado pelos letrados quinhentistas, seiscentistas e setecentistas. Consoante Horácio:

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto;
outra te põe mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser

²⁵ Cf. Anexo E.

contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará para sempre (ARISTÓTELES et al., 2005, p. 65).

Além do efeito agudo pela construção da imagem flamejante, “ensolarada” da “Academia Brasília”, pode-se destacar, ainda, a agudeza construída pelo termo “Pátria da doçura”, que suscita a criação de expectativas do público pelo recurso da ambiguidade: por um lado, como um lugar aprazível; por outro, a terra do açúcar, onde se enriquece sendo senhor de engenho, vocábulo este que supõe tanto o local para a moagem da cana quanto o recurso retórico necessário para um letrado produzir e permanecer na ABE. A doçura dos versos agradaria, deleitaria o público.

O domínio da poesia lírica implica uma forma de produção peculiar, marcada, notadamente, pela agudeza e pelo uso de metáforas, como se analisará. Ora, se existe preceptiva, existe uma racionalidade que a orienta e a caracteriza, ou seja, a razão que determina a lírica, nos moldes clássicos, pressupõe, consoante Aristóteles, e, posteriormente estabelecido por Emanuele Tesauro, tanto a imitação quanto a emulação de modelos que denunciam o acadêmico erudito. Assim, seguir a tradição é ser racional, é ter todas as condições, no âmbito da ABE, e até fora dela, de construir um texto arguto, evocando modelos da tradição e capaz de adequar, ajustar um conjunto de regras para que haja, por meio da imitação, a superação do modelo.

A “Arte Poética” Horaciana – *Epistula ad pisones* – e a razão

Em sua *Epistula ad Pisones*, o poeta romano *Quintus Horatius Flaccus*, no auge de sua maturidade literária, e por meio de uma metapoesia, apresentou na “teoria clássica da literatura” (entre 13 e 14 a.C.) orientações sobre como deve ser o processo de enunciação das composições dos poetas, na qual asseverou que “a obra [era] regida por leis que [podiam] ser apreendidas e formuladas” (BRANDÃO, 2005 p. 7). Essa racionalidade prevista na execução da obra demonstra que há “uma lógica interna que comanda o processo de composição da atividade letrada, o que determina uma seleção adequada de preceitos para o que o poeta latino considera como “efeito totalizante final”.

A *Epistula*, posteriormente designada como *Arte Poética*, foi destinada à família dos Pisões, pai e filhos, sendo que um deles teria interesse em ser poeta. Horácio, na condição de epicurista, determinava que a poesia deveria conduzir à

verdade e ao bem e, desse modo, ao prazer – o *utile dulci*. Entretanto, essa forma de prazer deve ser compreendida não como algo relacionado ao carnal, à realização de desejos, mas à sublimação do espírito através da arte. A verdade, pelo viés horaciano seria conquistada por formas consistentes, nas quais houvesse harmonia entre as partes e é tecendo tais observações que inicia a carta²⁶:

Suponhamos que um pintor entendesse de ligar uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? Creiam-me, Pisões, bem parecido com um quadro assim seria um livro onde se fantasiassem formas sem consistência, quais sonhos de enfermo, de maneira que o pé e a cabeça não se combinassem em um ser uno (ARISTÓTELES et al., 2005, p 55).

Para tanto, os poetas e pensadores da antiguidade estabeleciam que para uma obra ter um caráter perene deve ter “força” e “graça” na organização (BRANDÃO, p. 6, 2005) e tais fatores vinculam-se a dizer o que deve ser dito sem rodeios e estabelecer que alguns elementos devem ser silenciados. A percepção horaciana, dessa forma, compreende que “a ordem e a unidade constituem os fatores estruturantes relativos à obra acabada” só podem ser alcançadas com “a razão, o trabalho e a disciplina”, instâncias que representariam a conquista da perfeição.

Com o mesmo grau de importância, Horácio recomenda o respeito pelo domínio e tom (mais grave ao mais jocoso) de cada gênero. A adequação, para o pensador, deve tanto orientar o melhor gênero para o assunto (matéria) tratada quanto o poeta ter forças para tratá-lo: “Vocês, que escrevem, tomem um tema adequado a suas forças; ponderem longamente o que seus ombros se recusem a carregar, o que aguentem. A quem domina o assunto não faltará eloquência, nem lúcida ordenação” (ARISTÓTELES et al., p. 56, 2005).

Assim, se o poeta dominasse o material criativo por intermédio da racionalidade, do labor e da disciplina teria a noção do conceito de “arte”. Portanto, a razão configuraria “o círculo mais amplo enquanto consciência das necessidades face aos meios e à disposição do poeta ou a serem criados” (BRANDÃO, 2005, p. 8). É, pois, a racionalidade que recomenda ao poeta saber mensurar a própria força, conforme consta em sua *Arte Poética*:

²⁶ Na presente tese, optou-se pela utilização de uma tradução em prosa – direto do latim e do grego – de Jaime Bruna, conforme consta nas referências.

Vocês, que escrevem, tomem um tema adequado a suas forças; ponderem longamente o que seus ombros se recusem a carregar, o que aguentem. A quem domina o assunto escolhido não faltará eloquência, nem lúcida ordenação. (ARISTÓTELES, 2005, p. 56).

Como se observa, o poeta clássico jamais poderia se utilizar do improviso se desejasse atingir a perfeição. A constituição da obra demanda uma atividade laboral que se inicia com a ordenação do pensamento e se finda com a concretude do texto. O poeta acreditava que o que se entende como Arte só se realizaria em sua plenitude se estivesse associada ao domínio do *ingenium*.

Já se perguntou se o que faz digno de louvor um poema é a natureza ou a arte. Eu por mim não vejo o que adianta, sem uma veia rica, o esforço, nem, sem cultivo, o gênio; assim, um pede ajuda ao outro, numa conspiração amistosa. Muito suporta e faz desde a infância, suando, sofrendo o frio, abstendo-se do amor e do vinho, quem almeja alcançar na pista a desejada meta; o flautista que toca no concurso pítico estudou antes e temeu o mestre. Hoje em dia, o poeta se contenta em dizer: “Eu componho poemas admiráveis; apanhe a sarna quem chegar por último; seria para mim vergonha ficar para trás e confessar que deveras não sei o que aprendi (ARISTÓTELES, 2005, p. 67).

O exemplo do concurso pítico demonstra, pela perspectiva horaciana, que a atividade poética não se resume apenas ao ato de criação da obra, porém, sobretudo, ao “acúmulo da experiência criativa, entendida esta disciplina interior e como domínio dos atos criativos” (BRANDÃO, 2005, p. 9). Tal exercício poético sobrepunha-se a tudo isso na medida em que a obra precisava ser refeita nos momentos em que o criador considerasse conveniente a partir da sua “consciência artística”. Nesse sentido, a crítica está no cerne da atividade criadora, segundo assevera na *Epistula*:

[...] se você compuser versos, nunca o enganarão os sentimentos ocultos sob a pele da raposa. Quando se recitava alguma coisa a Quintílio, ele dizia: “Por favor, corrige isto e também isto”; quando você, após duas ou três tentativas frustradas, se dizia incapaz de fazer melhor, ele mandava desfazer os versos mal torneados e repô-los na bigorna. Se, a modificar a falha, você preferia defendê-la, não dizia mais uma única palavra, nem se dava ao trabalho inútil de evitar que você amasse, sem rivais, a si e à sua obra (ARISTÓTELES et al., p. 67-68, 2005).

No tocante à ABE, o que se nomeia na presente tese como atividade censória compõe o quadro do jogo da representação da atividade criadora. A análise posterior do secretário da agremiação José da Cunha Cardoso confirma tal prática ligada à racionalidade e confirma que todo o processo de elaboração dos poemas – que

envolve a organização, a seleção, a experiência – também revela que o destinatário – o secretário – e, posteriormente – o próprio conjunto de letrados da agremiação seriam os coprodutores das composições líricas (e das heroicas também), visto que as suas expectativas implicavam o uso das prescrições retóricas e poéticas caso o letrado almejasse a aprovação da obra.

A racionalidade, na lírica da ABE, faz-se presente em todas as etapas do processo de construção da composição e determina a adesão do público e tem a sua origem na relação estabelecida “entre a lógica interna da obra e o que ocorre na sua experiência cotidiana onde ele aprendeu a ver um compromisso relativamente estável entre as formas do ser e do parecer como processo de significação do mundo real” (BRANDÃO, 2005, p.10).

Essa conveniência é designada como *decorum*, pela perspectiva horaciana, o *utile dulci*²⁷. E o *decorum*, pela adesão, traduz-se em revelar o verossímil, posto que o público determinou a forma como a obra deveria ser composta, de acordo com a necessidade do uso dos preceitos retóricos. O *utile dulci* é, pois, em última análise, para Aristóteles a representação de uma forma de prazer específico, ligado à verdade, ao verossímil.

O mesmo não ocorre (cf. Anexo A) quando, pelo punho do secretário José da Cunha Cardoso, verifica-se a observação “não és capás” na lateral do texto: a experiência possibilitou analisar que a composição não estabeleceu a adesão e que, dessa forma, não tinha o *decorum* necessário para a obra ser verossímil. Já em outras composições, o que se observa (cf. Anexo B, C e D), há muitas interferências, supressões e acréscimos, também pelo próprio punho do secretário José da Cunha Cardoso, que demonstram que o letrado precisou retorná-lo “à bigorna”. A crítica, dessa forma, era inerente às sessões da ABE.

No poema lírico da 17ª Conferência, que trata de um cego trazendo às costas a um coxo, que governava com a vista, ajudando-se reciprocamente para a comodidade de ambos, dado que é assunto vinculado ao riso, foi adequada a escolha da composição “quebrada”. Assim como os personagens da obra possuem as suas limitações, a composição também é limitada, com um tom coloquial que se assenta ao contexto. Utilizando-se da metapoesia, a composição convida a musa da comédia, Talia, a inspirá-lo na execução, dado que a matéria é “coxa” e, dessa forma, terá

²⁷ Tradução livre: O útil ao agradável.

versos tortos. Pelo auxílio que o coxo dava ao cego, passavam pelos portos e inspiravam décimas, como essas, entretanto não foi a composição utilizada, posto que as estrofes são quebradas a cada quadro versos, o que comporia oitavas. A musa, dessa forma, cumpriu com o seu dever: garantiu a comicidade da matéria e da composição.

REDONDILHAS, DE QUEBRADOS

Acuda a Musa Talia,
e claudicante hoje venha,
e inspire um metro, que tenha
pés quebrados.

Porque a matéria com brados
Como é coxa, e como é torta,
outro verso não exorta
se componha.

Deixe pois logo a vergonha,
que eu também deponho o pejo,
porque no assunto me vejo
já metido.

Um semelhante a Cupido
Lá jogava mano a mano
com outro, que ser Vulcano
retratava.

Este sempre a mão lhe dava
Como a cortesia dado,
aquele mal ensinado
dava o pé.

E lá tinham seu porque
este jogo assim faziam,
para que olhos que não viam
assim vejam.

E porque tão bem manqueiam
uns pés lá de quando em quando,
vão-se assim submistrando (sic)
pés, e olhos.

Donde infiro que seus molhos
Qualquer dos dois bem atavam,
E a natureza emendavam pela traça.

E era para ver a graça
que em ver o Cego ostentava,
e o Coxo tão bem mostrava
ser direito.

Neste ver, e andar por jeito
ou por frase, sem refolhos
manqueja o Cego dos olhos
por disfarce.

E o Coxo para lançar-se
ao caminho em reta via,
com pés tão cegos, não via
que eram tortos.

Assim vão tomando portos,
sem que naveguem por mares
com vento em popa, aos lugares,
que queiram.

E quando se despediam,
e de todo se apartavam
uma décima cantavam
deste modo.

Diante das considerações acerca da adequação, o *decorum*, e a sua relação com o *ingenium*, fica comprovado que as composições líricas da ABE, no que tange ao caráter circunstancial e se, conforme Aristóteles e Horácio, a poesia deve enunciar verdades e garantir a verossimilhança, deve assegurar um tratamento adequado na enunciação: cada matéria exigirá uma composição mais culta ou mais coloquial. Entende-se, dessa forma, que a modulação do elevado ao baixo como primordial para assegurar, no conjunto da lírica da ABE, a racionalidade.

A “arte poética” horaciana na lírica da ABE

Os contornos objetivos da produção lírica da ABE centram-se, a partir da presente análise, na constância de cargas de convenções e determinam a necessidade do levantamento de materiais e processos para o entendimento da racionalidade, a partir das influências clássicas que os letrados receberam com o intuito de compreender como as práticas letradas eram concebidas no âmbito da ABE, com destaque aos elementos recorrentes no tratamento da matéria. Dessa forma, a busca pelos *loci símiles* é um fenômeno retórico e encontra-se evidente no fato de que a compreensão do que se entende como produção letrada (e hoje literária) centra-se na sua “pertinência a um gênero” (ACHCAR, p. 15, 2015) e possui relação com obras anteriores, por meio de alusões implícitas ou explícitas, que se determinou como uma tradição literária, ou, como, nas palavras de Lausberg:

Do uso repetido resulta a necessidade de se conservarem os discursos pela escrita ou então na memória de uma classe de funcionários disso mesmo incumbidos. Desta conservação nasce uma “tradição de discurso repetido”, que no tocante à literatura e à poesia, aparece como “tradição literária” (p. 81, 1966).

A presente tese ancora-se, desse modo, no fato de que, assim como na Antiguidade, o processo da enunciação assenta-se em uma espécie de produção global, universal, genérica. Sob a mesma ótica, Horácio utilizou-se da tópica do *carpe diem* e “em qualquer das diversas maneiras por que o [fez], ele está não só dizendo o que diz, mas está também aludindo a um paradigma de outras expressões do mesmo lugar-comum da poesia simposial²⁸”.

O que se estabelece como método é que o poema, uma vez inscrito em um gênero, conduz o público que tem acesso ao texto, a construir expectativas, que lhes conduz a estabelecer um conjunto de preceitos ou tópicos inerentes àquela produção, que passa a ser desenvolvida a partir de esquemas pré-definidos. E quem determinava o domínio do caráter original e hábil eram o *ingenium* e o *decorum*, respectivamente.

É necessário considerar que os gêneros “são antigos como as sociedades organizadas” e, portanto, universais. De acordo com Cairns, “em toda vida humana há um número importante de situações recorrentes que, no desenvolvimento das sociedades, passam a exigir reações regulares, tanto em palavras quanto em ações” (apud ACHCAR, p. 28, 2015). Sob tal perspectiva, como a atividade letrada da ABE remonta-se ao referido contexto, é orgânico que “relatos e descrições dessas reações” transformem-se em “assunto literário básico”.

Ainda segundo Cairns, a classificação genérica de um poema vincula-se ao que nomeia de elementos primários, isto é, a “pessoas, situação, função, comunicação logicamente necessárias para o gênero” (apud ACHCAR, p. 28, 2015). Já os elementos secundários, “cuja seleção e combinação variam de texto para texto, são lugares-comuns” e são responsáveis por revelar o caráter original daquela produção por parte do letrado/poeta, visto que a “seleção, a expressão e a combinação deles oferecem possibilidades inesgotáveis de soluções imprevistas dentro do uso tradicional”.

²⁸ Segundo o Dicionário Oxford, na Grécia Antiga, corresponde à segunda parte de um banquete ou festim, durante o qual os convidados bebiam, conversavam, ouviam música e se entregavam a outros divertimentos.

Ao aceitar tais premissas, estabelece-se de que maneira os lugares são utilizados ao longo das conferências a fim de garantir que as regras do jogo retórico fossem aplicadas e consideradas lugares-comuns da poesia lírica da ABE e, assim, fica comprovado o caráter racional dessas produções por parte dos acadêmicos. Para tanto, segue a análise dos lugares-comuns horacianos a partir da seleção de uma forma poemática de cada conferência.

3º CAPÍTULO: A RAZÃO NA LÍRICA DA ABE

A cellula mater da lírica: o carpe diem e suas variações

Os levantamentos sobre a tradição aqui realizados e que confluem para a compreensão do caráter racional da lírica na Antiguidade foram relacionados às produções líricas da ABE e permitiu entendê-la como um conjunto de poemas que se apropriam de um repertório com elementos básicos e “motivos opcionais”, conforme Achcar (2015) compreende acerca da expressão horaciana, cuja máxima, ou lugar-comum, era o *carpe diem* e representou a máxima do que compôs os rol dos seus lugares-comuns.

O ponto de partida da análise advém de um estudo realizado por Achcar sobre os lugares-comuns na lírica produzida por Horácio, o que permitiu que fosse estabelecida uma relação com o *corpus* do presente trabalho e que, pela análise, demonstra a aplicabilidade de tais topos. O estudo volta-se para uma forma, conexa do *carpe diem*, que Achcar designa como *exegi monumentum*²⁹, ou seja, na “eternidade da obra poética” (2015, p. 9) e, numa investigação acerca da genealogia do *carpe diem* estabelece as imagens do efêmero a partir de Homero e Catulo.

Relacionando a lírica à efemeridade, posto que “concentra-se no estreito limite do presente, na brevidade da canção, e tem o tom do sujeito”. Na *Ilíada*, a brevidade é representada por uma cena com folhas, que assim como aos homens, algumas nascem e outras morrem. Segue a tradução do grego:

Tais gerações das folhas, quais as dos homens. As folhas, algumas o vento deita ao chão, outras a selva florescente produz, e sobrevém o tempo da primavera; assim as gerações dos homens, umas nascem, outras morrem (HOMERO apud ACHCAR, 2015, p. 61).

Essa imagem das folhas foi utilizada por Horácio, assim como passou a ser recorrente na poesia latina:

Como as florestas mudam de folhas no declínio dos anos, e as primeiras [que nasceram] caem, assim a velha geração das palavras perece e, à maneira dos jovens, florescem e viçam as há pouco nascidas. Nós e as nossas obras nos destinamos à morte (ACHCAR, 2015, p. 61).

Assim, do símile homérico, em uma fala de Glauco, passa-se à construção do lugar-comum com Horácio a partir de uma descrição metalinguística, que se

²⁹ Tradução livre: Concluí um monumento.

transforma em um uso genérico de “teor existencial” (ACHCAR, p. 63, 2015). Desse ponto em diante, ocorrem mutações líricas do símile, que resultam em cena. A referida fala teoriza a lírica simposial: “situação dialógica, imagens da efemeridade e sentido deliberativo, ou seja, injunção ou sugestão de determinado curso de ação ou atitude existencial” (ACHCAR, 2015, p. 70).

Ao longo das aplicações do *carpe diem*, Horácio desenvolveu variações, como o *spatio breui*, “metáfora espacial do tempo e da condição geram da existência, da limitação das possibilidades, de toda limitação” ou “sendo breve o espaço” (ACHCAR, 2015, p. 95). Relaciona-se aos limites do tempo da existência, conforme se observará no poema da Conferência 13, a partir da descrição de uma açucena, que se inicia com “Dentre o verde mar das folhas”.

As composições líricas de Horácio receberam a classificação “filosófica” por alguns teóricos. Cabe observar que, no presente trabalho, a designação “filosóficos” não resulta em um “raciocínio versificado”, oposto à própria construção da lírica, dado que o ato filosófico desconsidera quem o enuncia. Assim como na lírica horaciana, que em muitos momentos foi designada com filosófica, os poemas abaixo selecionados registram “uma poesia de pensamentos, que encena o pensamento” (ACHCAR, p. 97, 2015).

O atributo “filosófico”, aqui utilizado, deve ser compreendido como exercício reflexivo espontâneo, não de cunho acadêmico, enquanto área do conhecimento e oriunda da Grécia Antiga. Em Horácio, “o ‘timbre ‘filosófico’ se deve a uma característica genérica da poesia do simpósio, da lírica do *tu*: é poesia de teor deliberativo, de injunção ponderada a um curso de ação dirigido ao simpósio, à celebração do momento” (ACHCAR, p. 97, 2015). Segundo Aristóteles, numa deliberação “aconselha-se ou desaconselha-se, quer se delibere sobre uma questão de interesse particular, quer se fale perante o povo acerca de questões de interesse público” (p. 39, 2005).

Para a poesia lírica representar o pensamento de forma verossímil, Horácio utilizou-se do diálogo entre o eu lírico e o receptor. A fim de reforçar a verossimilhança da encenação, apropriou-se da coloquialidade, como se verifica no epigrama composto na 3ª Conferência e que trata de uma “dama formosa, mas com poucos dentes, que costuma falar pouco, por se lhe não ver aquela falta”.

EPIGRAMA

Com poucos dentes formosa
 Anarda, bem podeis ser,
 já que não faltais em ter
 os beijos da cor de Rosa

Abri-os, pois que este mal
 Descobre um bem; porque enfim
 Se vos falta algum marfim,
 Vos sobra muito Coral.

Secretário.
 [José da Cunha Cardoso]

Para desenvolver o tema, o secretário utilizou-se do epigrama, forma breve e que traduz, com tom mordaz, satírico e tom de conversa. O vocábulo “beijos” foi utilizado, com tom coloquial, em oposição aos dentes: o que falta de dentes à jovem, sobra na coloração dos lábios, num tom malicioso. Da mesma maneira, a falta de dentes pode sugerir, por metonímia, a falta de assunto. Assim a Dama não ousaria falar exatamente por não ter muito a dizer... É importante destacar que, para os gregos, o epigrama representava uma inscrição tumular ou em monumentos e exaltava os predicados daquele que havia partido. Transpondo-se para a cultura latina, ganhou contornos satíricos e até obscenos.³⁰

Outra variação horaciana do *carpe diem* é o convite amoroso e a profecia ameaçadora. A passagem do tempo é sempre a razão do convite amoroso. Segundo Cairns,

[o] falante se encontra em situação que não lhe agrada e a culpa ou responsabilidade por isso recai, em sua opinião, sobre o destinatário. O falante adverte/profetiza/deseja que o destinatário possa no futuro encontrar-se em diferente condição, em que não mais incomode o falante. O objetivo da ameaça é induzir o destinatário a agir mais rapidamente para aliviar o atual desconforto do falante (*apud* ACHCAR, p. 128, 2015).

A título de ilustração, pode-se citar um composição lírica da 16ª Conferência, que representa, na última estrofe, uma condição distinta da culpa inicial: Pirene transformada em fonte:

³⁰ MOISÉS, MASSAUD. Dicionário de Termos Literários. 12. Ed. ver. E ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

REDONDILHAS

O rigor, sentiu Pirene
de u'a seta tão violenta,
que matar a dois intenta,
sem ter culpas, que os condene.

Chorou Pirene sentida,
de u'a saudade, o rigor;
porque é tão forte esta dor,
que destrói a mesma vida.

Se o pranto a pena alivia,
chorou Pirene, discreta,
os impulsos de u'a seta,
que a mesma alma lhe partia.

Mas Diana, nessas águas
quis seu pranto eternizar,
onde ao vivo, se hão de achar
mais claras, as suas mágoas.

De Manuel Mesquita de Cardoso

A dor e a culpa pela perda do filho, fruto do relacionamento de Pirene com Poseidon, transformou-a em fonte para que eternamente pudesse fazer brotar todas as lágrimas do seu sofrimento: da aflição para o alívio do pranto eternizado.

Embora Horácio seja considerado o poeta da mortalidade e tenha explorado amplamente o topos da efemeridade da existência, foi também o poeta “que afirmou de maneira mais veemente e grandiosa sua crença na imortalidade que lhe estaria assegurada, a ele assim como às pessoas e às coisas tocadas por seu canto” (ACHCAR, 2015, p. 154). No poema que finaliza os *Carmina* I-III, Horácio assim declara para a sua Musa³¹:

*Exegi monumentum aere perennius
Regalique situ pyramidum altius,
Quod non imber edax, non Aquilo inpotens
Possit diruere aut innumerabilis
Annorum series et fuga temporum
Non omnis moriar multaue pars mei
Uitabit Libitinam: usque ego postera
Crescam laude recens, dum Capitolium
Scandet cum tática uirgine pontifex:
dicar, qua uiolens obstreperit Aufidus
et qua pauper aquae Daunus agrestium
regnauit populorum, ex humili potens
princeps Aeolium carmen ad Italos*

³¹ *apud* ACHCAR, p. 154, 2015.

*deduxisse modos. Sume superbiam
quaesitam meritis et mihi Delphica
lauro cinge uolens, Melpomene, comam.*³²

A imortalidade, desse modo, seria a garantia de fala futura, pois a “palavra inspirada pereniza as ações [e pessoas] dignas de memória”. O tema da poesia como fonte de perenidade, segundo Achcar, é tão velho quanto a lírica: “um dos títulos mais valiosos que um vate podia ostentar era justamente o de perenizador daquilo que seu canto celebrava” (2015, p. 159). Nesse sentido, Pirene, analisada anteriormente, eterniza-se na poesia e quanto monumento.

Tomando como pilar a tópica do *carpe diem* e de suas variações, urge a análise da aplicabilidade dessas formas nas composições líricas da ABE. Assim, ficará confirmado o teor racional e o compromisso que esse conjunto de poemas tinha com a tradição clássica a partir do levantamento prévio quanto aos temas líricos e divisão dos mesmos (cf. 1.3).

TEMAS AMOROSOS (Conferências 10, 11 e 14)

Conferência 10

Na última estrofe, o eu lírico manifesta o desejo de eternizar a perda amorosa pela tópica do *monumentum*, do poder perenizador da poesia. Embora o desejo de Clori seja esquecer o seu amor, o soneto será capaz de resistir ao tempo, diferente da condição da efemeridade da relação amorosa, outra tópica presente. Ademais, pode-se notar uma profecia ameaçadora, com Clori sobrepujando-se aos atos. Na obra *Eneida*, Dido, ao se frustrar com a partida do amado Eneias, posto que foi ordenado por Mercúrio a seguir com os seus desígnios, apunhala-se e se lança a uma pira funerária.

³² Concluí um monumento mais perene que o bronze e mais alto que a massa/estrutura (decomposição/decadência) régia das pirâmides, que nem a chuva voraz, nem Aquilão [o vento do norte] desenfreado (impotente) possa destruir, ou a inumerável série dos anos e fuga dos tempos. Não morrerei todo e grande parte de mim evitará a Libitina: eu crescerei sempre novo com o louvor futuro, enquanto ao Capitólio subir o pontífice com a virgem silenciosa: onde estrondeia o violento Áufido e onde Dauno, pobre de água, reinou sobre povos agrestes, dirão que eu, de humilde (tornado) poderoso, fui o primeiro a trazer o canto eólio aos modos itálicos. Assume a soberba devida aos méritos e de bom grado, Melpómene, com louro délfico na coroa os cabelos.

SONETO

Perdendo a bela Clori o seu amor
 com muita razão cuida em se esquecer,
 mostrando-se discreta em conhecer,
 que co'um rigor vence outro rigor:

Bem se diga esta amante de louvor,
 que iguale a tão notável escolher,
 logrando, já que soube merecer
 perduração nas aras do primor.

E de Dido a fineza pode obrar,
 com que amante se quis constituir,
 aquela mais se deve eternizar;

Pois querendo esta pena resistir
 Mais que amante, cruel se quis mostrar,
 E Clori a melhor lei se soube unir.

Conferência 11

A partir da tópica horaciana do *carpe diem*, a Dama deseja contemplar um momento de felicidade com passagem de seu amado, entretanto, em um *spatio breui*, designada aqui como uma metáfora espacial do tempo e da condição geral da existência, é impedida de vivenciar o encontro. Mais uma vez, a figura feminina é nomeada como Clori, que na mitologia grega é considerada a deusa da primavera e que era responsável por zelar pela formação dos brotos e flores.

A uma Dama, que desejosa de ver o seu amante, ao
 tempo que lhe passava pela porta, o não pôde
 ver impedida da luz do Sol que lhe deu no rosto

SONETO JOCOSSÉRIO

A par da morte sente, Clori bela,
 haver mais de três dias, que não goza,
 daquela luz, em que arde mariposa,
 sem ver a Fábio, cuja vista anela:

Nada pode alegrar a triste puela,
 que em tal vista só funda o ser ditosa;
 maldito seja, diz, toda chorosa,
 quem pregada me tem nesta janela.

Oh! Sem ventura a triste, que imprudente,
 seu peito descobriu a um tirano,

que por querido, está todo insolente:

Eis que nisto, arrebenta Fábio ufano,
Clori o busca, mas cega de repente,
A luz do Sol lhe impede o ver seu mano.

Do Licenciado
Jorge da Silva Pires.

Conferência 14

O mesmo sol, que no poema anterior representa o ofuscamento e um paradoxo, já que pela mitologia grega é considerado o coração do mundo ou o olho do mundo, impediu Clori de visualizar o amado. No poema que se segue, a presença do astro possibilita, também pela tópica do *spatio breui*, um momento de consciência. O ambiente agradável do jardim fresco, que seria um convite para o *carpe diem*, transformou-se em um momento de sofrimento, já que o sol a apunhalou, trazendo-lhe um lapso de consciência.

Uma Senhora, que estando em um Jardim ao fresco,
vendo pôr-se o Sol, se pôs a chorar.

SONETO

Se como Josué o Sol mandasse
esta Dama, e o seu poder tivesse,
ordenara, que então se não pusesse,
para que sua ausência não chorasse:

Se o Profeta Isaías lhe ofertasse
como a El-Rei Ezequias, se quisesse
que andasse o Sol ou que retrocedesse,
havia de escolher que ali parasse:

No jardim desejava-lhe assistisse,
porque se foi, o pranto ali começa,
com pesar de que então se lhe encobrisse.

E se admira, que o Sol com tanta pressa,
Não tendo já uma lança, inda a ferisse
Com a lança, que o peito lhe atravessa.

De Antônio Ribeiro da Costa.

TEMA DESCRITIVO (Conferência 13)

A partir do conceito horaciano de que poesia é pintura (*ut pictura poesis*), tem-se o convite à contemplação da beleza e da pureza relacionadas à açucena. A flor, que prenuncia o vigor da primavera e traz tanta bonança aos prados, é efêmera e, mais uma vez, retoma a tópica do limite temporal da condição da nossa existência, o *spatio breui*. Ainda que a açucena se revele tão cheia de privilégios, seja dona de tantos atributos, esses resultam em desgraça, a profecia ameaçadora.

Em estudo proposto por Gregson Davis (*apud* ACHCAR, 2015, p. 97) sobre a retórica presente no discurso lírico de Horácio, as poesias do *carpe diem* são designadas como “argumentação lírica”, na qual constam tanto a prova quanto a demonstração, ambas confluindo para uma conclusão. O referido esquema retórico tem como ponto de partida uma cena, no caso do romance abaixo, a imagem de uma açucena, que propõe uma “descrição da natureza, correspondente a um modelo cíclico de tempo”. Na sequência, tem-se uma “reação à cena”, ancorada em uma percepção da efemeridade da existência. Por fim, há uma “prescrição” quanto ao futuro: aquele (ou aquilo) que tem mais valor dura pouco, conforme consta na penúltima estrofe.

Descrição da Açucena.
Pelos dez Predicamentos.
ROMANCE

Dentre o verde mar das folhas,
Adonde em fragrância nada,
Cândida Vênus da espuma
A Açucena se levanta.
Depois que foi Adônis flor amena,
Vênus se converteu em Açucena.

Mas Aurora, mais que Vênus,
Do Prado no Céu se aclama,
Pois bem sobre o hemisfério verde
Abre os seus raios de prata;
E mostrando no Oriente visos d'alva,
Os pássaros lhe dão canora salva.

Porém como os raios, que abre,
São as línguas, com que clama,
Bem que vozes não profere,
Articula mil fragrâncias,
Que em desafagos de âmbar aparelhas
Ao Prado convidando estão abelhas.

Parece que a Natureza
 Pela Açucena declara
 A sianis, senão a vozes
 De todo o prado as bonanças;
 Pois por ela segura a verde esfera
 Com bandeira de paz a Primavera.

Porque nada ao gosto inveja
 O olfato, que se regala,
 Dá-lhe em copa vegetante
 Quanto em néctar lhe consagra,
 Ofrecendo as delícias Abril franco
 Em pratos de esmeralda manjar branco.

Entre as mais flores Princesa,
 Fazendo cetro da vara,
 Soberanias respira
 Do Zéfiro cortejada;
 E sobre o verde trono, em que se embala
 Ostenta ao Campo sua branca gala.

Desatando a Natureza
 Sobre lenço de esmeralda
 Odorífero alvaiade
 Só com claros a retrata;
 Se não é que talha de alabastros,
 Estrela d'alva a fez entre os mais Astros.

Como alva do Sol aos raios,
 Se não se esconde, desmaia;
 Mas metendo n'água o pé
 Do acidente se repara;
 Se bem que pouca dura, pois se talha
 Na Holanda, de que veste, já a mortalha.

Em Chipre donde nasceu
 Cupido buscando a mama,
 Com ela, em lugar das tetas,
 Muitas vezes se enganava.
 Mas que muito se tem na fase pura
 De leite virginal tanta brancura?

Para ser única em tudo,
 Quando não das flores garça,
 É cornucópia olorosa
 De donde a fragrância mana.
 Pelas mais quanto cheiro se reparte,
 Nela está todo junto em qualquer parte.

Porém toda esta excelência
 São tributos da desgraça,
 Que a flor de mais privilégios
 Com mais brevidade passa;
 Pois que aos raios do Sol, com quem compete,
 Exalação de neve se derrete.

Enfim não consente o tempo
 Avaro de tanta graça,
 Que dure muito a Açucena
 Para ser mais desejada;
 Porém já por costume antigo o fado
 Contra o que mais se estima anda apressado.

Aqui fenece a Açucena,
 E o Romance aqui se acaba,
 Mas se estou bem nos meus treze,
 Não deve aos melhores nada;
 Pois nenhum, tendo feito mais de um cento,
 Fiz de tanto já mais predicamento.

De André de Figueiredo Mascarenhas.

TEMAS FILOSÓFICOS (Conferências 4, 9, 12 e 17)

4ª Conferência

A simulação de um diálogo no poema que se segue compõe a encenação do registro coloquial do discurso, o que reafirma o caráter verossímil da composição. Ademais, a efemeridade proposta nos versos “tudo acaba, tudo prosta”, reflete a condição do álamo que, velho, já foi arrimo de muitos. A condição geral da existência (*spatio breui*), o ciclo da vida se finda e se reinicia: o álamo sustenta “trancos pequenos”.

ROMANCE JOCOSSÉRIO

Senhor Álamo que é isto?
 Quem o pôs desta maneira?
 quede (sic) o seu valor antigo?
 donde está a sua soberba?
 Você carece de arrimos!
 Você já posto em muletas?
 Quem o vê, que há de julgar
 Senão, que há dado em pobreza!
 Da jurisdição do coxo
 nenhuma coisa se isenta,
 tudo acaba, tudo prostra,
 tenha santa paciência.
 Não se fie nos favores
 As Senhora Dona Hera,
 Porque não é mui segura
 Mulher, que salta, e que trepa.
 Quando o tiver mais em braços

há de dar com ele em terra,
que geralmente de todas
os carinhos, são ofensas.
Demais, se tão pobre está,
que espera, que lhe suceda
sendo coisa abominável
para todos, a pobreza.
Quem diria Álamo amigo,
que é, e foi, com glória, e pena
ontem gigante dos bosques,
hoje cadáver das selvas.
Perdidas as esperanças
já não é quem de antes era,
[verde] a posição dos raios
desse Diáfano Planeta!
Já não serve a sua copa
tão frondosa, como amena
(na república das flores)
de dossel da Primavera.
Todo o seu mal foi ser grande;
porque na maior grandeza
é mais certo o precipício,
é a ruína mais certa.
Esse portátil penhasco,
(que é símbolo da prudência)
se uma vez chega a cair,
a levantar-se não chega.
Bem sei dirá que por isso
outras árvores pequenas
hoje elevados seus ramos
tocam nos raios etéreos.
De pouco Álamo se espanta,
o mundo emendar não queira
deixe-o governar, quem tudo
tão altamente governa.
Sinta os seus pesares só,
não inveje a sorte alheia,
e morta (como alguns dizem)
com seus póleos lá se avenha.
Essa pena, que o maltrata
(por não dizer essa inveja)
disfarce, porque nos grandes
mais essa falta se enxerga.
Senhor Álamo não cuide
que é só você quem te queixas,
pois de outros troncos maiores
não há memórias pequenas.
E se tem hera o seu tronco,
e tanto o cair lhe pesa,
entenda, que outros caíram
sem ter por antigos, era.
Porém neste mundo vário
que hão de ter todos, conheça
troncos pequenos, e grandes
a mesma infausta tragédia.

Inda neste desamparo
 (em que seus males lamenta)
 tem quem o carregue às costas,
 tem você quem o sustenha.
 Achou quem lhe desse a mão,
 que outros têm na sorte adversa
 quem sem, que a mão queira dar-lhe
 dar-lhe demão melhor queira.

Do Acadêmico Infeliz
 João de Brito e Lima.

9ª Conferência

Também pela simulação da tópica do diálogo, através da referência a um *tu*, o delfim, verifica-se, pela estrutura do sistema retórico da argumentação lírica, uma reflexão acerca de um naufragado que é salvo por um delfim, que velozmente - pelo céu – chega ao mar para levar à terra firme a vítima. Dessa forma, o anjo triunfa no ar, no mar e na terra.

A um Delfim que carregando a um navegante naufragando,
 e vencendo as ondas para o conduzir à praia

IDÍLIO

Alcanças, naufragante,
 Arion por ventura ser segundo
 Nas ondas equitante,
 E correr nesse campo tão profundo
 Cavaleiro Delfim, ou peixe humano,
 Que as ondas corta, e vence o Oceano?

Alcanças finalmente
 Ser baixel animado nesses mares,
 Ou ser da Argos valente
 Delfino Tifis, que cortando os ares
 Por montes desse golfo cristalino,
 Em salvar-te achas outro velocino?

Mas já que foi ventura
 Ser no Mar um feliz flutivagante,
 Na Terra se se apura
 Um Nereu representas triunfante,
 E no Céu por Delfim, ou por estrela,
 Nove estrelas terás a qual mais bela.

Se amor reciprocado
 Faz de dois um suposto na vontade,
 Tu todo adelfinado,
 O Delfim todo humano em claridade,

Metamorfoses são neste troféu
Pelo Mar, cá na Terra, e lá no Céu.

Luís Canelo de Noronha

12ª Conferência

O convite para viver um amor para esquecer outro amor, todavia, fará com que esse amor se apague. Através do raciocínio lógico, chega-se à conclusão de que se amor é chama (a imitação camoniana), a profecia é, certamente, ameaçadora: duas chamas se apagam. O fim é a crença da ausência de fé em ambos.

Amor com Amor se paga, e Amor com
Amor se apaga. Assunto lírico da presente conferência

ROMANCE

Pagarse Amor con Amor
Eso es vivir, y querer
En Equilibrio de premio,
Sin pensiones de desdén.

Reciprocamente amando,
De sí mismos pueden ser
Voluntad, gloria y servicio,
Deidade, sacrificio, y fe.

Satisfacciones no aguardan,
Deudas no pueden tener,
Que en pagarse uno con outro
Todo lo dan una vez.

Noble linage de afecto,
Firme gratitud fiel
Pues no se llega a anhelar
Otro deseo, outro bien.

De la carrera del tempo
Un punto se suele hacer,
Y cogiendo todo ahora
No hay sazón para después.

Siempre em um término están
Que en aquellos que se ven
Satisfechos en si mismos
No hay más menguar, no crecer.

Uno com outro apagarse,
Dudo como pueda ser,
Siendo fuerza que las causas
Sus propios efectos den.

Un Amor, que es llama, al outro
 como ha de apagar no sé,
 pués siendo finos entrambos
 son fuego, y viven de arder.

Si la causa por intensa
 Mudó de efectos también,
 Cosa contra la costumbre
 Es accidente, y [su] ley.

Contra la Naturaleza
 La fuerza, es vana, o cruel
 Porque el Sol de alumbrar,
 Y la llama ha de incender.

No se admita la sentencia
 Disse Amor, hablo por él,
 Y siendo Autor, y testigo
 Sea el mismo Amor Juez

Concluye Amor por falsa
 La opinión se há de tener
 Pues si dos fuegos se apagan
 Em dos Amores no hay fe.

O Academico Vago
 Sebastião da Rocha Pita.

17ª Conferência

A simulação do diálogo com o “cego errante”, que vive a carregar um coxo, propõe, de forma verossímil, uma reflexão sobre a exploração daqueles que se colocam na condição de desamparados para se beneficiarem daqueles que também estão vulneráveis. Na última estrofe, confirma-se o aspecto retórico do discurso lírico horaciano: a conclusão de que ambos, o “cego” e o “coxo”, serão vítimas de “estragos”.

SONETO BURLESCO

Vive em Moscóvia um pobre e altivo cego
 Exausto de razão, de Luz mendigo
 Que sem considerar o seu perigo
 Lince quer parecer sendo Morcego.

A um coxo carregar tem por emprego
 Que um tempo no Japão foi seu amigo,
 Caminhando procura dar-lhe abrigo,
 Mas onde há de parar se ignora o rego?

Onde o há de levar o Pedagogo
Debalde porfiando em seu afago,
Quem viu sem luz alguma tanto fogo?

Deixa esse coxo, ó cego errante, e vago,
A quem ambos conduza aplica o rogo
Escutarás o seu, e o teu estrago.

[Sem indicação de autor]

TEMAS MITOLÓGICOS (Conferências 2, 5, 8, 15, 16)

2ª Conferência

Pode-se considerar o uso da mitologia como um dos principais lugares dos lugares na lírica e configura como elemento que comprova a erudição do enunciador. A profecia ameaçadora do amor é construída por meio do uso da oposição “sol” (adjetivado como “terrível”) e “lua” (considerada “Princesa do Firmamento”). A ausência da correspondência amorosa que Clície sofria, por amar o áspero sol e por querer seguir o seu curso soa mais cruel, diferentemente de Endimião, que era buscado pela lua.

Pergunta-se quem mostrou ser mais amante
Clície do Sol, se Endimião da Lua?

Clície ao Sol que os seus íntimos amores
Ingrato desdenhou com aspereza,
Amou firme, apurando a sua fineza
No terrível crisol de seus rigores.

Endimião, que os mais finos primores
de amor gozou da nítida Princesa
do etéreo firmamento; a sua beleza
amou também, rendido a seus favores.

A Lua a Endimião buscou constante,
Clície buscou ao Sol, com a evidência
De seguir-lhe o seu curso rutilante.

Assim fica bem clara a consequência,
Que Clície mostrou que era mais amante,
Que ao Sol amou sem ter correspondência.

De Hieronymo Roiz de Crasto

5ª Conferência

A tópica do convite amoroso e da profecia ameaçadora podem ser vislumbradas no soneto, que declara a união de duas flores que não se combinam, tal qual o “lobo” junto a uma “ovelha”, o que revela o fim trágico dessa relação amorosa

Uma flor chamada amor-perfeito, metida em um malmequeres

SONETO

No ódio entrar amor é incompatível,
Como estar o pesar dentro do gosto,
Na pena a glória, alívio no desgosto,
O tormento maior, fazer sofrível;

O medonho por si, ser apazível,
à traição mais cruel, mostrar o bom rosto,
à vista do contrário, causar gosto,
fazer o bronze, e mármore, sensível!

Junto ao lobo, a ovelha estar metida,
Ser o maior avaro generoso,
Mas a agonias grandes, ter prazeres!

Nesta oposição tão conhecida,
Acho ser inda mais dificultoso
Estar amor-perfeito em malmequeres.

Do Capitão Antônio Ribeiro da Costa

8ª Conferência

A composição pinta uma cena, ainda que trágica, e se vincula ao princípio ut pictura poesis. Ademais, representa a efemeridade da vida. Assim como a flor é efêmera, o menino também teve a sua vida abreviada, entretanto, tornou-se imortal através desta décima:

A um Menino, que colhendo flores
Lhe mordeu um áspide, e morreu.

DÉCIMA

Um Menino, ou um Cupido
que acaso no prado andava,
quando flores apanhava
foi de um Áspide mordido;
Ó que acaso tão sentido,
Ó que tirana impiedade

que o Amor com tanta crueldade,
 executando rigores
 quis lhe dar morte de flores
 por cortar-lhe a flor da idade.

15ª Conferência

A simulação do diálogo, o eu lírico conversa com Anaxarte, que jaz pedra, sepultura, e mesmo assim, não muda sua condição, é apenas “uma execrável urna”. *A ut pictura poesis* demonstra o cenário tumular e frio, representando a indiferença de Anaxarte. O monumento tumular é, em última instância, o *monumentum* poético.

Assunto segundo.
 Anaxarte convertida em pedra.

ROMANCE HEROICO

Em pedra justamente transformada,
 ó Anaxarte, mais que as pedras duras,
 mudaste a forma, não a Natureza,
 que a tua Crueldade não se muda.

Rígida, inexorável, e tirana,
 não coube em ti piedade, nem brandura
 a insensível condição de pedras,
 em todo o tempo foi condição tua.

Na flor da idade, no Abril dos anos
 sendo em ti engraçada a Formosura,
 pois só contigo Amor o desgraçado,
 foi o querer-te bem, a maior culpa.

Nem os afetos, nem os sacrifícios
 que Ífis te dedicou poderão nunca
 abrandar teu rigor; não se entorneça
 quem desumana só desdêns estuda.

Ífis airoso emulação de Adônis,
 Ífis de Amor Ideia sem segunda,
 em quem se uniu o brio, e gentileza,
 em quem se viu o garbo, e compostura.

Jamais quiseste olhar para os seus rogos,
 Jamais quiseste ouvir suas ternuras,
 para os carinhos foste sempre cega,
 para os afagos foste sempre surda.

Ó se nascesses feia, horrível fosses,

não o fora sem razão o seres crua
mas sendo amável, por nasceres bela,
não pode tirania ter desculpa.

Cansado já de tantas esquivaças
Busca Ífis no Ar a sepultura;
Para que o Ar seus últimos suspiros
Nessa tua impiedade os introduza.

Nem assim te abrandaste: porém Vênus
logo em duro Penhasco te transmuta
já não és Anaxarte, és pedra tosca
a tua condição se perpetua.

Mármoreos são os delicados membros,
empedernida essa Beleza culta
nem à vingança, nem ao sentimento,
os ais em triste ecos articula.

Da Crueldade eterno Monumento
Vive, depois da morte, em ti segura
A memória de Ífis. Tu não vives,
Já nessa mesma pedra te sepultas.

És Rochedo intratável, pedra fria
horror of'reces, impiedade inculcas;
sendo de Ífis Mausoléu ingrato
és de ti mesma execrável Urna.

Do Acadêmico Nublado.
[Caetano de Brito Figueiredo]

16ª Conferência

A cena (*ut pictura poesis*) é construída para revelar uma fonte perene, um *monumentum* formado a partir da morte de Cencrias, filho de Poseidon e Pirene, morto acidentalmente por um dardo de Artêmis. A tristeza guardada de Pirene no peito transpôs-se em água para representar o eterno choro e lamento.

Ao segundo assunto.

ENDECHAS

Em cristais se desata
a bela Ninfa,
Se não é que derrama
pérolas finas.

Pois de Cencrias chorando
a dura morte,
Brandamente destila
líquida fonte.

Para que se conheça
pelas enchentes,
Que é Pirene no prado
fonte perene.

Como presa no peito
tinha água tanta,
Lhe saíram correntes
de fina prata.

E quando amarga chora
tal soledade,
Mostra ser no seu pranto
mar de Saudades.

E se clara no prado
se lança a água,
é porque fere o peito
de quem a lança.

E em que queira ocultar-se
toda corrida,
No cristal se retrata
sua ruína.

E se amor pelo efeito
é fogo e água,
Destilados lhe correm
pedaços da alma.

E porque se sentia
de amor enferma,
Se sangrou e correu
de prata a veia.

E se acaso foi sempre
amante fina,
Hoje vive Pirene
já convertida.

Luís Canelo de Noronha.

TEMAS JOCOSOS (Conferências 3 e 7)

3ª Conferência

Pela simulação do diálogo com Belisa, a dama desdentada, nota-se a simulação da encenação do registro coloquial do discurso para o tratamento do tema jocoso: a ausência de dentes não lhes permite expor as suas queixas. É linda, porém desdentada, sendo digna de pena e desperta o desejo do eu lírico para que o demo

leve os dentes para longe. Vale destacar, também, o tom decoroso da composição: para temas baixos, linguagem coloquial e composição frequente na lírica popular. A composição, dessa forma, soube modular o topos.

A uma Dama sem dentes, e por não mostrar a falta deles sempre calada.
De Francisco da Silva Soldado da Praça da Companhia do Capitão José de Melo.

SEGUIDILHAS

De que estais tão queixosa,
bela Belisa,
que vos vejo pesada,
e amortecida?

Tudo se vos antoja,
e desagrada,
não sei quem vos entenda,
linda muchacha.

De quanto há enfadada,
e aborrecida
não posso dar na causa,
por escondida.

Essa pena que tendes,
comunicai-ma
que dizê-la é princípio
de aliviá-la.

O querer estar sempre
tão embuchada,
tem nenhum desafogo,
coisa é que mata.

Espalhai tanta pena,
por esses ares,
porque uirtur unita,
fortius agit.

E será nesta forma,
é coisa clara,
conhecida as abertas,
e publicadas.

Mas já vejo, já caio,
em vossa queixa,
pois nos queixos descubro,
o que não vejo.

Vejo-vos desdentada,
e emudecida,
sem dentes e calada,
é maravilha.

Porém não é motivo,
 Pena tanta,
 Como deixou a fonte,
 O cristal claro.

Tal mudez que vos julgam,
 seres de pedra,
 sendo pela brancura,
 a neve mesma.

Oh! Deixai, que tais dentes,
 por infiéis,
 fora da vossa boca,
 o Demo os leve.

Francisco da Silva

7ª Conferência

Numa modulação mais solene, pela forma do soneto, o tom jocoso adquire novos contornos: diferentemente do poema anterior, que também trata da cena de uma mulher desdentada, aqui as pérolas tomam o lugar dos dentes e, ainda que perdidos, permitem-lhe falar. Os dentes das seguidilhas traziam-lhe tanto desprestígio que deveriam ser carregados pelo “demo”; aqui, são tratados como joias. Na última estrofe, nota-se a simulação de um diálogo entre o “amor” e “Francisquinha” e que apresenta uma conclusão: as pérolas que substituem os dentes fazem-no perder tesouros”. Os cenários (*ut pictura poesis*) construídos pela dama desdentada da seguidilha e do soneto representam lógicas internas distintas e escolha do tom mais adequado para o gênero: mais grave ou mais jocoso.

A uma Dama que brincando com umas
 pérolas na boca, quebrou uns dentes.

SONETO

Brincava Francisquinha, e bem se via
 que era menina pois assim brincava,
 entre o miúdo aljófar, que mostrava,
 c’uma pérola neta, que escondia.

Todos viam quebrar; ninguém sabia
 qual dos dois existia, ou qual faltava:
 parecia que o dente não quebrava,
 porque a pérola então aparecia.

Mas amor, que com vista ali mais alta
 de Francisquinha penetrou o desdouro,

no mesmo suplemento a perda exalta.

Ai, que importa (lhe diz) meu brinco de ouro,
que uma pérola cobre cada falta,
se em cada dente teu perco um tesouro.

Do Acadêmico Obsequioso.
[Gonçalo Soares da Franca]

TEMAS FACTUAIS (Conferência 6 e 18)

6ª Conferência

Pela simulação do diálogo, o caráter verossímil do louvor à figura da Marquesa se revela. Detentora de muitos predicados, a lembrança da nobre senhora e de sua existência garantem a imortalidade. A poesia sendo o *monumentum* responsável pela eternização de uma figura feminina exemplar:

Foi o segundo assunto [a] Excelentíssima
Senhora Marquesa de Gouveia Dona Inácia Rosa,
que deixando o mundo se recolheu em um convento.

ROMANCE HEROICO

Marquesa augusta, ínclita heroína,
Astro brilhante neste Céu da Europa,
Que sendo a mais famosa por ilustre,
os méritos vos fazem mais famosas.

Na floresta do mundo altos respeitos
Lograste, Excelentíssima Senhora;
Mas agora subir à Majestade,
Pois no jardim do Céu vós sois a rosa.

Agora mais que nunca reverente
Todo o império odorífero de Flora
Em culto obsequioso vos consagra
Da bela primavera a ilustre pompa.

As do mundo abatidas não deixaste;
Porque em pisá-las vossa planta heroica
Sobem por esse ultraje a mor altura,
Ganham nesse desprezo a maior honra.

Já por virtude deste exemplo raro
A vaidade morreu, que o mundo adora.
Vós no templo sabeis do desengano
Fazer exéquias à vaidade morta.

Foste para o contrário, mais ativo
 A mais nobre, e belígera Amazona
 Pois do vosso triunfo em tudo grande
 É despojo fatal, humana glória.

Hoje que na pobreza mais humilde
 O mais soberbo fausto assim se troca,
 É para vós o abatimento obséquio,
 Qualquer grandeza é para vós afronta.
 Se a veneração nossa ontem vos dava
 Fumos de incenso em aras de lisonja,
 Hoje a humildade, que dos fumos foge,
 Sobre altares mais dignos vos coloca.

Fostes da discrição, e da beleza
 Igualmente dotada; mas agora
 Um dos dois atributos só se ostenta,
 Pois cede ao de entendida, o de formosa.

Essa nuvem, que o rosto vos esconde,
 Parece véu e tem espelho a forma,
 Pois se do corpo encobre a formosura,
 Mas a beleza d'alma então nos mostra.

O desatar-vos de Himeneu os laços
 Foi de alta providência ação mui própria,
 Que a espírito tão grande só convinha
 Ser de esposo imortal condigna esposa.

Este vínculo sim, que é insolúvel,
 Pois com ele o inimigo quebra as forças
 Nem do tempo voraz, o curso gasta,
 Nem da Parca cruel, o golpe corta.

Este feliz, e eterno desposório
 Da flor que sois, o título vos dobra,
 Pois nos Campos Elísios perdurável
 Ficais sendo perpétua, sendo rosa.

Não sei se tendes vós glória mais alta,
 Se o defunto marquês, que em paz repousa;
 Porque se melhorais no esposo egrégio,
 Ele no substituto se melhora.

Ele na glória está, vós na clausura,
 Que do mundo inferior é o Céu e a glória,
 Onde vos dá com méritos sem conto)
 Cada merecimento uma coroa.

Secretário.
 José da Cunha Cardoso

18ª Conferência

A simulação do diálogo com o famoso padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão confere a verossimilhança à composição. O padre, designado com Lucífugo, aquele que foge à luz, condenou-se ao caos e ao precipício; embora com asas, foi castigado pela iniciativa do voo. A própria queda é o “tormento” e a “exaltação”, visto que foi audacioso e “engenhoso”.

AO SEGUNDO ASSUNTO

SONETO

Famoso voador, Ícaro novo,
Nas mesmas asas tens o precipício;
Mais do que elevação, o voo é vício,
Condeno os giros, se o engenho aprovo.

Já te não basta ter suspenso ao Povo?
Já te não sobra ter ao Sol propício!
Donde hás de encontrar igual solstício?
És Lucífugo, e no caos te encovo.

Lá no caos, e no Abismo mais escuro,
Inda na queda, por favor te exalto,
Maior tormento a teu delito apuro;

Que castigo maior que o sobressalto
De engaiolar-te um calabouço duro,
Donde percas o voo, erres o salto.

De quem quer que for.

A poesia de agudeza

Um dos fundamentos centrais para a compreensão dos versos produzidos na Academia Brasílica dos Esquecidos e no século XVIII é a agudeza, cujas virtudes vinculam-se a um tipo específico de arte, *ingenium* e juízo (que, por sua vez, regula o *decorum*). Segundo Carvalho, essas noções discursivas, que fazem parte da imitação, “conduzem à formulação de um *concepto*, artifício da linguagem que condiciona a agudeza a um ato anterior de entendimento, nos termos de Baltasar Gracián” (2007, p. 16).

Desse modo, é pela construção do *concepto* que “a poética de agudeza vincula a argumentação à elocução ornada com tropos e figuras no processo de imitação” (GRACIÁN, 2007, p.16) e define o *concepto* como “um ato de conhecimento

que expressa a correspondência que se acha entre os objetos (*apud* CARVALHO, 2007, p. 125), o que evidencia todo um processo de racionalização por parte do letrado para a composição da agudeza. De acordo com Carvalho, tal racionalização consiste em tornar o discurso verossímil, de forma que o discurso engenhoso contemple, decorosamente,

[...] não uma noção uniforme de clareza e adequação ao enunciado, mas que todo gênero poético imprima um verossímil que atenda ao estilo, voz de enunciação, caracteres e afetos das *personae* envolvidas e audiência” (2007, p. 16).

Nessa lógica, haverá múltiplas noções de clarezas, visto que as situações de enunciação também são múltiplas no que tange a cada gênero. Logo, haverá, também, especificidades quanto ao *decorum*, posto que se estabelece um vínculo

[...] entre a variedade das matérias glosadas na poesia lírica e a diversidade de gêneros que esse conjunto de formas poéticas apresenta, com ênfase na ideia de que o gênero submete o estilo dos poemas (CARVALHO, 2007, p.17).

A décima, por exemplo, foi um tipo de composição poética que atendeu ao louvor das autoridades no âmbito da ABE, a temas heroicos e líricos. De acordo com Moraes (1999, p. 167), “as décimas eram, para os Esquecidos, forma de uso genérico, cabendo em todas as modalidades de assunto tratados. Apenas nas matérias propostas para o assunto heroico percebe-se certa restrição no uso da forma”. Esse tipo de composição é caracterizado pela organização estrófica, em, normalmente, redondilhas maiores. Ainda segundo Moraes, “enquanto a progressão do poema se dá pela proposição nos quatro primeiros versos, seguida de um desenvolvimento nos quatro versos seguintes e uma recolha nos dois finais” (1999, p. 167).

Na 7ª Conferência, por exemplo, Frei de Avertano de Santa Maria compôs décimas ao assunto lírico proposto. Com a adjetivação “jocosa” na apresentação do gênero na didascália, o público cria expectativa e se orienta para o tratamento do assunto tratado: “Uma dama que, revolvendo pérolas na boca, quebrou alguns dentes”, que contemplará o cômico. A partir da proposição, que envolve o questionamento sobre o que faz com tantas pérolas da boca, o desenvolvimento consiste na insistência da justificativa por parte da Dama sobre a quantidade de pérolas na boca:

A uma Dama que tomando várias pérolas na boca,
e revolvendo-as quebrou alguns dentes.

DÉCIMAS JOCOSAS

Responda, que gosto acha
nessas pérolas, Cachopa,
já que as introduz de tropa
na boquinha em que as agacha?
Porque a não desempacha
fale se é que boca tem,
diga por amor de quem
se ao mar das pérolas sai
metendo pérolas vai
na boca de Sacavém.

Na boca de Sacavém
com ser perigosa a barra
sei eu que fiado à amarra
qualquer baixel se sustém:
mas na sua onde ninguém
achou segura a bonança,
diga-me que confiança
podem fazer dela as gentes
se até nela inda os seus dentes
não acharam segurança?

Como forma engenhosa, o acadêmico constrói, por meio da imagem do estreito (*ut pictura*) presente em Sacavém, Portugal, localizado próximo a Lisboa, por onde passam todos os tipos de embarcações, conforme consta em “qualquer baixel se sustém), o que não ocorre com a boca da dama, em que não cabem tantas pérolas, visto que não lhes cabem nem os dentes. O efeito agudo consiste na aproximação e no efeito inesperado: o ponto geográfico ser comparado à boca da mulher em questão. Nessa mesma perspectiva, Carvalho declara que:

É com base na noção de gênero que se pode propor a agudeza como termo comum dessa poesia pois, apesar da profusão de formas e subgêneros, a aproximação por semelhança de conceitos distantes efetuada pela metáfora aguda congrega todas essas formas de gênero lírico, cuja elocução caracteriza-se como suave, florida e deleitosa, em estilo mediano (2007, p. 17).

Assim, considera-se que o gênero lírico é calcado na variedade e no estilo mediano da agudeza, na relação entre as múltiplas matérias presentes na lírica e a multiplicidade de gêneros contemplados por esse tipo de poesia, destacando-se, conforme Carvalho, (2007, p.17) “o gênero submete o estilo dos poemas”. Compondo o perfil cultural do homem discreto, a metáfora aguda fazia parte de um dos princípios essenciais enquanto artifícios disponíveis para a composição dos discursos, que eram orientados pelas prescrições retóricas.

Para a autora, esses preceitos retórico-poéticos determinam as “adequações do texto em função do gênero em que o poema é composto” (2007, p. 24). Ademais, o domínio dessas produções poéticas vincula-se à escolha dos modelos a serem imitados, pelo domínio das formas de compor poesia, pelo exercício da imitação e pela emulação. E a agudeza? Como se relaciona a todos esses aspectos? Dos séculos XVI a XVIII, observa-se, por meio de tratados e manuais, que havia uma técnica utilizada, segundo regras precisas, para comover e persuadir o público. Destacam-se aqui as 25 cautelas apresentadas por Matteo Peregrini no capítulo XII de seu tratado *Delle Acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano*, datada de 1639 (cf. ANEXO E), sendo citadas como “causa formal do perfeito desempenho poético” (CARVALHO, 2007, p. 29).

Seguem, de forma sucinta, as cautelas de Peregrini relacionadas ao uso da agudeza e que norteiam a racionalidade, o *decorum* e a adequação:

1. Evite agudezas viciosas que prejudicam a verossimilhança;
2. Evite o excesso de agudezas, especialmente em gêneros literários mais simples;
3. Evite a afetação nas agudezas, pois a autenticidade é valorizada. A agudeza deve ser natural, não forçada;
4. Mantenha o *decorum* ao usar agudezas e leve em consideração o contexto, público e tema;
5. Evite agudezas nos lugares-comuns afetuosos, pois podem parecer forçadas;
6. Use agudezas com um propósito relevante;
7. Pessoas prudentes usam agudezas jocosas com moderação na conversa;
8. Evite agudezas em composições graves, como discursos sérios;
9. Em composições leves e amenas, como sátiras e poesia jocosa, a agudeza é bem-vinda;
10. Evite agudezas em gêneros puramente didáticos, mas agudezas sérias podem ser adequadas;
11. Não use agudezas em narrativas históricas, pois podem prejudicar a verossimilhança;
12. A agudeza pode ser usada como exercício criativo, especialmente por jovens aprendizes;

13. A comédia permite todos os tipos de agudezas, dependendo das personagens;
14. Agudezas sérias são apropriadas em composições sérias para ensinar e comover;
15. Use agudezas jocosas com moderação na conversação para evitar parecer bufão;
16. Agudezas pungentes são apropriadas quando se precisa acusar ou repreender;
17. Agudezas graciosas devem ser usadas apenas em temas lúdicos e alegres;
18. Excessos de agudezas jocosas são menos tolerados do que agudezas pungentes;
19. Evite agudezas ridículas ou lascivas, pois são impróprias;
20. Composições breves exigem agudezas apropriadas ao tema;
21. Agudezas frias ou viciosas são aceitáveis quando o objetivo principal é provocar risos;
22. O afeto pode justificar o uso de agudezas, mesmo que haja algum vício nelas;
23. Partículas como "talvez" e "parece" podem moderar o vício nas agudezas;
24. Em composições longas, algumas agudezas viciosas podem ser toleradas;
25. Nos recitativos, principalmente de jovens, alguma licença nas agudezas é permitida devido à imprudência natural da juventude.

As referidas preceptivas consideram a metáfora aguda “como princípio poético fundamental do período” (CARVALHO, 2007, p. 26) e está alicerçada em Aristóteles, que considera a metáfora analógica “como principal artifício de elegância do discurso em função do aproveitamento das tópicas retórico-poéticas, inclusive da tópica dialética, na configuração de conceitos poéticos” (CARVALHO, 2007, p. 26). Nesse sentido, para a composição da metáfora aguda, considera-se fundamental a lógica enquanto elemento central do processo de criação metafórico, aspecto esse vinculado à racionalidade, visto que a coloca, “em termos retóricos, no campo da invenção – *ingenium* – e da elocução da linguagem e, em termos dialéticos, no campo da invenção” (CARVALHO, 2007, p. 26).

A analogia era a base das práticas de representação, utilizada como algo inédito e proveniente da relação de semelhança que o letrado encontrava em elementos distantes, por isso dialética e, ao mesmo tempo, retórica e poética – e que foram demonstrados na seção de análise do *corpus* da presente tese. Tal efeito deve ser realizado de forma verossímil, atendendo ao *decorum*, de modo que a metáfora tenha ação sobre “todo o discurso, em busca de uma unidade de sentido” (CARVALHO, 2007, p. 31).

A fim de se encerrar as reflexões sobre a relevância da agudeza no âmbito da poesia circunscrita na ABE, faz-se necessário, ainda de acordo com Carvalho (2007), base aqui da teorização da metáfora aguda, explicitar a essência máxima do que representou para o período:

Representação deleitosa, todavia, é o fim da poesia metafórica, fundada sobre a preceituação da imitação, portanto acertadamente vinculada a preceitos retóricos, valores morais, doutrinas teológicas, figurações políticas, definições lógicas e agudezas poéticas, afinal, “é isca o gostoso para o importante”. Agudeza é, portanto, conceito que concentra os atributos da poesia chamada “barroca” na medida em que, partindo de analogias e semelhanças, precisa a ação poética operada em época determinada da cultura ibérica” (2007, p. 32).

Logo, a agudeza deve ser compreendida como uma categoria histórica (HANSEN, 2004, p. 33), isto é, como uma maneira de pensar e como uma forma poética a serviço da ABE e, por extensão, do Antigo Regime, como um dispositivo político que conferia distinção ao letrado, ao homem de corte.

Razão e tradição na ABE

A racionalidade, tônica da presente tese, relaciona-se tanto com a proposição dos temas quanto com a forma como são tratados. No capítulo anterior, a partir do levantamento das formas contempladas pelos acadêmicos para o exercício das letras e das habilidades retóricas e da análise dos gêneros mais recorrentes, foi viável, e necessária, a demonstração clara de domínio dos preceitos estabelecidos pelos modelos clássicos, e, portanto, racionais, calcados em convenções, pressupostos para as produções poéticas da ABE.

No conjunto das composições líricas da ABE há um repertório de elementos básicos e de motivos que moldam as construções poéticas e que reverberam na literatura, inclusive hodierna, configurando-se como elementos que evidenciam a

perenidade da expressão poética. O elemento fundamental da presente reflexão o fenômeno prevalente na Antiguidade Clássica, a poética da alusão, marca a poesia culta grega e latina” (ACHCAR, p. 11, 2015), fenômeno que já se nomeou *mimesis*, emulação e, na hodiernidade, como intertextualidade, objeto de estudo de Julia Kristeva.

Desse modo, pode-se entender que é no domínio, no (re)conhecimento do repertório tradicional dos materiais e processos, conforme Giorgio Pasquali apresenta em *Arte Allusiva*, que se faz viável a “compreensão de muito da poesia que nos ficou da Antiguidade” (*Idem*, p. 275). Mais uma vez é válido ressaltar a importância de o leitor reconhecer tais referências, alusões ao ter contato com tais produções clássicas para que atinjam o efeito pretendido. Citando novamente Bakhtin, “a palavra culta é uma palavra refratada” (1970, p. 264). Essa é, pois, uma demonstração do caráter atemporal da literatura e que está presente nas produções líricas da ABE.

Nesse sentido, a lírica da ABE foi moldada pela aplicação de uma tradição de discursos, assim como Heinrich Lausberg propôs em seus *Elementos da Retórica* (p. 81, 1966), e que evidencia a utilização de discursos responsáveis pela manutenção da “consciência da continuidade da ordem social e da natureza social do homem” (ACHCAR, 2015, p. 16). Isso posto, conclui-se que as composições líricas da ABE fazem parte desse cenário e que a destreza ao elaborá-las evidenciava o quanto o acadêmico era erudito e o quanto o mesmo, pela escrita, era responsável pela construção dessa tradição, sob a vigilância do secretário José da Cunha Cardoso.

Do uso repetido resulta a necessidade de se conservarem os discursos pela escrita ou então na memória de uma classe de funcionários disso mesmo incumbidos. Desta conservação nasce uma “tradição de discursos de uso repetido”, que, no tocante à literatura e à poesia, aparece como tradição literária (LAUSBERG, p. 81, 1966).

Conforme Aristóteles, a retórica “é a faculdade de ver teoricamente o que, em cada caso, pode ser capaz de gerar persuasão”, “descobrir o que é próprio para persuadir” e que “é pelo discurso que persuadimos, sempre que demonstramos a verdade ou o que parece ser a verdade, de acordo com o que, sobre cada assunto, é suscetível de persuadir” (p.33-34, 2005). No âmbito da ABE, a arte da persuasão revela-se partir da “verdade” revelada pela adequação do assunto glosado (matéria) e a composição escolhida (gênero), de forma a se buscar a adequação, pelo decorum e *ingenium* do letrado, que culminam na poesia verossímil, posto que buscou, pela

agudeza, os preceitos para um discurso bem-feito, ou seja, em conformidade com os preceitos aristotélicos.

Sob a mesma perspectiva da retórica, a presença da poética, sobretudo, das prescrições horacianas, fica claro o caráter objetivo na lírica e (re)constituem a poesia greco-latina. O conjunto de poemas líricos da ABE revisitam preceitos cujos traços essenciais aludem a cargas de convenções relativas à matéria, tratamento da matéria e a composição que melhor salvaguardasse o caráter verossímil da composição, tecendo cenários e fazendo alusões a lugares-comuns testemunhados nos contornos clássicos.

A racionalidade, nesse viés, encontra-se, primeiramente, no ato de definir as relações entre a erudição e o poder constituído, representados tanto pelo universo dos letrados que compunham a ABE quanto pelo espaço político. Os acadêmicos, imbuídos do ideal da manutenção de privilégios, legitimavam-se pelo discurso e mantinham a unidade do corpo místico. Num segundo momento, a racionalidade, nas práticas de cada conferência, demonstrava o domínio da arte retórica e, portanto, convenciam que mereciam tal posição. Dominar os preceitos retóricos era revelar a verdade social e do discurso intencional.

Nesses moldes, o discurso, isto é, a poesia lírica, manifesta-se como um enunciado produzido intencionalmente para atender a uma situação, o que nomeamos aqui como poesia de circunstância. Os assuntos elevados eram tratados na forma do soneto, composição mais praticada na ABE. Essa adequação do assunto ao tipo de composição é abordada por Aristóteles no livro III, capítulo VII, que trata da “conveniência do estilo”: “o estilo terá a conveniência desejada, se exprimir as paixões e os caracteres e se estiver intimamente relacionado com o assunto”. O que contribui para persuadir é o estilo do próprio assunto. Assim, o que auxilia para a persuasão é o estilo (adequado) do letrado: eis as regras do *decorum* e do *ingenium*.

Um acadêmico era, antes de tudo, por exigência da função, “letrado” e, possivelmente “erudito”, tendo como obrigação conhecer as expectativas do seu público, que não se traduzem meramente pelo “gosto” que a fruição do poema pode permitir, pois esta simples fruição é prerrogativa dos homens comuns. No exercício de sua função, além de ser capaz de atingir essa esfera (com elegância e discrição – e por isso mesmo todo acadêmico é também, por princípio, um “discreto”), deveria satisfazer às expectativas de seus pares, que são igualmente letrados, eruditos e

discretos. Todas essas características devem pois ser atribuídas ao *decorum* a ser seguido e respeitado por este acadêmico.

As escolhas individuais feitas a partir dessas condições previamente determinadas começam a dar vazão ao lastro do conhecimento, da agudeza e, portanto, da capacidade de este acadêmico ser diferente entre os iguais. Tesouro, nesse momento é de grande importância para que se entenda como *l'argutezza* é prerrogativa diferencial numa sociedade de competidores por um olhar da Coroa, por uma mercê, por um cargo, pela própria existência desse acadêmico em província tão longínqua. Daí, a razão de ser do Acadêmico Esquecido dentro da Academia dos Esquecidos, que complementa as informações dos Acadêmicos Supranumerários da Academia Real da História, que se faz presente pela influência que António Caetano de Sousa conseguiu junto à Coroa graças às boas relações que mantinha com D. João V. Este era o fundamento da lógica de ter sido um “Esquecido da Baía”...

Se a tradição se consolida nas questões postas no capítulo anterior, a razão e, conseqüentemente, as escolhas racionais, têm seus motivos. Quando se registra uma escolha de um “Soneto Jocosos”, ou de uma “Décima Jocosória”, ou outra forma que o valha, não é mera indicação da forma escolhida. É, por um lado, pedido de vênias para “brincar” com a formalidade da conferência da academia e, por outro, um pedido para que riam comedidamente da escolha informal feita acerca daquele poema, sobre as entrelinhas que a determinação do “tema lírico” assim permitiram glosar.

CONCLUSÃO

Diante do exposto, a tese considera que o conjunto de poemas líricos circunscritos às sessões da Academia Brasílica dos Esquecidos foram idealizados com contornos objetivos e confere uma prática discursiva do século XVIII. A racionalidade é construída, primeiramente, por critérios éticos e retóricos da racionalidade de Corte: o *decorum* se revela pelas exigências sociais para a participação na agremiação – ser branco, fidalgo, letrado e católico, consciente da hierarquia estabelecida pela representação do corpo místico. Dessa forma, o discurso se construía para manter o poder absoluto da “razão do Estado” (HANSEN, 2019) por intermédio de uma retórica que determinava prescrições ligadas ao Código de Honra e a paradigmas dogmáticos a fim de que fossem assegurados os aspectos verossímeis.

Dado que a ABE era uma agremiação mantida pela Coroa, representaria todo o Corpo Místico e tal hierarquia era evidente, orgânica, racional e necessária para manter a ordem instituída pela monarquia católica universal, com a atuação do Brasil como integrante desse sistema institucional conduzido pelos objetivos da Contrarreforma. Afirma-se, pois, que havia um pressuposto para a construção do discurso: o poder absoluto exercido pela política católica da Coroa Portuguesa. O letrado daquele momento precisava dominar as armas retóricas nas composições brasílicas e deveriam ser espelhos do príncipe: dominar as armas e as letras, esta última pelos preceitos retóricos.

Enquadrando-se nessa lógica do poder, o acadêmico, educado pela retórica aristotélica, exercitava a prescrição nos temas propostos e estabelecia de que modo o discurso deveria ser construído: para tratamento elevado, os sonetos, para o tratamento cômico, as terminologias “jocosas” e “jocossérias” evidenciavam a poesia de circunstância: o emprego da forma poemática em relação à matéria, como a matéria deveria ser discutida nos diferentes temas propostos ao longo das sessões acadêmicas. Nesses moldes, por meio de artifícios agudos, o letrado, artificialmente, fingia da forma mais conveniente, desenvolvendo poemas verossímeis a partir da construção de imagens, estabelecidas pela tópica horaciana *ut pictura poesis* e pela aplicação de lugares-comuns que garantiriam o caráter erudito e racional do que era produzido.

Assim, a invenção retórico-poética vincula-se a um conjunto de argumentos e tópicos presentes na poesia lírica consoante o gênero a verossimilhança e, também, à recepção do público, que deveria ter domínio de tais preceitos e reconhecer a sua aplicabilidade na construção dos discursos. Esse pacto de adesão determinava se a composição era legítima ou não, se deveria ser publicada, refeita ou desconsiderada. A partir disso, estabeleceu-se que havia a prática da censura formal, que averiguava a adequação aos parâmetros retórico-poéticos.

O que se observa nas 407 composições líricas da ABE é que, dada a variedade de temas: amorosos, mitológicos, factuais, filosóficos, descritivos e jocosos, a variedade de gêneros foi necessária para atender à demanda de abordá-los modulando o que seria elevado e o que seria baixo, pelo olhar aristotélico. Nota-se, nesse sentido, que a lírica foi uma modalidade, no âmbito da ABE, vinculada à maior liberdade de enunciação, que permitiu ao letrado, em muitos momentos, construções menos formais, porém respeitando o caráter decoroso da forma poemática: a dama desdentada receber um tratamento jocoso soa verossímil, e portanto, racional. O *ingenium* determinou a melhor composição e o melhor tratamento do discurso por meio do *decorum*, gerando, assim, a “pintura” do melhor cenário para o público deleitar-se.

Por fim, estabelecidos parâmetros de condutas sociais e de escrita, acredita-se que, efetivamente, existem contornos objetivos nas composições líricas desenvolvidas ao longo das sessões da ABE, e havendo cargas de convenções de escrita, a racionalidade foi uma marca indelével da atividade letrada do período e assegurou tanto que a ordem política e social fossem mantidas quanto a forma como os textos eram delineados. A prescrição do momento era a prescrição; a prescrição era, enfim, uma tópica, um lugar-comum.

REFERÊNCIAS

- ACHCAR, Francisco. **Lírica e Lugar-comum**: Alguns temas de Horácio e sua presença em Português. 1.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. 17 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Trad. Torrieri Guimarães. 3.ed. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- ARISTÓTELES et al. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BLAKE, Sacramento. **Diccionario bibliographico** brasileiro. Rio de Janeiro: Typ. Nacional, v. 4, 1883-1902, p. 110.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. Três momentos da poética antiga. In: ARISTÓTELES et al. **A poética clássica**. 12. Ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BAKHTIN, Mickail. **La Poétique de Dostoievski**. Trad. Isabelle Kolitcheff. Paris, Seuil, 1970.
- CALMON, Pedro. **História da Literatura Bahiana**. São Paulo: José Olympio, 2.ed. 1949.
- CASTELLO, José Aderaldo. **O movimento academicista no Brasil**. 1647-1820/22. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, Esportes e Turismo, 1969-71. 3 v. 14 t.
- CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. Artifício de Agudeza: Estudo de Glosa de Dom Francisco Manuel de Melo. In: **Revista Graphos**. v. 8, n.1, Jan./Jul., 2006, p. 71-74.
- CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. **Poesia de Agudeza em Portugal**. São Paulo: Humanitas Editorial; Edusp; Fapesp. 2007.
- CURTIUS, Ernst. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. Trad. CABRAL, Teodoro; RÓNAL, Paulo. São Paulo: Edusp Hucitec, 1996.
- ESTATUTOS da Academia Brazilica dos Renascidos estabelecida na cidade do Salvador, Bahia de Todos os Santos, Capital de Toda a America Portuguesa da qual há de escrever a historia universal. In: **Revista trimestral do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro. IHBG, [].
- GRACIÁN, Baltasar. **A Arte da Prudência**. Trad. Pietro Nasseti. 3 ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- GRIGERA, Luisa López. **Anotações de Quevedo à Retórica de Aristóteles**. Trad. Cássio Borges. São Paulo: Editora da Unicamp, 2008.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HANSEN, João Adolfo. **A Sátira e o Engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

HANSEN, João Adolfo. Razão de Estado. In: **Artepensamento**: ensaios filosóficos e políticos. Ano 1996. <Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/razao-de-estado/>>. Acesso em fev. 2022.

HANSEN, João Adolfo. Retórica da Agudeza. In: **Letras Clássicas**: Revista de Estudos Clássicos do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade de São Paulo. Ano 4. n. 4, p. 317-342, 2000. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/issue/view/5708/showToc>>. Acesso em jan.2021.

LAUSBERG, Heinrich. **Elementos da Retórica Literária**. Ed. e trad. Raúl Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 12.ed.rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, Carlos Eduardo Mendes. **A Academia Brasílica dos Esquecidos e as Práticas de Escrita no Brasil Colonial**. São Paulo, 1999. 312 p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

MOREIRA, Marcello. **Critica textualis in Caelum Revocata?** Uma proposta de edição e estudo da tradição de Gregório de Matos e Guerra. São Paulo: Edusp, 2011.

MUHANA, Adma. **A epopeia em prosa seiscentista: uma definição de gênero**. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.

SARAIVA, Antônio José. **O Discurso Engenhoso**: estudos sobre Vieira e outros autores barrocos. São Paulo: Perspectiva, 1980.

TRINGALI, Dante. **O “De Palio” de Tertuliano**. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, São Paulo, 1980.

ANEXOS

ANEXO A – POEMA CENSURADO PELO PUNHO DO SECRETÁRIO JOSÉ DA
CUNHA CARDOSO

Ao Muito alto e poderoso Rei Dom Joam V.
 Conquistando em Sea e Reyno e Conquistas e tudas geras
 Com augmento Universal da Republica
 Onelo

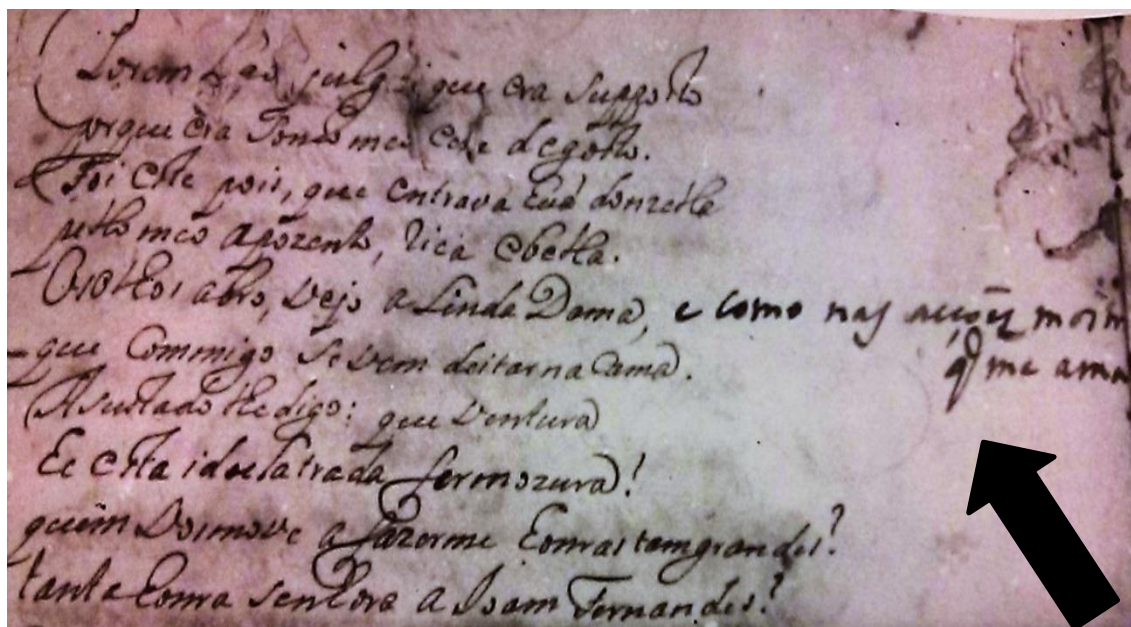
Quem duvida que Pedro Luminoso
 Suspende sua sem pasiar avante,
 Sendo a outro Sol may brilhante
 Com novas planetas may Luminoso.
 Ee solitars Dom Joam poderoso;
 Com planetas por meya participante
 E Comins e abis que no Reyno amance
 Logram os ingelos do Sol may poderoso.
 Condecom Logo todo igualmente
 Guom na Republica e manifesta
 May armas e na Lerra e exultante:
 Toda a Luz que no mundo dar motista,
 Daquelle Sol lee nace e clarante
 Que a may e hollage sua Luz empresta.
 Eodem Dignis Magistari
 Epigramma

More uolans Aquile Sapiens Caput astra somny,
 Excehique poli Hydros Clara petit.
 Hinc probat ad Tolom pullos; ut Lued m Cantey
 Rectius Eugany Rebus adisre Niant.
 Hic igitur pullos Aquile jamminte probatos
 Publica Rex totus que patet orbis amd.
 Palladi electos merito Commendet a Lemny:
 Principis est Virtus maxima, nosse viros.
 Non enim nostro Regi Republica debet,
 Antibus illustres dum colit illa viros.

De Joseph de Mattos.

Observe-se neste anexo, que existe, entre os Esquecidos, uma interferência consentida de uma função censória, provavelmente exercida pelo Secretário José da Cunha Cardoso. Este mesmo poema “censurado” em nota marginal não consta da edição semidiplomática d’*O movimento Academicista no Brasil – 1641-1820/22*, de José Aderaldo Castello. Formalmente, o poema carece de uma revisão, pois a métrica do soneto, assim como a técnica de desenvolvimento não dialogam com a tradição do tipo de composição.

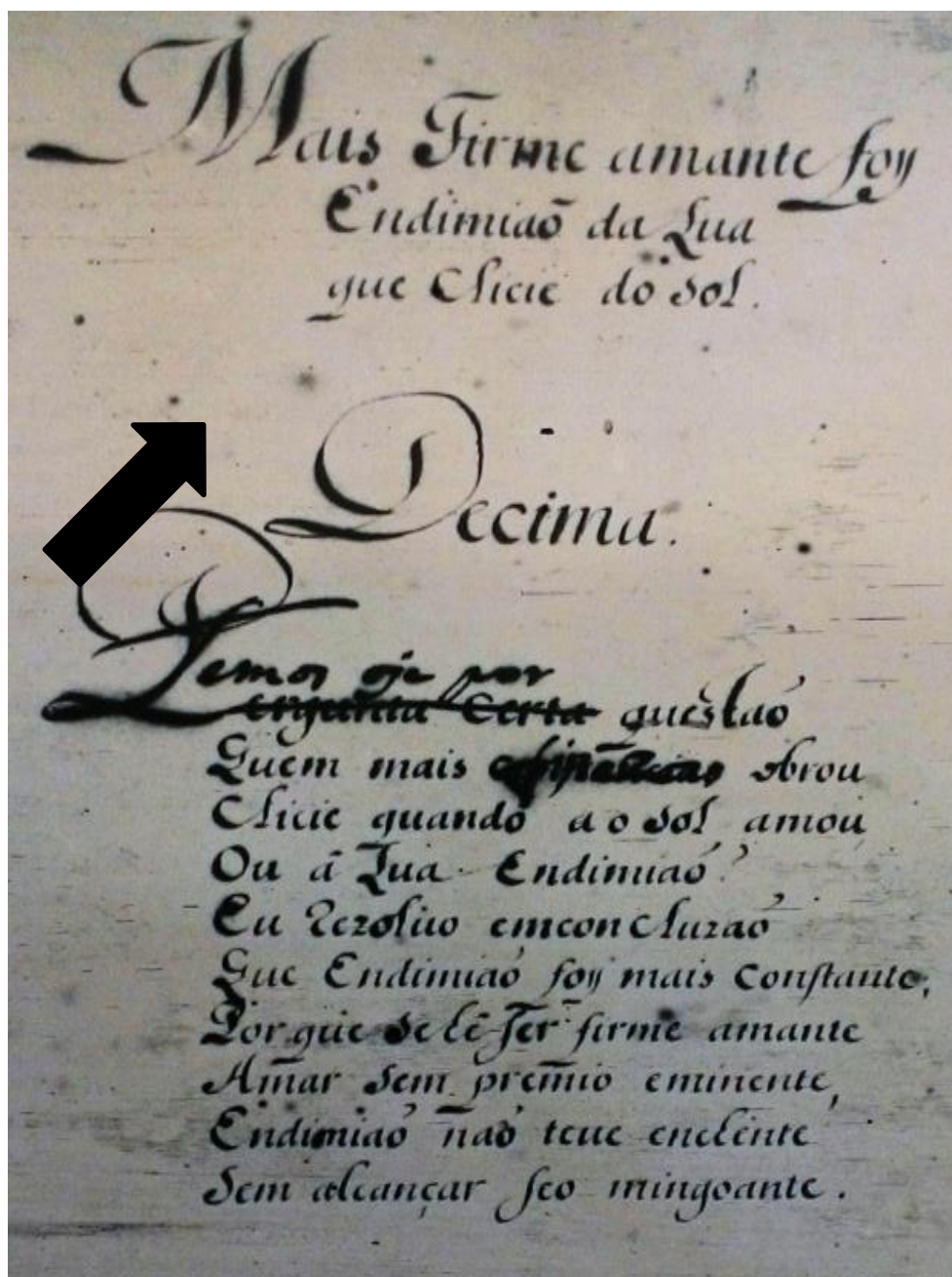
ANEXO B – SILVA JOCOSSÉRIA DE JOÃO DE BRITO E LIMA
(5ª CONFERÊNCIA)



Já nesta intervenção, o mesmo punho do Secretário traz uma interpolação de caráter explicativo ao trecho do poema lírico.

Esse é o típico caso de substituição de dois trechos de poemas. O mesmo punho do Secretário “corrige” a métrica e adequa os termos ao grau de formalidade do poema.

ANEXO D – DÉCIMA DE ANTÔNIO DE OLIVEIRA
(2ª CONFERÊNCIA)



Nesse exemplo, o punho do Secretário adequa os termos ao grau de formalidade do poema, tirando a abertura do poema de uma proposição genérica e ajustando-a à circunstância do tema dado para a conferência.

ANEXO E – 25 CAUTELAS PARA O USO DAS AGUDEZAS, POR JOÃO ADOLFO HANSEN

1. *Devem ser evitados todos os gêneros de agudezas viciosas.* No caso, Peregrini leva em conta o decoro interno e externo na qualificação de “vício”. O vício é uma inépcia que fere a verossimilhança.
2. *Deve-se evitar o excesso: “guardarsi dalla copia”.* O preceito vale principalmente nos gêneros baixos. No caso, Peregrini cita Cícero: *A rareza dos ditos agudos distingue o orador do bufão.*
3. *Deve-se evitar a afetação: “l’acutezze hanno de esser lungi da ogni colore d’affettazione”.* A agudeza decorre da rapidez do engenho; na afetação, evidencia-se o estudo ou a premeditação do dito agudo, que fica “frio” e perde a graça. Obviamente, em gêneros baixos, a afetação está prevista como ironia e sarcasmo – por exemplo, na composição de tipos vulgares, como o palhaço sem tato, que nunca para de produzir ditos agudos e maledicentes.
4. *Deve-se manter o decoro.* Esta prescrição é nuclear e Peregrini cita Quintiliano com ela: *“quem e sobre o quê e de quem e contra quem e o quê diga”.* É também o caso do sermão sacro que, segundo Vieira, no sermão da *Sexagésima*, de 1655, é transformado em cena de Plauto ou Terêncio quando as agudezas são dissociadas da teologia: “Pregam palavras de Deus, mas não pregam a palavra de Deus”, diz Vieira dos sermões de seus inimigos, os dominicanos do Santo Ofício da Inquisição.
5. *Deve-se evitar a agudeza nos lugares-comuns afetuosos.* No caso, Peregrini refere as agudezas que evidenciam a preocupação de ser engenhosas ou que têm sabor de zombaria. O uso de agudezas com esse sentido é uma tópica corrente no século XVII na constituição de tipos infames, que preferem perder amizades a perder a oportunidade de mais uma vez demonstrar sua baixeza com ditos agudos que ferem. É o modo como o Licenciado Rabelo compõe a personagem Gregório de Matos como um tipo infame, em seu “Vida do Excelente Poeta Lírico, o Doutor Gregório de Matos Guerra”. Por exemplo, na anedota em que o poeta, conversando com um senhor de engenho pernambucano, vê um boi com um só chifre. O animal pertence ao fazendeiro e Gregório diz que seu destino será o de sempre ser acusado de satírico, porque assim será interpretado se, naquele momento, disser que o animal é “boi de um corno só”. Segundo Peregrini, a brincadeira nos lugares-comuns de afeto não só torna seu autor ridículo e indecoroso, como também impede a comoção e estraga totalmente o

efeito pretendido pela arte. Contudo, como ironia, a agudeza produzida é muito eficaz, por exemplo, em declarações de amor jocosas ou em sátiras em que se finge a amizade para melhor agredir.

6. *Deve-se usar a agudeza para fim relevante.* Cícero distingue o bufão do engenho desdenhoso pela frequência do uso das agudezas.

7. *Idem.* Pessoas prudentes e graves usam pouco as agudezas jocosas e somente na conversação, quando respondem. Segundo Peregrini, produzi-las o tempo todo é índice de “engenho ventoso”.

8. *Deve-se evitar a agudeza em composição grave.* “Grave”, no caso, aplica-se à especificação da matéria do discurso. Por exemplo, na oratória deliberativa e na judicial, gêneros geralmente sérios, a agudeza não é tão própria quanto no gênero demonstrativo, que é grave, como louvor, e não-grave, como vituperação.

9. No gênero demonstrativo ou sofístico, de assunto ameno e ligeiro, *ad ostentationem compositum*, e que só demanda a *audientium voluptatem*, impõe-se a agudeza jocosa. O que também acontece na sátira – por exemplo, em Quevedo, Caviedes, Lord Rochester e na poesia atribuída a Gregório de Matos.

10. Evita-se a agudeza no gênero doutrinário puro (ou didático), porque o mestre sustenta uma *persona* grave, alheia a brincadeiras; contudo, admite-se a agudeza séria.

11. Evita-se a agudeza no discurso narrativo, ou histórico, porque prejudica o *provável*, logo, o verossímil. Se Plutarco escrevesse a vida de Alexandre com agudezas jocosas, o argumento heroico seria ridículo. Na obra histórica, é vetada a agudeza como obra do narrador, mas não a agudeza das próprias coisas narradas, devendo-se estabelecer diferença entre o objeto e a qualidade da sua eloquência. Na narrativa fantástica, contudo, admite-se, quase que por definição.

12. Admite-se a agudeza como exercício, como as composições feitas por jovens para adquirir destreza técnica.

13. A comédia, segundo a qualidade das personagens, admite todos os gêneros de agudezas, principalmente as jocosas e as pungentes.

14. Agudezas sérias são próprias de composições sérias e são convenientes para ensinar e comover.

15. As agudezas jocosas convêm moderadamente na conversação; do contrário, tem-se a *bufoneria*.

16. As agudezas pungentes usam-se em todos os lugares em que se acuse, repreenda ou coisa do gênero. Lembro o poema atribuído a Gregório de Matos que, atacando Antônio Sousa de Meneses, governador da Bahia entre 1682-1684, explicita o uso da variante cômica *maledicentia*: “É já velho em Poetas elegantes/ O cair em torpezas semelhantes”. O gênero demonstrativo não só admite tais torpezas agudas, mas as exige: no caso, Peregrini dá como exemplo o *Apocolocyntosis*, de Sêneca.

17. As agudezas puras, ou graciosas, não têm lugar em tema que não seja por natureza apto para jogos e brincadeiras. Aliás, é inépcia não usá-las quando o tema é lúdico.

18. É mais tolerável a abundância de agudezas pungentes que o excesso de puros jogos, pois estes fazem do homem que os enuncia um tipo de engenho vão.

19. Os motes e os ditos agudos ridículos devem ser usados com muita circunspeção não só quando escritos, mas em toda ocasião. Agudezas lascivas ou obscenas são próprias para pessoas vis.

20. Composições breves, como epigramas, sonetos e madrigais, exigem agudeza proporcionada ao seu tema, grave se o tema é grave; jocosa, se jocoso; irônica, se irônico; e ridícula ou maledicente, se o tema é baixo. O que é longo tem lugar para outros ornamentos e a falta da agudeza pode ser suplementada por eles. Por isso, nos discursos breves, a agudeza se impõe porque, se não ocorre, o discurso parece ter sido feito só para dizer a coisa, não para evidenciar o engenho.

21. Quando o principal fim é mover com o riso, as agudezas frias ou viciosas podem ser usadas, mas deve ser claramente evidente que se destinam ao riso.

22. O peso do afeto pode justificar o vício da figura que porventura esteja na agudeza. No caso, Peregrini discute a paronomásia, ou trocadilho, dando como exemplo um de Cícero contra Verres: “Deverias ter exigido um navio que navegasse contra os *predadores*, não com a *presa*”.

23. As partículas “temperadas” podem justificar ou purgar o vício no uso e na substância das agudezas: “quase”; “como”; “talvez”; “diria que”; “seja-me permitido”; “parece”; “por assim dizer” etc. Como um remédio para o excesso, as partículas indicam o posicionamento da enunciação quanto ao tema e à circunstância do uso do discurso, revelando o conhecimento do defeito por parte da *persona*.

24. Nas composições longas, é escusável algum tipo de agudeza viciosa. Lição de Horácio, que afirma que nas composições longas é permitido insinuar o sono.

25. Nos recitativos, principalmente os feitos por jovens, tolera-se alguma licença na qualidade e na quantidade dos ditos agudos. O defeito do juízo, se a agudeza é viciosa, é facilmente perdoado, pois alega-se (sic) a idade juvenil, naturalmente imprudente, segundo Peregrini e outros preceptistas.