

A RECEPÇÃO DO *EPOS* CLÁSSICO VERGILIANO NO POEMA SACRO E TRAGICÔMICO *EUSTACHIDOS*, DADO COMO DO FREI MANUEL DE SANTA MARIA ITAPARICA

THE RECEPTION OF THE CLASSIC VERGILIAN *EPOS* IN THE SACRED AND TRAGICOMIC POEM *EUSTACHIDOS* [...], ASCRIBED TO FREI MANUEL DE SANTA MARIA ITAPARICA

LENI RIBEIRO LEITE

leni.ribeiro@gmail.com

University of Kentucky

<https://orcid.org/0000-0001-6600-7692>

DREYKON FERNANDES NASCIMENTO

dreykonfer@outlook.com

Universidade Federal do Espírito Santo

<https://orcid.org/0000-0002-3021-7468>

Texto recebido em / Text submitted on: 29/06/2021

Texto aprovado em / Text approved on: 03/05/2022

Resumo

O presente artigo propõe-se uma análise do poema sacro e tragicômico *Eustachidos*, dado como do Frei Manuel de Santa Maria Itaparica, tendo em vista a configuração genérica da obra, segundo preceptistas como Torquato Tasso (1964[1587]), Giovanni Savio (1601) e Francisco José Freire (1759), e a sua recepção dos modelos clássicos vergilianos das *Geórgicas* e da *Eneida*. Atentos aos sistemas práticos de representação que integravam o campo discursivo do Setecentos américo-português, buscamos soluções retórico-poéticas e teológico-políticas para

a definição genérica da obra como sendo sacra e tragicômica e para o decoro das *res* e dos *uerba* no poema ao emular ora o modelo das *Geórgicas*, ora o modelo da *Eneida*, pondo em cena operações dinamizadas com a tradição, cujos efeitos representativos acreditamos serem análogos ao de um alexandrinismo já previsto nas composições poéticas clássicas. Cremos que o cuidado com esses resíduos chegados até nós, mas ainda negligenciados de maiores atenções, é importante na medida em que complexifica o nosso entendimento sobre as práticas letradas do Setecentos américo-português e sobre o funcionamento de seu campo discursivo colonial.

Palavras-chave: recepção dos clássicos, América Portuguesa, épica vergiliana, *Eustachidos*.

Abstract

The present article proposes an analysis of the sacred and tragicomic poem *Eustachidos*, by Frei Manuel de Santa Maria Itaparica, investigating the generic configuration of the work, according to preceptists such as Torquato Tasso (1964), Giovanni Savio (1601) and Francisco José Freire (1759), and its reception of the classic vergilian models from the *Georgics* and the *Aeneid*. Looking at the practical systems of representation that were part of the discursive field of the seventeenth century Portuguese Americas, we sought rhetorical-poetic and theological-political solutions for the generic definition of the work (as sacred and tragicomic) and for the *decorum* of the *res* and *uerba* in the poem when conveniently emulating the models of the *Georgics* and *Aeneid*, staging dynamic operations with a certain tradition, whose representative effects we believe to be analogous to that of the ancient alexandrianism. We believe that the care with these residues that have come to us, but which are still to receive greater attention, is important so that we reach more complex understandings of the literate practices of the seventeenth-century Portuguese Americas and of the colonial discursive field.

Keywords: classical reception, Portuguese America, vergilian epic, *Eustachidos*.

Relegado ao quase esquecimento pelo seu caráter religioso imperiosamente dogmático, o poema sacro e tragicômico *Eustachidos*, dado como do frei Manuel de Santa Maria Itaparica, mantém-se à margem do exíguo rol de textos coloniais lidos e analisados pela academia, ficando atrás até mesmo da “Descrição da Ilha de Itaparica”, poema de menor fôlego do mesmo autor e que ainda conta com alguns estudos¹, mesmo que raros.

¹ Dentre eles, encontram-se “Itaparica: o poeta, o poema e a ilha” (1989), de Fernando da Rocha Peres; “A ‘Descrição da Ilha de Itaparica’ na literatura brasileira” (2008), de José Américo de Miranda Barros e Gracinea de Oliveira; “Retórica e poética em ‘Descrição da Ilha de Itaparica’ de Manuel de Santa Maria Itaparica (séc. XVIII)” (2006), de Luciana Gama; e “A terra, a tela e a letra” (2006), de Susanna Busato.

Assim, o presente artigo nasce de uma premente necessidade de estudos que investiguem também o poema *Eustachidos*, que defendemos ser, para além de um discurso prático de sua ação jesuítica ativa e incontornável, uma obra de extrema elegância retórica e articulação poética com grandes modelos da tradição clássica, como Camões, Tasso e, principalmente, Vergílio. Em uma dinâmica retórico-poética que percebemos como análoga ao alexandrinismo encontrado em composições poéticas da Antiguidade, buscamos evidenciar, durante nossa análise, operações técnicas de que o poema se serve, atualizando ou rearranjando convenientemente a tradição clássica, sem nunca, contudo, desautorizá-la, operações vistas, mormente, na recepção que faz das *Geórgicas* e da *Eneida*, de Vergílio, e no assentamento genérico que dá às *res* e aos *uerba*, motivado sempre por razões retórico-poéticas e teológico-políticas.

Frei Manuel de Santa Maria Itaparica nasceu em 1704, na ilha baiana Itaparica, onde ainda jovem entrou para o convento e lá se tornou pregador². Falecido por volta de 1769, Manuel de Itaparica supostamente publicou, pouco antes de morrer, um volume contendo dois textos, sem indicação de autoria, datação ou localidade, chamado *Eustachidos. Poema sacro e tragicomico, em que se contém a vida de S.to Eustachio martyr, chamado antes Placido, e de sua mulher, e filhos. Por hum anonymo, natural da Ilha de Itaparica, termo da Cidade da Bahia. Dado a luz por hum devoto do santo e Descrição da Ilha de Itaparica, termo da Cidade da Bahia, da qual se faz mençam no canto quinto*. A correspondência entre a obra anônima e a figura do frei é feita por Francisco Adolfo de Varnhagen, em seu *Florilegio da Poesia Brasileira*³ e hoje aceite por conveniência, não havendo nem na obra literária maiores indicações de autoria que não “Por hum anonymo, natural da Ilha de Itaparica”, nem no *Florilegio* qualquer sustentação ou defesa para a denominação que não a coincidência pátria. Mas interessante sobre o caso é a justificativa dada pelo autor do poema sobre a preferência pelo anonimato no “Prologo a quem ler”, ao escrever:

Bem sey, que repararás não declarar o meu nome, ao que respondo, que não busco gloria para mim, mas sò a accidental para o Santo, e mover aos que lerem à devoção, imitação, paciencia, fortaleza, e conformidade nos contratempos, e infortunios desta miseravel vida. Porém como sabes da minha

² Teixeira 2008: 198.

³ Varnhagen 1850: xxviii-xxx.

Patria, sendo esta huma pequena Ilha, com pouca, ou nenhuma literatura, com muita facilidade, se quizerdes (sic), podes vir em conhecimento do Autor.

Além de outras estruturas retóricas presentes tanto no excerto acima quanto em todo o prólogo, destaca-se, aqui, a *recusatio*, artifício retórico comumente usado para ou se excusar de escrever sobre algo ou alguém ou declarar não fazê-lo, fazendo-o, o que incide sobre a possibilidade ou não de poetizar acerca de algo ou alguém, baseado na condição daquele que o faria (o poeta) e do que seria o objeto (a matéria). Sobre essa base conceitual, Manuel de Itaparica elabora engenhosamente sua obra, uma vez que “lendo eu nos meus primeiros anos a Vida de Santo Eustachio, e considerando os periodos admiraveis della, tive um grande desejo de a escrever em livro particular, e em metro”, mas sempre adiado pela “minha insuficiencia, e outras occupaões”, até que “Deos foy servido, que dêsse cumprimento ao meu desejo”⁴. Falta à obra o nome de um homem porque ela é obra de Deus, do cumprimento da vontade divina, que Manuel de Itaparica perspicazmente faz coincidir com a sua própria vontade, visto que dando “cumprimento ao meu desejo”, “Deos foy servido”. A vontade do padre era insuficiente à feitura da obra, tornando-a possível somente quando velada sob a vontade mística de Deus. Além disso, ao decidir explicitar como única identificação sua pátria, que é extensivamente louvada durante toda a obra, temos, por áureo fecho da *recusatio*, o efeito retórico da abnegação de um corpo individual a um corpo coletivizado, porque laudando sua terra (que é extensão do reino português), o autor lauda a si mesmo (que é de Itaparica), sintetizando, em um mesmo artifício retórico, o indivíduo sujeitado ao corpo social e coletivizado do Estado (emblemático na *Descrição da Ilha de Itaparica*) e a vontade humana sacramentalizada em vontade divina (emblemático em *Eustachidos*), tópicos caras às letras teológico-politicamente contrarreformistas⁵.

⁴ Ibidem. Essa estrutura moderna de *recusatio* cristianizada já aparece, *mutatis mutandi*, na *Gerusalemme liberata*, de Tasso, quando Goffredo, negligente de seu dever cristão, é advertido pelo anjo Gabriel a conduzir o assalto a Jerusalém, agindo e concluindo que “Non che ‘l vedersi a gli altri in Cel preporre/ d’aura d’ambizion gli gonfi il petto/ ma il suo voler più nel voler s’infiamma/ del suo Signor, come favilla in fiamma” [Não pelo ver-se aos outros no Céu preferido/ com ar de ambição o peito encrespou-lhe,/ mas a sua vontade mais se inflama na vontade/ de seu Senhor, como brasa em chama] (vv. 1.18.5-8. Tradução nossa).

⁵ Hansen 2002: 26-43.

Por isso, cremos que o volume deve ser considerado como uma obra única, para que efeitos retórico-poéticos como esses não se percam em sua eventual fragmentação. Ivan Teixeira⁶, por exemplo, ao considerar haver dois textos no volume e, por consequência, suscetíveis de serem lidos separadamente, traz na sua coletânea *Raízes: roteiro da Poesia Brasileira* apenas a “Descrição da Ilha de Itaparica, termo da Cidade da Bahia”, o que acreditamos não ser possível sem aniquilar o seu circuito retórico-poético acionado quando todo o volume é considerado uma única textura. Essa atitude de Teixeira parece justificar-se no breve comentário que faz ao poema *Eustachidos*, na nota 27 à primeira parte de seu ensaio “Epopéia e modernidade em Basílio da Gama”. Nela, comparando *O Uraguay*, ao poema de Manuel de Itaparica, Teixeira⁷ ajuíza que, embora publicadas no mesmo ano, *Eustachidos* seria, ao contrário daquela, “ilegível hoje, a não ser por interesse histórico e documental”, pois “Faltou ao autor o senso de evolução das formas e a conexão com a mudança geral das coisas no século XVIII, astúcia que sobejou em Basílio da Gama”⁸. À “Descrição da Ilha de Itaparica”, no entanto, o crítico permite a ressalva de que seria “mais apreciável ao leitor de hoje do que o poema principal do volume”⁹. Portanto, além de ceder à partição autonomizante (e, consequentemente, de leitura) dos poemas, Teixeira também crê que *Eustachidos*, por inadequação ao senso estético de hoje, e, sobretudo, por seu caráter antiquado já à época de publicação, deveria ser desprezado em relação ao poema secundário sobre a “Descrição da Ilha de Itaparica”, único texto presente na sua coletânea de 2008. Contrários a Teixeira, porém, vemos na obra do Frei de Itaparica trabalho retórico-poético cuidado e apurado tanto quanto no de Gama, que busca articular, em medida semelhante, modelos e *tópoi* da Antiguidade greco-romana a serviço de uma nova textura poética, cuja conexão com o passado e sua tradição não obsta o alcance de uma organização inovadora e atualizadora dos modelos clássicos, engenhosamente integrados, conectando-se e gerando efeitos de sentido particulares e, no mínimo, estimulantes aos jogos poéticos apreciáveis pelos leitores de hoje, os quais Ivan Teixeira, com razão, preza em trazer à baila.

⁶ Teixeira, op. cit.: 18.

⁷ Idem 1996: 35.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

Definições de estatuto genérico ou do que seja o poema sacro e tragicômico

Em *Eustachidos*, particularmente, Manuel de Itaparica narra, à maneira épica camoniana, a vida do santo Eustáquio, antigo militar romano e mártir cristão, que teria vivido entre finais do século I e início do século II de nossa era. Composto como um poema épico tradicional, *Eustachidos* é dividido em seis cantos, sendo argumento do primeiro a apresentação *in medias res* de Eustáquio, militar romano chamado Plácido por nascimento, que, durante uma caça em seu tempo ocioso, é visitado pela Graça de Deus em um cervo, que ostenta em sua gahlada Jesus crucificado. Convencido por Deus e convertido ao cristianismo, narra o ocorrido à sua mulher Teopista e aos seus filhos Teopisto e Agapito, que, igualmente convertidos e batizados, abandonam a vida e os haveres em Roma e embarcam desvalidos ao Egito. No Canto Segundo, já embarcado com sua família, Eustáquio vê-se pela primeira vez tentado pelo Diabo, que, perturbando o juízo do timoneiro, faz com que este lhe roube a esposa. No Canto Terceiro, lamentando-se do ocorrido com um dos passageiros, Eustáquio nos revela sua origem e os acontecimentos de sua vida até ao dia de sua conversão, interrompendo a narração pelo desembarque forçado que o timoneiro impõe a ele e a seus dois filhos, despejados em terras ignotas. No Canto Quarto, desamparado sem a esposa e com os dois filhos pequenos, Eustáquio parte em busca de abrigo seguro. Em meio à caminhada, porém, depara-se com caudaloso rio, que lhe obstrui o caminho. Para vadeá-lo em segurança, Eustáquio deve fazê-lo com um filho de cada vez ao braço, completando duas voltas inteiras entre uma margem e outra. Contudo, em meio à segunda volta, quando os filhos se encontravam cada qual em uma margem do rio e Eustáquio bem no meio, feras aparecem e atacam os pequenos, arrastando-os para dentro da floresta sem que Eustáquio, ocupado com a violência das águas, pudesse impedir. No Canto Quinto, passados anos, sabemos que Eustáquio havia se tornado trabalhador no campo. Mas as suas glórias militares antigas, reacesas e espalhadas pela Fama, fazem com que seja achado pelos homens de Trajano, que o requiere como general de um dos seus exércitos, na batalha contra os judeus. Vitorioso e de regresso à Roma, instala-se em um albergue com outros dois companheiros militares, que acaba descobrindo serem seus dois filhos supostamente assassinados e a estalajadeira, a sua mulher até então perdida. No Canto Sexto e último, Eustáquio e a família, já em Roma, recusam-se a participar da cerimônia sacrificial em agradecimento aos deuses pela vitória na guerra, declarando-se publicamente cristãos e

agora contrários aos deuses romanos, sendo, por isso, condenados a arder no Touro de Fálaris.

Indicado pelo título como *Poema sacro e tragicomico*, a obra filia-se, peremptoriamente, a dois gêneros. O gênero sacro não é mais que o épico de assunto cristão, como define Fr. Manuel de Ferreira em uma das Licenças do Santo Ofício ao poema sacro *Christiados, ou vida de Christo Senhor Nosso*, de Fernando Joaquim de Souza, declarando ser “este estillo, tam heroico, que mediando entre a poezia, e a historia, e assim, como a virtude està no meyo, como no lugar mais honorifico, assim se ve no estillo desta obra, naõ menos util que proveitoza”¹⁰, corroborado por Francisco José Freire, em sua *Arte Poetica*¹¹, e Francisco Xavier de Menezes, em suas “Advertencias preliminares das regras da Poesia Epica”¹², ao tratarem dos poemas sacros na mesma seção dos poemas épicos. Já a tragicomédia é assim definida por Giovanni Savio, em sua *Apologia di Gio. Savio venetiano, D. In difesa del Pastor Fido, Tragicomedia Pastorale del Molto Illust. Sig. Cavalier Battista Agvarino*:

La Tragicomedia contiene vna attione mista non impossibile. [...] chi mira le persone, e'l modo della fauola pieno di terrore, e di compassione, la terrà per Tragedia: ma chi riuolge l'occhio ò allo stile, ò allo scioglimento tutto lieto, e festoso dirà ch'ella è Comedia: ma se meglio ogni cosa ruminando e tutte insieme cõparãdo vorrà farne giudicio s'auuederà nõ essere ne pura Tragedia, ne pura Comedia ma vn terzo-misto, che Tragicomedia ragioneuolmête s'apella per lo scorgeruisi dentro parti di Comedia e di Tragedia. Ma nõ proua solo la mistura delle due forme dramatiche in vna sola fauola questa Republica¹³, ma conferma anco irrefragabilmente potersi in vna attione introdurre doi stati diuersi di persone, come in materia del maneggio predetto concorrono doi gradi, doi conditioni, e stò per dire doi specie di persone.¹⁴

¹⁰ Souza 1754: s/p.

¹¹ Freire 1759: 203-4.

¹² Menezes 1741: s/p.

¹³ Para Giovanni Savio 1601: 52, a tragicomédia é como a República aristotélica, porque “in lei si contempera il Democratico con l'Oligarchico, si che pare ella à chi la rimira, ò l'vno, ò l'altro, ma poscia l'huom s'accorge, che non è semplicemente ne l'vno, che l'altro, ma vn terzo di quei due composto, e misto” [nela se tempera o Democrático com o Oligárquico, e parecendo a quem a revê, ou o primeiro, ou segundo, depois o homem se corrige, porém, porque não é simplesmente nem o primeiro, nem o segundo, mas um terceiro daqueles dois componentes, misturado]. (Tradução nossa).

¹⁴ Ibidem. “A tragicomédia contém um ação mista não impossível. [...] quem contempla as pessoas e o modo da fábula cheio de terror e de compaixão, tê-la-á por tragédia. Mas quem volve o olho ou ao estilo, ou ao desenrolar, todo alegre e festoso, di-la-á comédia: mas se

O poema sacro, diferentemente do épico tradicional antigo, não pode ter por objeto um semideus, homem divino, mas homem apenas, embora “famoso Heroe Romano” e “Varaõ fortissimo, e valente” (*Eustachidos*, 1.2.1-2). Apenas o rei é homem divino, porque proporcionalmente análogo a Cristo, que foi divindade mortal, isto é, compostos de duas espécies ao mesmo tempo. Como defende Alcir Pécora¹⁵, o rei, em sua *persona idealis/ficta/mystica* e não *personalis*, é uma *espécie* particular a serviço da sacramentação da vontade divina no mundo, ao ponto de Antonio Vieira assim proferir a respeito dos reis portugueses:

Os reis são de *diferente espécie* que os outros homens. No nascer e no morrer são os reis da mesma espécie e da mesma natureza que os outros homens; mas aquele espaço, ou curto ou largo da vida, em que têm o cetro nas mãos, são ainda mais que de diferente espécie. [...]: Ego dixi: Dii estis, et filii excelsi omnes. Vos autem sicut homines moriemini (SI 81, 6s): Vós, ó reis, na morte sois como os homens; *antes da morte não sois homens, sois deuses*; e para que ninguém duvide desta verdade de fé, eu sou o que digo: Ego dixi: Dii estis. — Notai muito: não diz que os reis são homens como deuses, senão que *são deuses como homens*: Dii estis, vos autem sicut homines. — *De sorte que no rei, enquanto rei, a deidade é natureza, a humanidade é propriedade. O homem, definido por Aristóteles, é animal racional mortal; os reis, definidos por Deus, são deuses mortais*¹⁶.

Ou seja, somente o rei, enquanto regente do Estado, é divindade mortal (e não mortal divino), porque a deidade é da natureza do rei, como *persona idealis*, enquanto a humanidade apenas sua propriedade, isto é, aquilo que o rei tem de próprio como *persona personalis* (sendo animal racional mortal, como há a propriedade dos animais irracionais mortais, por exemplo).

melhor ruminando cada coisa e todas juntas comparando, dará a isto juízo se entender não ser nem pura tragédia, nem pura comédia, mas um terceiro [gênero] misto, que logicamente se chama tragicomédia por ver dentro de si partes de comédia e de tragédia. Mas não prova essa República apenas a mistura das duas formas dramáticas em uma só fábula, mas também a confirma irrefutavelmente poder-se em uma ação introduzir dois estados diversos de pessoas e, porque no objeto da supracitada técnica concorrem dois graus, duas condições, estou para dizer duas espécies de pessoas”. (Tradução nossa).

¹⁵ Pécora 2016: 105.

¹⁶ Vieira *apud* ibidem: 106 (Grifos nossos). Esse sermão é o “Voz Primeira Obsequiosa” ou o “Sermão nas Exéquias do Sereníssimo Infante de Portugal, D. Duarte, de Dolorosa Memória”, proferido em 1649.

Segundo esse sistema, portanto, uma das bases heroicas da mitologia antiga entra em falência, pois a semi-divindade, característica comum aos heróis clássicos, é inviabilizada pela impossibilidade da contaminação do que é mortal no plano divino: apenas o divino pode descender ao que é mortal e continuar propriamente divino, já que participativo do Ser (*Esse*) imutável, como fez Cristo, e nunca o que é mortal ascender ao divino e permanecer com a sua propriedade, ente (*ens*) accidental e mutável.

Eustáquio, apesar de ter vivido como criatura humana e sido divinizado como santo e mártir após sua morte, por tê-lo feito em dois estados diferentes, não misturando, em um mesmo estado (vida e morte), duas espécies diferentes (humana e divina), conviria ao simples poema sacro, sem romper qualquer decoro¹⁷. No entanto, quando o poeta articula, retoricamente, a noção de que a poesia que lemos não é a de um homem, mas de Deus, as leis que regem o decoro da obra mudam, porque Deus, fora do tempo, entende tudo e todos como são *perfeitamente*, isto é, passado, presente e futuro é um só tempo para Deus, o que torna Eustáquio, à sua vista, não homem e depois santo, mas homem e santo ao mesmo tempo, portanto, de “doi specie di persone”, com “doi stati diuersi di persone”, como deve ser o objeto tragicômico. Essa focalização nas qualidades da personagem como cruciais à definição genérica já a encontramos anteriormente em Torquato Tasso, por exemplo, que em seus *Discorsi dell’arte poetica*¹⁸ distingue a tragédia da épica não pelo modo diegético representativo daquela e narrativo desta, aristotelicamente previsto, mas pela natureza distinta de cada pessoa mimetizada, cuja tragédia porá em cena pessoas nem boas, nem más, mas ao meio do caminho, enquanto a épica narrará sobre heróis de suma virtude. Porque, se o gênero fosse peremptoriamente marcado pelo modo diegético, tanto as ações épicas, quanto as trágicas, produziriam um mesmo efeito no ânimo do público, já que teriam por derivação uma mesma causa ou natureza de ação. Sabe-se, porém, que isso não acontece, pois as ações trágicas movem *necessariamente* ao horror e à compaixão, e se as ações épicas o fazem, é por *acidente*. Embora ilustres, tanto as ações épicas, quanto as trágicas, são, porém, diversas em sua natureza, porque estas são ilustres pela sua inesperada e imprevisível fortuna, que trazem consigo a grandeza

¹⁷ Prova disso é o poema *El Eustaquio, ó la religion laureada. Poema epico por el P. Fr. Antonio Montiel, lector jubilado en su provincia de Menores Observantes de Granada* (1796), que, apesar de tratar da mesma matéria que a de *Eustachidos*, ostenta no título somente a filiação ao gênero épico.

¹⁸ Tasso 1964: 11-2.

de acontecimentos dignos de horror e de misericórdia, enquanto aquelas são ilustres porque fundadas sobre virtudes bélicas excelsas, sobre feitos cortesês, generosos, pios e religiosos, que de nada convêm à tragédia. E mesmo se tanto um gênero, quanto outro, ocorrer de representar a mesma pessoa, deverá ser diversamente considerada, pois:

Considera l'epico in Ercole e in Teseo il valore e l'eccellenza dell'armi; gli riguarda il tragico come rei di qualche colpa, e perciò caduti in infelicità. Ricevono ancora gli epici non solo il colmo della virtù, ma l'eccesso del vizio con minor pericolo assai che i tragici non sono usi di fare. Tale è Mezenzio e Marganorre e Archeloro, e può essere e Busiri e Procuste e Diomede e gli altri simili.¹⁹

Isto é, mesmo gêneros prescritivamente próximos, como o épico e o trágico, que imitam ações ilustres, devem manter a integridade decorosa de cada espécie de pessoa mimetizada. Assim, *Eustachidos* se propõe como um poema sacro e tragicômico, mas certamente sem abandonar os preceitos da épica antiga, dentre os quais destacamos a imitação não servil aos modelos antecessores, dentre os quais não se pode eclipsar o de Vergílio. Portanto, conforme era de se esperar, encontramos no poema de Itaparica frequentes e significativas emulações vergilianas, das quais nos ocuparemos a seguir.

O Vergílio sacro e tragicômico de Itaparica: a fusão das *Geórgicas* e da *Eneida* nas aventuras de Eustáquio e Teopista

Francisco José Freire, aparelhado dessa razão poética presente em Tasso, reprova tanto o *Pastor Fido* (1590), como a *Apologia* de Savio ao considerar a tragicomédia “hum monstro da arte”²⁰, declarando que:

Como os defensores desta Poesia monstruosa se achaõ nesta parte convencidos, recorrem a outro principio, como faz Pescetti, dizendo, que fora inventada a *Tragicomedia* para moderar assim o demasiado, que ha no Comico, e no

¹⁹ Ibidem: 12-3. “Considera o épico em Hércules e em Teseu o valor e a excelência das armas; reconsidera-os o trágico como réus de certa culpa e, por isso, caídos em desgraça. Retêm os épicos ainda não somente o ápice da virtude, mas o excesso do vício com muito menos perigo do que os trágicos costumam fazer. Tal é Mezêncio, tal Marganorre, tal Arquelau, e pode ser também Busiris, e Procusto, e Diomedes, e outros semelhantes.” (Tradução nossa).

²⁰ Freire, op. cit.: 151.

horriavel Tragico, como na locução, sendo esta na Comedia muito humilde, e na Tragedia muito elevada. [...] O que geralmente tem arrebatado os animos, he o estylo desta Obra [*Pastor Fido*]; e a mim me parece, que he a primeira cousa, que não deve ser louvada; porque a frase deste Poeta nem he tragica, nem comica, nem tragicomica, mas toda lyrica.²¹

O poema tragicômico, portanto, por se equilibrar entre a elocução grave da tragédia e a baixa da comédia, torna-se medíocre, ao que conclui Freire nem ser “tragica, nem comica, nem tragicomica, mas toda lyrica”, mesma conclusão já posta anteriormente por Tasso em seus *Discorsi dell’arte poetica*, quando escreve que “Lo stile mediocre è posto fra ‘l magnifico e l’umile e dell’uno e dell’altro partecipa. Questo non nasce dal mescolamento del magnifico e dell’umile che insieme si confondano, ma nasce o quando il sublime si rimette, o l’umile s’inalza”²². Ou seja, o estilo lírico ou medíocre, embora receba influências tanto do estilo alto ou magnífico, quanto do baixo ou vil, mantém a integridade de sua natureza por não ser uma mistura de um com o outro. E a elocução de *Eustachidos* é exatamente a posta nos termos líricos, cantando “em verso heroyco [...] ufano” (*Eustachidos*, 1.3.7), não gravemente como Camões em “tuba canora e belicosa” (*Os Lusíadas*, 1.5), mas “Com a lyra de Orfeo, voz do Thebano” (*Eustachidos*, 1.3.8). Embora Itaparica peça à “Santa Maria Virgem sempre pura” (*Eustachidos*, 1.5.2) que “Sede a minha Calliope invocada” (*Eustachidos*, 1.5.5), não promete um “novo engenho ardente” (*Os Lusíadas*, 1.4.2), como costuma prometer o narrador épico, mas “cantar com tal doçura/ Que a minha lyra mova os mesmos montes./ Amanse as fêras, retrodusa as fontes” (*Eustachidos*, 1.5.6-8). Embora peça, como Camões (*Os Lusíadas*, 1.4), para que a Musa eleve seu verso até então humilde (*Eustachidos*, 1.6), Itaparica diverge ao não pedir “um som alto e sublimado,/ Um estilo grandiloquo e corrente” (*Os Lusíadas*, 1.4.5-6), tampouco “uma fúria grande e sonora/ [...] / Que o peito acende e a cor ao gesto muda” (*Os Lusíadas*, 1.5.1;4), mas “a harmonia/ De hum estylo elegante, e alto concento” (*Eustachidos*, 1.6.5-6). O próprio Eustáquio, anunciado como “famoso Heroe Romano” e

²¹ Ibidem: 153-6.

²² Tasso, op. cit.: 47. “O estilo medíocre é posto entre o magnífico e o humilde e de um e de outro participa. Tal não nasce da mistura do magnífico e do humilde, porque juntos se confundam, mas nasce ou quando o sublime se rebaixa, ou o humilde se eleva”. (Tradução nossa).

“Varaõ fortissimo, e valente” (*Eustachidos*, 1.2.1-2), passa a se relacionar diretamente com o herói lírico Orfeu, em detrimento dos épicos, emulando *diretamente*, na caracterização de seu herói, as *Geórgicas*, e não a *Eneida*. Assim, tal como Eurídice é arrebatada de Orfeu por uma serpe (Verg., *G.*, 4.454-9) e por Plutão (Verg., *G.*, 4.491-503), Teopista é de Eustáquio pelo Demônio²³ (*Eustachidos*, 2.32), que é a um mesmo tempo “Lucifer infernal, Plutaõ horrendo” (*Eustachidos*, 2.3.2), e “Serpe ímpia, e monstro horrendo” (*Eustachidos*, 2.19.1). Ao invés de lutar pela esposa roubada como fizeram Menelau e Eneas, Eustáquio “Susteve o moto, e não o largo choro” (*Eustachidos*, 2.37.6), e tão comoventes são seus gemidos, que homem e fera amansam (*Eustachidos*, 2.41) e tudo em volta paralisa (*Eustachidos*, 2.42), “Enconstando-se a hum aspero rudente/ Começou a gemer amargamente” (*Eustachidos*, 2.44.7-8), tal como amansa Orfeu (Verg., *G.*, 4.509-10) e a tudo petrifica (Verg., *G.*, 4.481-4), quando “durante septe mezes/ Chorando esteve sob excelso monte./ Junto das margens do deserto Strymon”²⁴ (Verg., *G.*, 4.507-9). O arremate na caracterização lírica de Eustáquio a partir do Orfeu vergiliano aproxima-os ainda mais quando o poeta setecentista emula de perto a mesma imagem da ave queixosa com que Vergílio arremata o seu Orfeu, nas *Geórgicas*:

Qual rouxinol, á sombra d’uma faia,
Lamenta seos filhinhos, que tirára
O camponio cruel do ninho implumes;
Toda a noite, lastima-se e, pousada
Em um ramo, seo cantico renova,
Enchendo de queixumes toda a selva.
Verg., *G.*, 4.511-5)²⁵

Qual pombinho triste, e magoado
Que a consorte do ninho lhe roubáraõ,
E n’hum raminho secco, e desfolhado
Os filhos tenrosinhos lhe deixáraõ,
Geme arrullhando o solitario estado,
Co as azas cobre os filhos, que ficáraõ,
(Tal Eustachio gemia, e suspirava,
E os lagrimosos filhos affogava.
(*Eustachidos*, 2.45)

²³ Apesar de Teopista não morrer como Eurídice ao ser arrebatada pela serpente, o poema representa a morte desta no desfalecimento daquela: “A pobre peregrina, que roubada/ Se via, e exposta a alguma seriedade./ Qual assucena branca desmayada/ Perdeo do rosto a cor, e claridade”. No desmaio, Teopista não apenas perde “do rosto a cor”, mas também a “claridade”, remetendo ao dia, o que figura propriamente uma morte.

²⁴ *Septem illum totos perhibet ex ordine menses/ Rupe sub aera deserti ad Strymonis undam/ Flevisse [...]*. Usamos a tradução das *Geórgicas* de João Félix Pereira.

²⁵ *Qualis populea moerens philomela sub umbra/ Amissos queritur letus, quos durus arator/ Observans nido implumes detraxit; at illa/ Flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen/ Integrat, et moestis late loca questibus implet.*

Prova-se, portanto, que Eustáquio, por ser de dupla espécie, de dupla condição, deve ser bitulado pelo gênero tragicômico, que o torna medíocre, emulando modelos igualmente medíocres. Contudo, a obra é de tamanha elegância que, enquanto a caracterização de Eustáquio é tragicômica pelo decoro à sua condição, a de sua mulher, por não ser santa como o marido, alterna para o sacro/épico, trazendo à emulação das *Geórgicas*, a emulação da *Eneida*, o que lustra ainda mais a maquinaria retórico-poética do poema. Porque, assim como Vergílio relaciona diretamente as suas *Geórgicas* à sua *Eneida* ao representar a fuga de Enéias da Tróia incendiada como a fuga de Orfeu dos Infernos²⁶, assim o poema setecentista, tomando as *Geórgicas* nas ações e no caráter de Eustáquio, funde-a à *Eneida* no discurso terminal de Teopista, *diretamente* convergindo na sua figura Eurídice e Creúsa, tornando, pelo seu efeito retórico, Eustáquio a convergência de Orfeu e Eneias, oscilando, portanto, do médio ao alto. Assim, encabeçado pelas *Geórgicas*

– Quem me perdeu a mim desventurada
– Clama Eurydice – e a ti, Orpheo querido?
Ah, que furor! de novo os diros fados
Me chamão para traz, e o somno fecha
Os meos olhos, que errantes vagueavão.
Agora, adeus, e envolta em densa noite,
Vou, extendendo para ti os braços,
Eu, que já não sou tua, desgraçada!
(Verg., *G.*, 4.494-8)²⁷.

Eustachio, eu fico neste desamparo,
Exposta a toda humana feridade?
Valha-me, se he possível, teo amparo,
Tem desta triste esposa piedade:
Sem ti viver não posso, esposo charo,
Morrerey sem a tua sociedade,
Se me não podes conduzir comtigo,
Fica penando cá junto commigo.
(*Eustachidos*, 3.48).

o discurso de Teopista conflui e se imiscui ao modelo da *Eneida*:

Ela, afinal, me falou, procurando alentar-me com isso:(...)	(...)
‘Por que te entregas, esposo querido, a essa dor excessiva?	Vendo, que Eustachio já se apartaria,
Tudo o que agora acontece se passa de acordo com os planos das divindades. Levar não podias de Troia a Creúsa por companheira. Isso impede o senhor poderoso do Olimpo	Triste, saudosa, e amante assim dizia:
Longos exílios te estão reservados, o mar infinito.	(...)
À terra Hespéria porém chegarás, onde o Tibre da Lídia corre sinuoso em campinas povoadas por fortes guerreiros	Mas bem conheço, que neste conflito Não me podes valer consorte amado,

²⁶ Vasconcellos 2001: 148-61.

²⁷ *Illa, Quis est me, inquit, miseram et te perdidit, Orpheu, Quis tantus furor? En iterum crudelia retro/ Fata vocant, conditque natantia lumina somnus./ Iamque vale. Feror ingenti circumdata nocte, Invalidasque tibi tendens, heu! non tua, palmas!*

Ali te aguardam sucessos felizes, um reino e uma esposa
de régia estirpe. Consola-te, pois, de perderes Creúsa.
Não entrarei nas soberbas moradas dos dólopes feros,
na dos mirmídones, nem servirei às matronas argivas,
pois, natural de Dardânia, sou nora de Vênus augusta
A Grande Mãe das deidades do Olimpo aqui mesmo me guarda.
É tempo; adeus! O filhinho comum, guarda-o bem no imo peito²⁸.

Tendo assim dito, deixou-me choroso e querendo dizer-lhe
quanto no peito abrigava. Nas auras sumiu de repente
(Verg., *Aen.*, 2.775-91)²⁸

Muito me peza verte taõ afflito,
Peza-me muito verte taõ magoado
Eu te prometto, que já mais delito
Sintas em meu pudor de outro

[manchado,

Pois primeiro mil vezes morreria,
(Se he possivel) do que te

[offenderia.

Como nobre prometto, affirmo, e juro,
(Pois Deos não falta com sua

[defensa)

Que nenhum deslial, falso, e perjuro
Possa mover-me para a tua offensa:
Em o presente tempo, e no futuro,
Em quanto a aura vital me for extensa,
O meu pudor conservarey intato
Como a honesta esposa de Torquato.

Em tanta dor no extremo grão intensa
Adverte, esposo meu, que sou Romana,
Naõ recees, Eustachio, alguma offensa,
Tendo por mim a guarda Soberana:
Considera, imagina, cuida, e pensa,
Que excederei Timochia essa Thebana,
Sendo neste infortunio, e vil miseria
Muito mais, que Sophronia, e que Valeria

Parte, pois he forçoso ao navegante
Desembarcar, naõ vás desconsolado,
Quanto por mim padeces, taõ constante,
Tudo por Deos será remunerado.
Em quanto eu viva for, esposo amante,
Sempre em meu peito viverás lembrado,
E tu roga por mim ao Verdadeiro

²⁸ *Tum sic affari et curas his demere dictis:/ 'Quid tantum insano iuuat indulgere dolori,/ o dulcis coniunx? Non haec sine numine diuum/ eueniunt; nec te hinc comitem asportare Creusam/ fas, aut ille sinit superi regnator Olympi./ Longa tibi exsilia et uastum maris aequor arandum,/ et terram Hesperiam uenies, ubi Lydius arua/ inter opima uirum leni fluit agmine Thybris;/ illic res laetae regnumque et regia coniunx/ parta tibi. Lacrimas dilectae pelle Creusae./ Non ego Myrmidonum sedes Dolopumue superbas/ aspiciam, aut Graiis seruitum matribus ibo,/ Dardanis et diuae Veneris nurus./ Sed me Magna deum Genetrix his detinet oris./ Iamque uale et nati serua communis amorem'./ Haec ubi dicta dedit, lacrimantem et multa uolentem/ dicere deseruit, tenuesque recessit in auras.* Usamos a tradução da *Eneida* de Carlos Alberto Nunes.

Senhor me livre deste cativo.

E vós, filhos meus do amor penhores,
Do coração pedaços, da alma, e vida,
Ay como me traspasão os clamores,
Que estais fazendo nesta despedida:
Esta separação, doces amores,
Na alma me tem gerado huma ferida
Tal, que receyo nesta extrema sorte
Seja fatal, e me resulte a morte.

Se à força de suspiros eu pudera,
Filhos, remediar vossa agonia,
E se com muitas lagrimas fizera,
Que pudesse ir em vossa companhia,
Hum novo mar dos olhos me correria,
De meu peito mais vento exhallaria,
Se he, que em meus olhos pôde haver
[mais agoa,
Ou se meu peito pôde ter mais mágoa.

Mais quizera dizer triste, e saudosa,
E Eustachio responder enternecido,
Mas o Piloto a voz imperiosa
Manda, que seja no batel mettido.
[...].
(*Eustachidos*, 3.47-55)

O discurso de Teopista é desenvolvido paralelamente aos modelos vergilianos, tópica a tópica. Assim, emulando as *Geórgicas*, o discurso em *Eustachidos* abre com a indagação da esposa, arrebatada pela sorte contrária, seguida de uma despedida amorosa, segundo a qual a amante, ou morre, ou pena, desgraçada. Depois, rivalizando com a *Eneida*, sem jamais abandonar as *Geórgicas* (porque a *Eneida* carrega as *Geórgicas*, tanto quanto as *Geórgicas* carregam a *Eneida*²⁹), a despedida de Teopista assume a solenidade da de Creúsa, que cessa a queixa amorosa, para consolar o marido e agora incentivá-lo à partida que deve ser feita por decreto divino.

²⁹ Vasconcellos, op. cit.: 151: “(...) de fato, temos evocação insistente, que atravessa todo o episódio e sotopõe o texto das *Geórgicas* sob o da *Eneida*, criando um intertexto, um texto bidimensional, multissêmico, elíptico”. Ainda, cf. Cesila 2014: 17, independentemente se das *Geórgicas* para a *Eneida*, ou da *Eneida* para as *Geórgicas*, uma vez os textos lançados à viva teia discursiva, o *continuum* intertextual, ou de um texto que refere outro, torna-se multidirecional, dinamizado pela *possibilidade de reversibilidade da direção da referência textual*.

Ela, que fica, promete permanecer honrada e imaculada, porque, enquanto à Creúsa “A Grande Mãe das deidades do Olimpo aqui mesmo me guarda” (Verg., *Aen.*, 2.88), impedindo que entre “nas soberbas moradas dos dólopes ferros,/ na dos mirmídones, nem servirei às matronas argivas./ pois, natural de Dardânia, sou nora de Vênus augusta” (Verg., *Aen.*, 2.85-7), Teopista “Tendo por mim a guarda Soberana” (*Eustachidos*, 3.51.4), “O meu pudor conservarey intato/ Como a honesta esposa de Torquato”, porque “sou Romana” (*Eustachidos*, 3.50.7-8). Por fim, ambas as esposas peroram em despedida dos filhos, e em ambos os poemas os amantes mais diriam, se não urgissem os fados.

Portanto, vemos nítida a agudeza da engenharia retórico-poética e teológico-política da obra, pois, ao articular episódios como o do roubo de Teopista e o da despedida do casal por meio dos modelos-chaves das *Geórgicas* e da *Eneida*, o poema não apenas se sofisticava com a *variatio/ poikilia* dos modelos, de gosto alexandrino, mas reproduz engenhosamente, na síntese de uma única diegese, a autotextualidade do próprio Vergílio, que articula em duas diegeses distintas, o que torna o poema ainda mais erudito pela consciência de tal relação vergiliana. Consequência de uma cultura eminentemente escrita e que reverencia modelos da tradição, reutilizando e atualizando constantemente seus códigos, fórmulas e formas (*labor limae*) a gerar uma poesia absolutamente culta, o alexandrinismo traz à cena consigo também a figura do filólogo erudito, empenhado na exegese da língua e dos textos da tradição³⁰, ambas tendências cujo fruto do labor apreciamos também em *Eustachidos*. Ao lermos o primeiro quarteto da estância XLIV, no Canto Terceiro, por exemplo, deparamo-nos com o uso do verbo “discutir” segundo a acepção de sua forma latina *discutio*, como “romper, dispersar, desbaratar, dissipar”³¹, e não a já estabelecida no português do séc. XVIII, como sinônimo de “ponderar, examinar”³². Vejamos:

Mas já de Phebo a moça resurgia,
 Que as trevas vay da noute discutindo,
 E Thitam de seo thalamo surgia
 Os somnolentos parpados abrindo.
 (*Eustachidos*, 3.44.1-4).

³⁰ Vasconcellos, op. cit.: 23-4.

³¹ *Oxford Latin Dictionary* 1968: 552.

³² Bluteau 1712: 245-6.

Nos supracitados versos, temos a imagem da Aurora, ou “de Phebo a moça”, a discutir as trevas da noite, isto é, a dissipar o breu que antecede a chegada propriamente do Sol, identificado apenas pelo gentílico “Thitam” (provavelmente associando-se a Hélios), conforme o *tópos* épico da madrugada a preparar o advento do dia. Fora a apropriação latina em “discutindo”, lemos no mesmo quarteto outra, agora espanhola, quando o poeta inscreve “parpados”, à revelia do português “pálpebras”. Ou seja, sua erudição de libré alexandrina patenteia-se não apenas pela articulação complexa e intrincada de modelos retórico-poéticos, mas também por uma filologia linguística, recuperando etimologias, e por um plurilinguismo, praticadíssimo à época — esquecido e apagado, porém³³. Outro ponto a se notar é a variação rítmica que o poema de Itaparica assume por vezes, segundo o mesmo projeto alexandrinista. Em “Qual pombinho triste, e magoado” (*Eustachidos*, 2.45.1), por exemplo, temos uma variação rítmica da receita tradicional do decassílabo heróico e sáfico, cujas sílabas fortes correspondem a 3^a, 5^a e 10^a, com fracas na 1^a e na 8^a. Essas variações do decassílabo em um corpo estrófico majoritariamente ortodoxo já consta em Dante, quando varia em “Se vuoi campar d’esto loco selvaggio” (*Inferno*, 1.93), relevando, heterodoxamente, a 2^a, 4^a, 7^a e 10^a sílabas. Para Péricles Eugênio da Silva Ramos³⁴, o exemplo de Dante é autorizado pelos modelos provençais e italianos, já que a regularidade silábica 4-10 permanece intacta, mantendo o par de membros agudos 6+4 do decassílabo provençal e italiano, embora inversamente em 4+6. No entanto, para a receita decassilábica 5-10, o crítico registra ser particularidade do tipo ibérico, que Chociay³⁵ sugere seguir com uma lógica parecida ao alexandrino arcaico de receita grave 6-6 e suas variações (ritmo arcaico, inclusive, usado por Basílio da Gama em *A Declamação Tragica. Poema dedicado às Bellas Artes*, de 1772), mas sem a simetria ou articulação espelhada de hemistíquios, já que o verso de *Eustachidos* tem disposição grave 5+4, sem sinalefa³⁶. Esse antigo decassílabo ibérico já havia sido praticado e autorizado modernamente por Gil Vicente, por exemplo, que o utiliza simetricamente, tanto em padrão

³³ Leite 2009.

³⁴ Ramos 1959: 55.

³⁵ Chociay 1974: 105-6.

³⁶ Embora, como declara Chociay, op. cit.: 141-2 a respeito dos hemistíquios alexandrinos 6 grave + 5, essa partição assimétrica não destoia da simétrica tendo em vista o andamento intensivo do verso.

agudo³⁷, como em padrão grave³⁸. Aliás, essa proposta é tão interessante que prevê até mesmo o hiato forçado que ocorre no verso de Itaparica, caso o primeiro hemistíquio termine em vogal e o segundo comece em vogal³⁹, e a valorização fraca da 8ª sílaba caso seja precedida por duas sílabas fraquíssimas⁴⁰, na seguinte divisão: Qual/ pom/**bi**/nho/ **tris**/te,/ ||e/ ma/go/a(do).

Além disso, por ser poema sacro, os modelos imediatamente previstos são os épicos bélicos e dos *nostói*, não os didáticos. Contudo, trazendo as *Geórgicas*, modelo imprevisto, para alcançar ou se chegar à *Eneida*, modelo previsto, *Eustachidos* atinge com excelência a agudeza do conceito discreto, que Hansen⁴¹ assim resume: “entre dois pontos, a linha curva é o caminho mais reto”. Muito compulsado, tal conceito assumiu nos discursos circulantes diversas faturas. No “Triumphus Eternitatis” de Petrarca, por exemplo, lemos que “Passa il penser sì come sole in vetro”⁴² (1.34), entendendo o pensamento como um jogo de espelhos, que funcionaria segundo feixes tergiversos de lúdicas refrações. Em outro passo, agora do poema épico *Gerusalemme Liberata*, de Torquato Tasso, é exposta aos nossos olhos a imagem de uma rosa “che mezzo aperta ancora e mezzo ascosa, / quanto si mostra men, tanto è più bella”⁴³ (16.14.3-4), entendendo do conceito o seu jogo cortesão (retórico-poético e teológico-político) de velar para revelar, ou *explicar* as coisas ao escondê-las, já antes desenvolvido por Castiglione, em seu *Il Libro del Cortegiano*, nos seguintes termos:

non (...) ci paia che voi siate così bon cortegiano che sappiate quel che si gli convenga, ma perché, dicendo ogni cosa al contrario, come speramo che farete, il gioco sarà più bello, ché ognuno averà che rispondervi; onde, se un

³⁷ Como no verso 223 do *Auto da Feira*: “Feirai o carão que trazeis dourado”.

³⁸ É muito interessante como nos versos 21-2 do *Breve sumário da história de Deus* Gil Vicente usa o decassílabo ibérico e, logo em seguida, a mesma variação do italiano utilizada por Dante em 1.93 do *Inferno*: “Entrará primeiro o muito soberbo / Lucifer, anjo que foi dos maiores”.

³⁹ *Ibidem*: 51-2.

⁴⁰ Miranda & Souza 2018: 157-8.

⁴¹ Hansen 1995: 168.

⁴² “Passa o pensamento assim como sol no vidro”. (Tradução nossa).

⁴³ “[a rosa] que meio aberta ainda e meio oculta, quanto menos se mostra, tanto é mais bela”. (Tradução nossa).

altro che sapesse più di voi avesse questo carico, non se gli potrebbe contradir cosa alcuna, perché diria la verità, e così il gioco saria freddo.⁴⁴

Ou seja, recorrendo às *Geórgicas* para chegar à *Eneida*, Frei Manuel de Itaparica *discretamente* arranja seus modelos épicos como um quarto de espelhos, que ao encobrir o verdadeiro modelo, revela-o com mais lustro e clareza, furtando-se à frieza do jogo poético e tornando-o, ao contrário, agudo e engenhoso, tal como deve fazer todo bom cortesão.

Considerações finais

Longe de ser uma obra insossa em sua fleuma religiosamente dogmática, homogeneizada doutrinariamente pelos óbvios modelos religiosos de Jó e do filho pródigo, *Eustachidos* é, tanto quanto outras épicas de estatuto mais laicizante, articulada e bem limada retórico-poeticamente, cujo labor e vigor poéticos de forma alguma cedem à marca imperiosamente jesuítica da obra, como não cede à ideologia, seja ela qual for, a poeticidade retoricamente arranjada de suas irmãs luso-brasileiras, a *Prosopopéia*, de Bento Teixeira, *O Uruguay*, de Basílio da Gama, o *Vila Rica*, de Cláudio Manuel da Costa, entre muitas outras. Descuidado desse refinamento da obra do frei de Itaparica, Bernucci⁴⁵ chega a acusá-la de anacrônica por colocar no seu inferno, construído no Canto Segundo, as figuras de Calvino e Lutero, muito posteriores ao tempo de vida de Santo Eustáquio, a serviço, segundo o crítico, exclusivamente religioso de cunho contrarreformista, marcando a malignidade e o caráter satânico destes dois homens.⁴⁶ Ao examinar o episódio meramente como um posicionamento contrarreformista, causa de uma leitura rigorosamente doutrinária às lições jesuíticas, Bernucci deixa escapar o modelo vergiliano patente do livro VI da

⁴⁴ Castiglione 1960: 30-1: “que não (...) nos pareça que vós sejais assim bom cortesão porque saibais aquilo que a ele [ao cortesão] convenha, mas porque, dizendo cada coisa ao contrário, como esperamos que fazeis, o jogo será mais belo, porque todo mundo terá que responder-vos; no que, se um outro que soubesse mais de vós, tivesse esse encargo, não se lhe poderia retorquir com coisa alguma, porque diria a verdade e assim o jogo seria frio”. (Tradução nossa).

⁴⁵ Bernucci 1998: 110-1.

⁴⁶ Jaz em hum lago gravioleto, e imundo / O Archisectario Arabigo, e Agareno, / Que perdição quiz ser de quasi hum Mundo, / Patrocinando o vicio vil terreno: / De huma parte submerso no profundo, / De si mesmo furor, peste, veneno, / Está Calvino, e de outra agonizando, / Luthéro em fogo, e agora ardendo, e elando. (*Eustachidos*, 2.11).

Eneida, rearranjado, porém, à teologia infernal cristã. Tal como no livro VI da épica de Vergílio (*Aen.*, 6.756-886), em que assistimos nos Infernos, além das sombras dos que já morreram, também às dos que ainda estão por viver, no Inferno de *Eustachidos* assistimos à carreira dos que já pereceram e dos que ainda hão-de fazê-lo. Acionando da tradição épica vergiliana este episódio, o Frei de Itaparica, porém, acomoda-o segundo a ordenação teológica infernal de seu tempo, que reserva ao mundo inferior lugar exclusivo às almas faltosas e viciosas, em detrimento da filosofia antiga, apropriada por Vergílio, de que viviam no submundo todos os mortos, virtuosos ou viciosos. E, particularmente no episódio vergiliano, vemos e ouvimos por Anquises a prole troiana preclara ou das “almas ilustres que o nome dos nossos projetem na história”⁴⁷ (*Verg.*, *Aen.*, 6.758), enquanto em *Eustachidos* assistimos exatamente ao oposto, à ala dos ímpios e atrozos que hão-de causar estrago e rebuliço futuros, não glórias e honras. Ou seja, Frei de Itaparica traz o modelo vergiliano para a sua obra, através de um mesmo episódio, mas subverte-o, emulando-o na direção oposta, a vaticinar os ímpios, não os pios. Além disso, lemos na própria diegese de *Eustachidos*, um comentário metapoético acerca da licenciosidade poética na construção imagética e actante do episódio, referendando os antigos, embora a ideologia fosse a cristã:

Mas quanto póde a humana fantasia
 Cuidar desta masmorra horrenda, e escura,
 E quanto póde a livre Poezia
 Fingir em vã, e apochripha pintura,
 He huma boa, e propria allegorã,
 Com huma Metaphorica escultura,
 Que o inferno só consiste, e o vil gozano
 Na pena dos sentidos, e do damno.
 (*Eustachidos*, 2.14).

Comentário metapoético semelhante lemos a respeito da figura de Satanás, cuja construção imagética é escusada porque:

Tudo isto he hum desenho bem tirado,
 De que costuma usar a Poezia,
 Para pintar hum corpo só formado
 Nas immaginaçoens da fantasia;

⁴⁷ *illustres animas nostrumque in nomen ituras.*

Que Luzbel foy espirito creado
Por Deos, lá da suprema Hyerarchia,
Não tem corpo, nem carne, e se aparece
Por aerio em tal fôrma se conhece.
(*Eustachidos*, 2.18).

Na poesia, portanto, diferentemente de em outros discursos, permite-se à fantasia imaginar aquilo que não se conhece, contanto que verossimilmente, ou, em outras palavras, como deveria ser, se fosse. E, como vemos a partir da obra de Manuel de Itaparica, essa verossimilhança, ou decoro mimético, não se apega fielmente à realidade exterior e empírica do mundo, mas tem sua *fides* ligada à realidade textual e genérica em que a obra se engendra e à da tradição que a perpassa e que ela recebe. Tasso, nos seus *Discorsi del poema eroico*, escreve que “il poeta non considera il verisimile se non come universale”⁴⁸, porque o particular do mundo está reservado à verdade da História à medida que a Poesia, enquanto verossímil, alia-se à opinião universalmente estabelecida, muito assistida por sua tradição. Dessa forma, longe de ser anacrônico, antiquado, ilegível ou documental, *Eustachidos* é um poema de imponente arquitetura épica, de circuitos intertextuais complexos, e que não deixa a dever nada às suas irmãs de estatuto mais laicizante, de maneira alguma inane ou assaltado de ferrugem por sua matéria religiosa e ideologia engajadamente contrarreformista.

Bibliografia

- Bernucci, L. M. (1998), “Os pecados do lado debaixo do equador: notas sobre a épica sacra na América Latina”, *Revista Iberoamericana* 64 (182): 107-115.
- Bluteau, D. R. (1712), *Vocabulario Portuguez e Latino* [...]. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus.
- Camões, L. (2018), *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Chociay, R. (1974). *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil.
- Castiglione, B. (1960), “Il Libro del Cortegiano”, in C. Cordié (ed.), *Opere di Baldassare Castiglione, Giovanni Della Casa, Benvenuto Cellini*. Milano; Napoli: Riccardo Ricciardi, 1-361.

⁴⁸ Tasso, op. cit.: 76: “O poeta não considera o verossímil senão como universal”. (Tradução nossa).

- Cesila, R. T. (2014), “Intertextualidade e Estudos Clássicos”, in G. V. da Silva & L. R. Leite (coords), *As múltiplas faces do discurso em Roma: textos, inscrições, imagens*. Vitória: Edufes, 10-22.
- Berardinelli, C. (1984), *Antologia do teatro de Gil Vicente*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Eustachidos (s/d), *Poema sacro, e tragicomico, em que se contém a vida de S.to Eustachio martyr, chamado antes Placido e de sua mulher, e filhos. Por hum anonymo, natural da Ilha de Itaparica, termo da Cidade da Bahia. Dado a luz por hum devoto do santo*.
- Freire, F. J (1759), *Arte Poetica ou Regras da Verdadeira Poesia em geral, e de todas as suas especies principaes, tratadas com juizo critico*. Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, tomo II.
- Guarini, G. B (1977), *Il pastor fido*. Torino: Einaudi.
- Hansen, J. A. (1995), “Práticas Letradas Seiscentistas”, *Discurso* 25: 153-84.
- Hansen, J. A. (2002), “Introdução”, in A. Pécora (ed.), *Poesia seiscentista: Fênix renascida & Postilhão de Apolo*. São Paulo: Hedra, 20-71.
- Leite, L. R. (2019), “Leitura e literatura no Brasil Colônia: esquecimentos e apagamentos dos séculos XVI ao XVIII”, *Contexto* 36: 210-38.
- Lewis, C. T. & Short, C. *A latin dictionary*. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=discutio&la=la#lexicon>.
- Menezes, D. F. X. (1741), “Advertencias Preliminares ao Poema Heroico da Henriqueida”, in D. F. X. Menezes, *Henriqueida Poema Heroico com Advertencias Preliminares das regras da Poesia Epica, Argumentos e Notas*. Lisboa: Oficina de Antonio Isidoro da Fonseca, s/p.
- Miranda, J. A. & Souza, R. T. (2018), “O verso decassílabo”, *Revista Texto Poético* 14 (24): 150-170.
- Montiel, A. (1796), *El Eustaquio, ó la religion laureada. Poema epico por el P. Fr. Antonio Montiel, lector jubilado en su provincia de Menores Observantes de Granada*. Malaga: por D. Luis de Carreras.
- Oxford Latin Dictionary* (1968), London: Oxford University Press. Disponível em: <https://archive.org/details/aa.-vv.-oxford-latin-dictionary-1968/page/551/mode/2up>.
- Pécora, A. (2016). *Teatro do Sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos Sermões de Antonio Vieira*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Petrarca, F. (1951), “Trionfi”, in F. Neri, G. Martellotti & E. Bianchi (eds.), *Rime, Trionfi e Poesie Latine*. Milano; Napoli: Riccardo Ricciardi, 481-580.
- Ramos, P. E. S. (1959), *O verso romântico e outros ensaios*. São Paulo: Conselho estadual de cultura.

- Savio, G. (1601), *Apologia di Gio. Savio venetiano, D. In difesa del Pastor Fido, Tragicomedia Pastorale del Molto Illust. Sig. Cavalier Battista Agvarino*. Venetia: pressa Horatio Larduci.
- Souza, F. J. (1754), *Christiados, ou vida de Christo Senhor Nosso poema sacro devidido em tres Cantos oferecido ao Senhor Dom Joam filho do Serenissimo Infante de Portugal o Senhor D. Francisco*. Lisboa: Oficina de Pedro Ferreira, impressor da Augustíssima Rainha N. Senhora.
- Tasso, T. (1964[1587]), *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*. Bari: Giuseppe Laterza & Figli.
- Tasso, T. (1996), *Gerusalemme Liberata*. Roma: Newton & Compton.
- Teixeira, I. (1996), “Epopéia e modernidade em Basílio da Gama”, in I. Teixeira, *Obras poéticas de Basílio da Gama: ensaio e edição crítica*. São Paulo: Edusp, 17-168.
- Teixeira, I. (2008), *Raízes: Roteiro da Poesia Brasileira*. São Paulo: Global.
- Varnhagen, F. A. (1850), *Florilégio da Poesia Brasileira, ou coleção das mais notaveis composições dos poetas brasileiros falecidos, contendo as biographias de muitos delles, tudo precedido de um ensaio histórico sobre as letras no Brazil*. Lisboa: Imprensa Nacional, tomo I.
- Vasconcellos, P. S. (2001), *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas/Fapesp.
- Vergílio (1875), *As Georgicas de Virgílio traduzidas do original em verso endecasyllabo com anotações exclusivamente agronomicas e zootechnicas*. Trad. João Felix Pereira. Lisboa: Typographia Universal de Thomas Quintino Antunes, impressor da Casa Real.
- Vergílio (2016), *Eneida*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34.

(Página deixada propositadamente em branco)

RECENSÕES

(Página deixada propositadamente em branco)