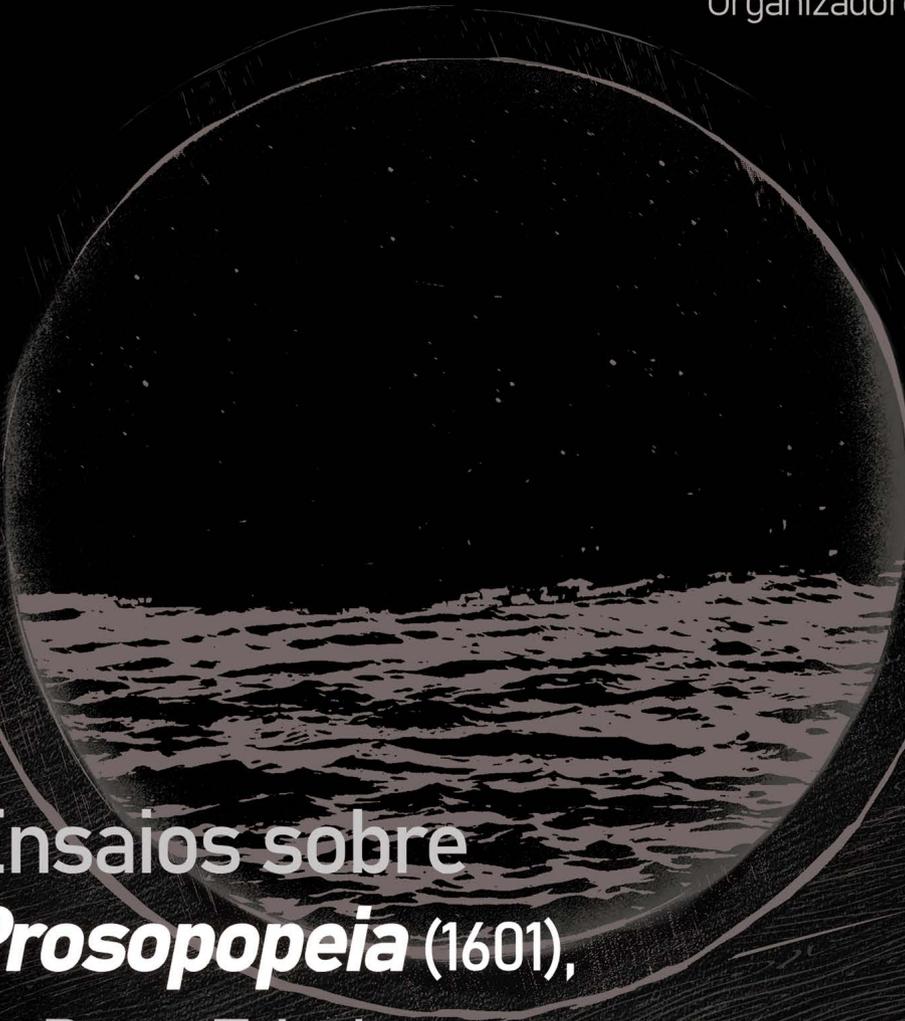


Cleber V. A. Felipe  
Jean Pierre Chauvin

Organizadores



Ensaio sobre  
***Prosopopeia*** (1601),  
de Bento Teixeira



Pedro & João  
editores

**Ensaio sobre *Prosopopeia* (1601),  
de Bento Teixeira**

(Homenagem a Ivan Prado Teixeira)



**Pedro & João**  
editores



**Cleber Vinicius do Amaral Felipe  
Jean Pierre Chauvin  
(Organizadores)**

**Ensaio sobre *Prosopopeia* (1601),  
de Bento Teixeira**

(Homenagem a Ivan Prado Teixeira)

**Copyright © Autoras e autores**

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

---

**Cleber Vinicius do Amaral Felipe; Jean Pierre Chauvin [Orgs.]**

**Ensaio sobre *Prosopopeia* (1601), de Bento Teixeira (Homenagem a Ivan Prado Teixeira).** São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. 157p. 14 x 21 cm.

**ISBN: 978-65-5869-769-5 [Impresso]**

**978-65-5869-770-1 [Digital]**

1. Prosopopeia. 2. Bento Teixeira. 3. Homenagem. 4. Ivan Prado Teixeira. I. Título.

CDD – 410

---

**Capa:** Petricor Design

**Imagem da capa:** João Gabriel Maia

**Ficha Catalográfica:** Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

**Diagramação:** Diany Akiko Lee

**Editores:** Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

**Conselho Científico da Pedro & João Editores:**

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/ Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luis Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



**Pedro & João Editores**

[www.pedroejoaoeditores.com.br](http://www.pedroejoaoeditores.com.br)

13568-878 – São Carlos – SP

2022

## Sumário

<b>Legados de Ivan Teixeira</b>	<b>7</b>
<b>O naufrágio de Jorge de Albuquerque Coelho: gênero decadente ou drama edificante?</b> Cleber Vinicius do Amaral Felipe	<b>11</b>
<b>O canto de Proteu ou a corte na colônia em <i>Prosopopeia</i> (1601), de Bento Teixeira</b> Guilherme Amaral Luz	<b>25</b>
<b>Revisão de Bento Teixeira</b> Jean Pierre Chauvin	<b>53</b>
<b>Écfrase e visualidade em <i>Prosopopeia</i>, de Bento Teixeira</b> Leni Ribeiro Leite Barbara Faria Tofoli	<b>79</b>
<b>Verossimilhança poética e verdade histórica em <i>Prosopopeia</i>, de Bento Teixeira</b> Marcelo Lachat	<b>103</b>
<b>O rio de João Cabral: ou a dança das prosopopeias</b> Pedro Marques	<b>121</b>



## Legados de Ivan Teixeira

Esta coletânea de ensaios sobre a obra de Bento Teixeira foi concebida ao longo de 2021 e reúne ensaios, alguns deles inéditos, que julgamos por bem congregar em um mesmo volume, com vistas a reforçar a mensagem de que *Prosopopeia* precisa ser relida com o devido cuidado, observando-se perspectivas que escapem à reprodução de lugares-comuns de incerta crítica.

O pressuposto deste livro é que o poema perde muito, se interpretado como “poemeto” que plagia (e imita mal) *Os Lusíadas*, mesmo porque em 1601 – ano em que *Prosopopeia* foi publicado – vigoravam as doutrinas de um tempo em que a *Poética* de Aristóteles voltara a circular nos mosteiros e cortes da Europa, somando-se aos diversos tratados produzidos, posteriormente, ao tempo do filósofo estagirita, como a *Carta aos Pisões* de Horácio (século I a.C.) e o *Do Sublime*, de Longino (século III d.C.).

O poema foi publicado postumamente e o dado biográfico, sempre sujeito à verificação, em nada colabora na análise e interpretação do poema. Trata-se de uma epopeia que segue os preceitos do gênero e aplica, decorosamente, determinadas tópicas em conformidade com o estilo grave. Após lermos a “Proposição” do poema e a “Invocação” a Deus, emulando as fórmulas dos antigos greco-latinos, a narração passa a ser conduzida por Proteu: divindade que domina os mares e relata as façanhas de Jorge de Albuquerque Coelho, governador da capitania de Pernambuco, filho de Duarte Coelho – o primeiro capitão donatário da capitania de Pernambuco.

Uma das versões mais recentes de *Prosopopeia* foi editada por Ivan Prado Teixeira em 2008, acompanhada do estudo de Marcello Moreira. Na apresentação, o organizador salienta a importância de se apresentar “textos com apurado rigor editorial, sempre acompanhados de estudos que situem as respectivas

obras nas questões de seu tempo e na história de sua leitura” (TEIXEIRA, 2008, p. 11).

Os capítulos desta coletânea valorizam os mesmos predicados, pois evitam formulações alçadas a verdades incontestas, autorizadas pela crítica e reproduzidas sem o devido cuidado, ignorando os aparatos técnicos que ancoravam a produção artística luso-brasileira dos séculos XVI, XVII e XVIII. Em artigo de 2003, Teixeira mencionou que, no século XIX, foi criado um “programa de desconsideração sistemática pelo conhecimento das normas específicas de produção textual de cada um dos períodos que, a partir do século XX, seriam respectivamente denominados de Classicismo, Neoclassicismo/ Arcadismo e Barroco” (TEIXEIRA, 2003, p. 138-139).

Contra a hermenêutica tradicional, que apagava “as diferenças culturais próprias de cada época”, o autor expõe o método retórico-poético, que “enfrenta o sentido artístico de um texto como contingência histórica, entendendo-o como resultado de operações lógicas de sistemas convencionais, cujo funcionamento pretende conhecer e classificar” (TEIXEIRA, 2003, p. 153). Ao recusar a ideia de valor absoluto e questionar juízos pautados em critérios contestáveis, Ivan perscruta novos caminhos para a pesquisa das chamadas letras “coloniais”.

Voltada para o poema de Bento Teixeira, esta coletânea também é uma homenagem a Ivan Teixeira. O sobrenome comum talvez sugerisse algum grau de parentesco; mas o vínculo se dá, na verdade, de outra forma: o poeta é fonte; o homenageado, estudioso dela. Em 13 de novembro de 2012, Ivan esteve na Academia Brasileira de Letras e palestrou sobre a tradição do discurso épico na literatura brasileira, concedendo atenção considerável à *Prosopopeia* e sua “desclassificação sumária” (expressão do palestrante). Na ocasião, ele sugeriu que o poema de Bento Teixeira parodia Camões, ou seja, deforma seus versos, sem reproduzi-los de forma servil.

Ao propor uma revisão crítica da matéria, não buscou, simplesmente, incluir a epopeia no cânone, mas desnaturalizar os critérios românticos e valorizar os recursos datados do poeta. Com esse apelo, o autor estudado e o estudioso homenageado se tornam aliados, pois um deixa de ser sombra de Camões; o outro

substitui a obscuridade projetada pela crítica, para aderir à historicidade dos enunciados, que devem ser acompanhados de um estudo criterioso dos preceitos do passado.

Logo, os Teixeira cá estão, porque se complementam: um como objeto de estudo digno de atenção; o outro, como teórico que preparou terreno para que este estudo pudesse ser concebido.

## Referências

TEIXEIRA, Ivan (org.). **Épicos**. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2008.

TEIXEIRA, Ivan. Hermenêutica, retórica e poética nas letras da América Portuguesa. **Revista USP**, São Paulo, n. 57, p. 138-159, 2003.

TEIXEIRA, Ivan. **A epopeia revitalizada**. “A tradição do discurso épico na literatura brasileira” (Palestra). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=c\\_FoBrKhdkw](https://www.youtube.com/watch?v=c_FoBrKhdkw). Acesso em: 03/2022.



## O naufrágio de Jorge de Albuquerque Coelho: gênero decadente ou drama edificante?

Cleber Vinicius do Amaral Felipe

As façanhas de Jorge de Albuquerque Coelho, terceiro donatário da capitania de Pernambuco, foram exaltadas em 1601, quando o livreiro Antonio Ribeiro editou *Prosopopeia*, de Bento Teixeira, e a relação de naufrágio da nau *Santo Antônio*, elaborada pelo piloto Afonso Luiz e corrigida pelo poeta Antonio de Castro (PILOTO, 2001, p. 36; TEIXEIRA, 1972, p. 3-4). Poema e relato constituem uma unidade, no que diz respeito à circulação e recepção, pois carregaram uma mesma assinatura e renderam homenagem a uma personagem em comum. Como os estudos que integram este livro tomaram por objeto a epopeia, optamos pela análise do drama marítimo que, segundo Charles Boxer (1969, p. 10), foi publicado pela primeira vez entre 1580 e 1592. Trata-se de um testemunho do conflito entre os Albuquerque e os índios caetés, que habitavam a região litorânea situada entre os rios São Francisco e Paraíba. A expedição foi incentivada pela rainha dona Catarina, avó de D. Sebastião, e teve início em 1560. O naufrágio da nau *Santo Antônio*, que ocupa a maior parte do documento, ocorreu cinco anos depois, quando Jorge de Albuquerque regressava para Portugal.

A edição de 1601 seguiu acompanhada de uma licença, assinada pelo Frei Manoel Coelho. Nela constam as seguintes informações:

Vi, e examinei este discurso, e Naufrágio que passou Jorge Dalbuquerque: é tratado pio, e Católico, e que não tem cousa que ofenda às orelhas Cristãs: vai junto a ele uma *Prosopopea* feita por Bento Teixeira, dirigida ao mesmo Jorge Dalbuquerque. Não tem cousa por onde se não possa imprimir (PILOTO, 2001, p. 11).

Embora o poema tenha recebido maior atenção por parte da crítica, que nem sempre refere o outro texto da edição, o

*imprimatur* inquisitorial enfatiza o *Naufrágio*. Parece oportuno analisá-lo e compreender melhor seus componentes narrativos.

Antes de prosseguir com o estudo, relembre-se que os gêneros discursivos ganham consistência na medida em que (cor)respondem a expectativas e/ou receios coetâneos. Quando a expansão marítima se intensificou, ao longo dos séculos XVI e XVII, as relações de naufrágio se consolidaram enquanto prática letrada convencional. Incidentes em alto-mar foram (re)tratados desde a Antiguidade, mas, na época da colonização, tornaram-se matéria privilegiada em torno da qual foram formuladas técnicas narrativas, muitas delas provenientes do longo gênero historiográfico, e artifícios capazes de retratar as forças centrífugas que fundamentavam as travessias por “mares nunca dantes navegados”. Como a retórica doutrinava o fazer artístico, disponibilizando os meios para se produzir textos edificantes e persuasivos, convém investigar de que maneira a relação de naufrágio da nau *Santo Antônio* mobiliza expedientes e lugares-comuns replicados, com alterações, por Bernardo Gomes de Brito em sua *História Trágico-Marítima* (1735-1736), responsável pela atribuição do relato a Bento Teixeira.

Durante a viagem de regresso a Lisboa, após cinco anos de combate contra os caetés, o narrador da relação de naufrágio adverte:

[...] sabendo Jorge de Albuquerque a necessidade em que vínhamos, e que não havia na nau mais mantimento que o que ele trazia para si e para seus criados, mandou trazer diante de todos todo o seu mantimento e repartiu pela companhia irmãmente, sem querer nada por ele, posto que todos lho queriam pagar por valer muito, e ele não quis por ele cousa alguma, com o que ficaram contentes todos e se consolaram e sustentaram por espaço de alguns dias (BRITO, 1998, p. 268).

O protagonista e seus tripulantes vivenciaram uma situação de carestia: estavam todos famintos, desconsolados, arrasados pelo temporal duradouro que castigava a nau. Mas, apesar desse cenário caótico, Jorge de Albuquerque soube priorizar o bem-estar comum, distribuindo seus mantimentos privados.

O mantimento repartia Jorge de Albuquerque por sua mão com todos, dando a cada um maior quinhão do que tomava para si, cousa que a todos nos fazia espantar ver quão pouco comia e quanto trabalhava de noite e de dia; e entendia-se nele que mais sentia as necessidades de seus companheiros, assim doentes como sãos, que as próprias de sua pessoa, por não ter possibilidade para as remediar, como eles haviam mister e ele desejava (BRITO, 1998, p. 279).

O herói, no caso, atuava como instrumento da Providência:

Mas o demônio, que não sofre ver ninguém contente, semeou entre os marinheiros e passageiros que vinham na dita nau brigas e discórdias, com que se houveram se perder de todos; e quis Nosso Senhor por sua piedade que fosse sabedor disso Jorge de Albuquerque, para meter a mão entre eles (como fez) e os apaziguou e pôs em paz, com a qual sentíamos menos os trabalhos que passávamos (BRITO, 1998, p. 268).

Insatisfeito com a resistência dos tripulantes, o demônio tenta semear desacordos. Seu papel se assemelha ao de Lêmnio, divindade mitológica que, em *Prosopopeia*, busca impedir o sucesso da nau dos Albuquerque. Em ambas as situações, as personagens agem como representantes do corpo social português, priorizando o bem-comum e os costumes católicos. Isso fica evidente, por exemplo, quando se mostram avessos ao consumo de carne humana:

[...] e foi tanta a necessidade da fome que padecíamos que alguns dos nossos companheiros se foram a Jorge de Albuquerque e lhe disseram que bem via os que morriam e acabavam de pura fome, e os que estavam vivos não tinham cousa de que se sustentar; e que pois assim era, lhes desse licença para comerem os que morriam, pois eles vivos não tinham outra cousa de que se manter (BRITO, 1998, p. 285).

Diante da proposta de necrofagia, Jorge de Albuquerque se apieda de seus homens sem, contudo, deixar de repreendê-los, por tratar-se de ideia nefasta. Reação similar ocorre quando os marinheiros cogitam abreviar suas vidas:

E com assaz melancolia e agastamento se pôs Jorge de Albuquerque entre eles e os começou a repreender do diabólico conselho que aceitavam em se quererem ir ao fundo do mar, e juntamente, estando em estado tão piedoso, quererem ter brigas, que era cousa vergonhosa; e sabida a razão por que as queriam ter, não era alguma mais que cizânia que o demônio entre eles semeava (BRITO, 1998, p. 286).

Pedro Custódio (1992, p. 127) afirma que os elogios dispensados ao protagonista são frutos de uma relação interessada. Para tanto, o pesquisador tomou duas tópicas discursivas como elementos da psicologia do autor: o lugar da modéstia, perceptível no momento em que o narrador discorre sobre as limitações de sua memória, que foi emendada pela intervenção do herói; e o lugar da amizade, a partir do qual o dedicatário toma para si o lugar de amigo, o que supõe a fidedignidade do relato. Entretanto, os lugares-comuns devem ser encarados como argumentos que visam a *captatio benevolentiae*, a captação da benevolência do leitor que identifica, na postura do narrador, duas virtudes nucleares: humildade e fidelidade.

De modo geral, o relato de naufrágio propõe o *éthos* do navegante português com base na virtude ético-política da prudência. Essa forma de proceder se ajusta à “retórica prudencial”, ou seja, à promoção de um comportamento racional capaz de impedir novos naufrágios. A enumeração das negligências cometidas ao longo da travessia marítima coaduna-se com um projeto providencial, pois valorizam a reta razão (na mesma medida em que censuram a sua falta) enquanto virtude incontornável. Sacrificar-se, tombar em campo de batalha por uma causa nobre, valorizar o bem-comum em detrimento das vontades particulares, navegar com prudência pelos mares bravios, temer a Deus, crer em Sua divina misericórdia: estas são algumas das ações associadas às *personae* prudentes e caridosas sobre as quais os narradores de naufrágios discorreram, como forma de deixar entrever não somente a miserável condição em que o homem poderia se encontrar, mas também a possibilidade de se compreender as venturas e desventuras da expansão

portuguesa nos quadros de uma história salvífica da qual os portugueses seriam coautores (FELIPE, 2018).

Como lembra Guilherme Luz, não foi Bento Teixeira quem mandou editar *Prosopopeia*, mas Antônio Ribeiro, que “parece ter compreendido bem o capital simbólico contido na homenagem de um herege arrependido a um varão português cuja notabilidade aumentava pelos feitos no ultramar”. Além disso, o livreiro teria notado que “[...] os Albuquerque, tais como apresentados nos versos de Teixeira, poderiam encarnar exemplarmente uma ‘nova’ nobreza lusitana, sem palácio, cuja dignidade fazia-se dispersa nas aldeias e nas margens do Império”. Sendo assim, o editor foi capaz de “mobilizar este capital em benefício de sua aproximação com um potencial mecenas e protetor, Jorge de Albuquerque Coelho” (LUZ, 2011, p. 5-6). Mas de que maneira o relato de naufrágio figura esse capital simbólico?

Muitas relações sobre dramas marítimos portugueses chegaram até nós porque foram coligidos por Bernardo Gomes de Brito, que contou com o amparo da Academia Real da História Portuguesa para editar os dois tomos de sua *História Trágico-Marítima*, publicados em 1735 e 1736. Os exemplares desse gênero discursivo apresentam algumas características em comum: adoção da narrativa *in ordo naturalis*; moderação dos encômios; opção por uma narrativa clara e verossímil; valorização do sentido da visão em detrimento da audição; uso de digressões, exemplos, descrições e amplificações; prática de um gênero humilde ou tênue; retratação de uma história de caráter providencialista; domínio de termos náuticos, latinos, astrológicos; emulação de *auctores* consagrados pela tradição retórico-poética. Quanto à disposição, Giulia Lanciani sugere o seguinte arranjo: antecedentes-partida; tempestade; naufrágio-arribação; peregrinação; retorno-salvamento (LANCIANI, 1979). A sugestão é pertinente no sentido de orientar a leitura dos relatos, mas nem todos eles reproduzem, sistematicamente, esse ordenamento.

Quanto aos estudos sobre as relações de naufrágio, é possível averiguar três abordagens recorrentes: uma delas concebe a narrativa como sendo um gênero novo, noticioso,

marginal, híbrido, escrito com maior “liberdade” em relação aos protocolos retóricos se comparado aos gêneros “canônicos”; outra costuma associar os textos à estética maneirista ou barroca para justificar a presença de uma “retórica da decadência”; a última destaca seu teor “disfórico”, espécie de contraparte “realista” da fantasiosa “euforia” épica. Ou seja, as relações são analisadas (1) a partir de um suposto “realismo” e de um compromisso em noticiar sem o uso de artifícios retóricos, (2) por meio de categorias românticas que supõem termos anacrônicos como “estética”, “trauma”, “decadência”, (3) como gênero antiépico, ou seja, que contraria a “ideologia” portuguesa propagada, por exemplo, pela epopeia lusíada e pela historiografia de João de Barros (FELIPE, 2018, p. 45-76).

Sugere-se, na contramão dos pressupostos supracitados, que os relatos poderiam ser lidos a partir das regras discursivas de seu tempo. Dessa maneira, eles não seriam apreendidos como exteriores à sua própria história (reflexo da realidade, pessimismo, oposição ideológica à empresa descobrimentista, prenúncio do Barroco, originalidade estética e/ou ressentimento psicológico). No prefácio do *Naufrágio*, por exemplo, afirma-se: “assim como a memória dos dias alegres, e felizes, conforme a opinião de alguns Filósofos, causa tristeza, e dor em outros estados diferentes, assim a memória dos males, e dos trabalhos, fora deles, causa deleite, e contentamento” (PILOTO, 2001, p. 31). É possível que, dentre os filósofos aludidos, o narrador incluía Aristóteles, que recorreu à seguinte passagem da *Odisseia*: “O homem, muito depois, experimenta o prazer mesmo ao preço/ De recordar os sofrimentos, se houver muito suportado e mourejado” (HOMERO, 2001, p. 265). O Estagirita assegura que o “prazerosamente memorável não é apenas o que, quando efetivamente presente, era prazeroso, mas também algumas coisas que não eram, desde que seus resultados posteriormente revelaram-se nobres e bons”. É prazeroso, diz ele, “o simples estar livre do mal” (ARISTÓTELES, 2011, p. 94).

Trata-se de um expediente comum em relatos de naufrágio, como é possível constatar na narrativa de Gaspar Afonso sobre o incidente que acometeu a nau *São Francisco*. No exórdio, para justificar o texto, o autor afirma que escreveu com “dobrado

interesse”. Para manifestar sua motivação, ele invoca Sêneca e Macróbio, a sustentar que é coisa natural “folgar” cada um com o fim de seus males, transmitir a memória de infortúnios e “pôr diante dos olhos alheios” o ocorrido. Nota-se que a vivacidade do relato é tida como critério de verossimilhança, como meio de transmissão de uma “pintura” por intermédio de palavras. Trata-se do *ut pictura poesis* horaciano, que assegura a equivalência entre os ofícios de poetas e pintores (BRITO, 1998, p. 427). Essa tópica foi evocada de forma ainda mais explícita no prólogo de *Prosopopeia*, quando Bento Teixeira, visando produzir humildade, afirma que seu poema não passa de um rascunho a ser esmerilhado no futuro, caso houvesse aprovação do destinatário.

Ao final do *Naufrágio*, depois de passar por inúmeros trabalhos e privações, Jorge de Albuquerque consegue se salvar com alguns companheiros, mas retorna irreconhecível. Nem mesmo seu primo, Dom Hieronymo de Moura, pôde identificá-lo. Para comprovar quem era, o protagonista do relato precisa “mostrar-lhe sinais na pessoa” (PILOTO, 2001, p. 88). Sem dúvida, a passagem remete a uma famosa cena de reconhecimento presente no canto 19 da *Odisseia*, quando Euricleia, ao lavar os pés de um suposto forasteiro, encontra a cicatriz de Odisseu, a mesma cicatriz que ele desvela quando seu pai, Laerte, pede um sinal capaz de comprovar a identidade do herói. Essa “cobrança de indícios comprobatórios”, segundo André Malta (2018, p. 385), ressalta a “necessidade recorrente que tem Odisseu de fazer o papel do outro, mesmo quando não está fisicamente transformado, como se a manipulação retórica e a mudança de identidade constituíssem uma segunda pele sua”. A ocultação de si, na epopeia homérica, é fruto ora a astúcia, ora da intervenção divina. No caso do relato de naufrágio, a cena de reconhecimento não decorre de uma maquinação, mas de um recurso que amplifica a fome e agruras vivenciadas a bordo da nau *Santo Antônio*. Salienta-se o papel desempenhado pela Providência, pois o aspecto desfigurado seria fruto da misericórdia divina, que evitou a ruína de Jorge de Albuquerque. Depois de relatar o episódio, o narrador assegura: “A tudo isto fui testemunha de vista, por isso o contei” (PILOTO, 2001, p. 88). Trata-se de uma assertiva recorrente no gênero historiográfico: a ideia de que o exílio seria condição para a formulação de um texto preciso e verdadeiro. Aliás,

o parentesco com a história vai além da sobreposição do “ver” sobre o “ouvir dizer”.

Raphael Bluteau (1712-1728, p. 39) recorre à autoridade de Santo Agostinho para lembrar que a Sagrada Escritura é portadora de uma história irrefutável, ou seja, não há história verdadeira que a contrarie. Logo, o conteúdo dos relatos de naufrágio inclui, necessariamente, a presença de Deus, que se repete “em todas as diferenças históricas”. Se todos os momentos históricos são análogos, justamente por implicarem a identidade de Deus, deduz-se que a história pode ensinar maneiras de agir conformadas à vontade providencial. Nesse sentido, a história ensina a reta razão e demonstra como aplicá-la ao agir, a partir dos erros ou dos acertos alheios. Em outras palavras, ela ensina prudência.

### **Unidade entre a relação de naufrágio e *Prosopopeia***

Protagonizado por integrantes da família Albuquerque, *Prosopopeia* contou com leituras diversas (CHAUVIN, 2018). José Veríssimo (1977, p. 33), por exemplo, considerou a poesia medíocre e o poeta, antipatriótico; para Wilson Martins (1978, p. 106), Bento Teixeira foi o precursor do “ciclo de nossa vida literária propriamente dita”; José Aderaldo Castello (1981) destacou o posicionamento “nativista” do poeta. Depois de mapear a recepção por parte da crítica, Guilherme Amaral Luz (2008, p. 16-18) elaborou duas hipóteses referentes à sua circulação: em uma delas, as habilidades de Bento Teixeira teriam confundido seus leitores contemporâneos, inclusive a censura inquisitorial, valendo-se de um texto cifrado com mensagens cripto-judaicas contrárias à perseguição e admoestação dos judeus; na outra hipótese, o poema teria sido submetido aos constrangimentos da Coroa e da Igreja Católica, instituições que se preocupavam mais com as leituras correntes, e menos com as intenções e inclinações do autor. A primeira hipótese poderia nos levar a conjecturar, assim como Kênia Pereira, a possibilidade de Bento Teixeira ter escrito uma obra para dois públicos diferentes. Nessa leitura, *Prosopopeia* seria um “atestado de inteligência e talento, um brado de resistência que atravessou os séculos”

(PEREIRA, 1992, p. 150). A segunda hipótese preocupa-se mais com a circulação de um texto que reafirmava as hierarquias, ainda que dotada de um suposto aparato subliminar heterodoxo. É possível que sua publicação atenda a “rede negociada de valores poéticos, políticos e teológicos, regulada e limitada por protocolos editoriais, mecanismos institucionais de censura, preceitos poéticos e meios de circulação” (LUZ, 2008, p. 14).

Para conceber *Prosopopeia* como um instrumento de resistência, seria preciso supor um sentido romântico de autoria quando o poema, na verdade, emula autoridades como Virgílio e Camões. Se lançarmos a projeção de um Bento Teixeira angustiado, ressentido ou resistente, ou de uma narrativa de naufrágio decadentista e pessimista, ou ainda se identificarmos as personagens como desdobramentos da psicologia dos poetas que as enredaram, não levaremos em consideração a norma retórica e projetaremos o anacronismo do autor-subjetividade no discurso antigo. Quando se lê poema e relação, em conjunto, fica evidente a “retórica prudencial” que os fundamenta: retórica que orienta sobre como agir com retidão para a manutenção da *res publica*, e não para seu vitupério ou ruína. O rótulo “Bento Teixeira”, no caso, não funciona como princípio explicativo “que postula um nexos de necessidade entre efeitos de sentido e seu criador, tido como identidade prévia de uma unidade de intuição, ou de pensamento, nos acidentes de uma biografia” (HANSEN, 1992, p. 11), mas como unidade que busca controlar os efeitos do enunciado e os desdobramentos da recepção.

Relembre-se a existência de poemas épicos cuja matéria se ampara em naufrágios. É o caso, por exemplo, do *Naufrágio e Lastimoso Sucesso da Perdição de Manuel de Sousa de Sepúlveda*, de Jerônimo Corte-Real (1530-1588), publicado, postumamente, no ano de 1594. Com 17 cantos e um total de 10.457 versos, esse poema se baseou em um relato de naufrágio de 1554, que chegou até nós por meio da *História Trágico-Marítima*. Por que razão uma epopeia, gênero comumente voltado para matéria alta e feitos heroicos, teria como objeto um episódio dramático que envolve o naufrágio e peregrinação de um nobre português e sua família? Haveria um desajuste entre o gênero e sua matéria? Afinal, não é

recorrente a ideia de que as relações de naufrágio figuram o lado “negro” ou antiépico da empresa colonizadora portuguesa?

Ao contrário do que se poderia esperar, o poeta elaborou um canto alto, agudo e eloquente, com vivacidade descritiva, e não para figurar pessimismo, desilusão; tampouco, uma crítica ao expansionismo português. No prólogo à versão setecentista do poema, o editor mencionou a excelência e a singularidade dos versos, tratando-se de composição digna de “lição pública”. A dedicatória da *editio princeps*, escrita por Antonio de Sousa, seu genro, refere a fidalguia e a nobreza de ânimo de Corte-Real (1574, p. 1-3). Lope de Vega Carpio e Juan de Solórzano colocaram-no lado a lado com Camões (CORTE-REAL, 1998, p. XI-LIII). À época, convém lembrar, a natureza era pensada como criação divina e a poesia organizava a matéria bruta da história para tirar dela o efeito edificante capaz de efetuar a instrução e o deleite do leitor. Sendo assim, não havia drama que não fosse providencial, nem poesia desprovida de medida e cálculo. Epopeia e relato de naufrágio são componentes de um “capital simbólico” amparado em uma retórica prudencial/providencial que, em verso e prosa, inventa o herói e flagra a maneira como a Providência atua na história.

## **Conclusão**

Os grandes desafios protagonizados pelos naufragos são, na maioria das vezes, males naturais, como a tempestade que devasta o navio e evidencia a limitação dos remédios humanos. Por outro lado, esses mesmos eventos naturais podem indicar castigo divino, para punir o orgulho e a cobiça dos mareantes. O incidente pode ser oportunidade para uma provação, em que os sobreviventes precisam demonstrar sua fé na Providência. A ideia de que as narrativas são pessimistas é redutora, pois leva em consideração o sofrimento e o fracasso humanos e deixa de lado a figura de Deus, que é central na narrativa. Não podemos nos esquecer de que os relatos afirmam o sentido transcendental da história, mesmo quando a experiência que retrata é denominada “trágica”.

De acordo com Lisa Voigt (2008, p. 201-226), tanto os relatos de naufrágio quanto os de cativo não fogem à ideologia

imperial e católica, pois, “em vez de simplesmente mostrarem os perigos da viagem, incentivam a religiosidade e o comportamento exemplar tanto dos que ficam, como dos que se lançam à experiência ultramarina”. A autora menciona, posteriormente, as iniciativas de Giulia Lanciani e Maria Alzira Seixo, que admitiram a presença da ideologia imperial e, ao mesmo tempo, uma dimensão antiépica das relações, identificando nelas elementos contraditórios e ambíguos. Voigt chega à conclusão de que essas narrativas não podem ser separadas do contexto imperial, pois não representam simplesmente uma “inversão da ideologia expansionista”, “apesar da atração desta possibilidade para as nossas sensibilidades pós-coloniais”. Em outras palavras, o epíteto “antiepopéia dos Descobrimentos” tende a sugerir um conjunto de equívocos quando associado aos relatos de naufrágio, pois supõe uma reação contra a política expansionista/colonial.

O pranto e o sofrimento dos nautas são uma forma de tocar a alma do fiel, de persuadi-lo quanto ao caminho a ser trilhado. Sendo, portanto, efeito de dor, é comum que episódios dramáticos apareçam aqui e acolá com finalidade edificante, isto é, como meio de instrução moral que visa edificar um comportamento. As lágrimas podem muito bem ser a manifestação da sabedoria do homem prudente e ajuizado, que apreende as misérias (ou desconcertos) do mundo; mas também a graça misericordiosa do perdão divino. O relato de naufrágio da nau *Santo António* recupera as duas dimensões, como assegura o piloto Afonso Luiz, quando estava prestes a finalizar sua narrativa:

Moveu-me escrever este discurso de nosso Naufrágio, querer que soubesse toda a gente os trabalhos que nas navegações se passam, e quão forte fraqueza é esta de nosso corpo, a qual se se lhe representassem para passar os trabalhos com que pode, cuido por certo que desmaiara de os ouvir, e mais para que todos vejam claro com quanta razão devemos todos esperar, e confiar na Misericórdia do Senhor, a qual não desampara ninguém em trabalhos por grandes que sejam, se a buscamos com pureza de coração, com que é necessário aparelharmo-nos para a recebermos (PILOTO, 2001, p. 85).

Quando a prudência não basta, atua a Providência. Sendo assim, a pergunta formulada no título deste ensaio pode ser recobrada em seu desfecho: os incidentes marítimos são abordados por um gênero decadente ou um drama edificante?

## Referências

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

BOXER, Charles R. Jorge d' Albuquerque Coelho: A Luso-Brazilian Hero of the Sea, 1539-1602. **Luso-Brazilian Review**, v. 6, n. 1, p. 3-17, 1969.

BRITO, Bernardo Gomes de. **História Trágico-Marítima**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

CAMÕES, L. **Os Lusíadas**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

CASTELLO, José Aderaldo. **Manifestações Literárias no Período Colonial (1500-1808/1836)**: volume I. São Paulo: Cultrix, 1981.

CHAUVIN, Jean Pierre. Revisão de Bento Teixeira. **Todas as musas**, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 71-87, 2018.

CORTE-REAL, Jerônimo. **Poesia**. Coimbra: Angelus Novus, 1998.

CORTE-REAL, Jerônimo. **Sucesso do Segundo Cerco de Diu**: estando Dom João Mascarenhas por capitão da fortaleza. Ano de 1546. Lisboa: Oficina de Antonio Gonçalves, 1574.

CUSTÓDIO, Pedro Balau. **A História Trágico-Marítima**: do herói ao anti-herói. Dissertação de mestrado. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1992.

FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. **Heroísmo na singradura dos mares**: histórias de naufrágios e epopeias nas conquistas ultramarinas portuguesas. São Paulo: Paco, 2018.

HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

LANCIANI, G. **Os relatos de naufrágios na literatura portuguesa dos séculos XVI e XVII**. Portugal: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

LUZ, G. A. O canto de Proteu ou a corte na colônia em *Prosopopeia* (1601) de Bento Teixeira. **Tempo**, v. 13, n. 25, 2008, p. 193-215.

LUZ, Guilherme Amaral. Os irmãos Albuquerque em *Prosopopeia*: pequena nobreza e grande épica. **Actas do Congresso Pequena Nobreza nos Impérios Ibéricos de Antigo Regime**. Lisboa: IICT, 2011.

MALTA, André. **A astúcia de ninguém**: ser e não ser na *Odisseia*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2018.

MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira**: volume I (1550-1794). São Paulo: Cultrix, 1978.

PEREIRA, Kênia Maria de Almeida. **Prosopopeia** poema de resistência. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação, Universidade Estadual de São Paulo, São José do Rio Preto, 1992.

PILOTO, Afonso Luiz. **Naufrágio & prosopopeia**. Afonso Luiz Piloto e Bento Teixeira. Organização e apresentação de Luzilá Gonçalves Ferreira. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2001.

TEIXEIRA, Bento. **Prosopopeia**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1972.

VERÍSSIMO, José. **Estudos de literatura brasileira**: 4ª série. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

VOIGT, Lisa. Naufrágio, cativo, e relações ibéricas: a História trágico-marítima num contexto comparativo. **Varia Historia**, Belo Horizonte, v. 24, n. 39, 2008, p. 201-226.



## O canto de Proteu ou a corte na colônia em *Prosopopeia* (1601), de Bento Teixeira<sup>1</sup>

Guilherme Amaral Luz

*Per mandado do Rei e per decreto,  
Proteu, no Ceo cós olhos enlevados,  
Como que invistigava alto secreto,  
Com voz bem entoada e bom meneio,  
Ao profundo silêncio larga o freio.*

(Bento Teixeira. *Prosopopeia*, Canto XXI)

### Bento Teixeira: “sub-Camões”?

Atualmente, não é nenhuma novidade afirmar que a Crítica Literária desenvolvida no Brasil desde o século XIX, até pelo menos o último quartel do século XX, tratou os textos produzidos na América portuguesa como protoliteratura nacional, cuja suposta falta de “qualidades literárias” não é menos lamentada, na maior parte das vezes, do que a sua falta de “originalidade” e sua “dependência servil” aos cânones da “boa poesia” lusitana<sup>2</sup>. Entre os exemplares poéticos mais vituperados

---

<sup>1</sup> Este texto é resultado parcial do projeto de pesquisa: “O Heroísmo Militar do Governo Geral na América Portuguesa (1563 – 1676): uma leitura histórico-retórica de *De Gestis Mendis de Saa* e *Vida o Panegirico fimebre al Senhor Alfonso Furtado Castro do Rio Mendomcã*”, para o qual conto com o importante apoio da FAPEMIG. Pela leitura atenta das primeiras versões deste artigo e pelas suas importantes observações, eu gostaria de agradecer o amigo e colega Luís Filipe Silvério de Lima, da Unifesp-Guarulhos.

<sup>2</sup> Uma crítica bastante aguda dos pressupostos da historiografia literária brasileira que edificou expressões tais como “literatura colonial” ou “manifestações literárias coloniais” é feita por João Adolfo Hansen. Para ele, os adjetivos “colonial” e “barroco”, recorrentemente aplicados pela crítica literária, segundo uma episteme romântica ou ilustrada, para caracterizar as práticas letradas da América portuguesa entre os séculos XVI e XVIII, evidenciam preconceitos e anacronismos, que projetam, muitas vezes, a potencialidade latente da “realidade brasileira” e, ao mesmo tempo, pressupõem um vazio preenchido pelo “excesso de ornamentação”, “formalismo”, “artificialismo” e outras formas de juízo de

pela fortuna crítica das letras quinhentistas, seiscentistas e setecentistas, encontra-se, certamente, a obra *Prosopopeia* (1601), de Bento Teixeira, considerada, por muitos, marco inaugural da “literatura brasileira”<sup>3</sup>. É preciso, desde já, deixar claro que o objetivo deste artigo não é salvar as supostas qualidades literárias de *Prosopopeia*, tampouco corroborar os juízos negativos de valor que a cercam. Em qualquer das duas hipóteses, só estaríamos dando continuidade ao conjunto de mal-entendidos advindos de pressupostos anacrônicos que dificultam uma abordagem verossímil dos significados históricos da obra. Nossa intenção é percebê-la como exemplar de “práticas letradas” com efeitos próprios, considerando os auditórios do Império português na virada do século XVI para o XVII.

Um dos primeiros críticos da “Literatura colonial” no século XX foi José Veríssimo. No capítulo II de sua *História da Literatura Brasileira*, ele trata daquilo que denomina “primeiras manifestações literárias” da sociedade colonial. Entre os “primeiros versejadores”, Veríssimo dá destaque a Bento Teixeira. Antes, no capítulo I, já se fazia uma primeira menção ao único texto a ele atribuído, então qualificado como “mediocre” (VERÍSSIMO, 1981, p. 38). A obra é caracterizada

---

gosto. Em seguida, Hansen propõe que esses rótulos sejam tomados como “sínteses imaginárias”, a elas não se devendo recorrer como “unidades prévias de sentido”, mas, ao contrário, como categorias a serem pulverizadas através do refinamento dos conceitos a serem empregados e formulados no entendimento das práticas da época. Ver: HANSEN (1992, p. 347-361);

<sup>3</sup> A questão relativa ao marco da “literatura brasileira” é extensa. Desde o século XIX até, pelo menos, o último quartel do século XX, historiadores e críticos, como Oliveira Lima, José Veríssimo, Ronald de Carvalho, Sílvio Romero, Antônio Cândido, José Aderaldo Castello e muitos outros, colocaram-se tal questão. Começaria a “literatura brasileira” com Anchieta, com Bento Teixeira, com Botelho de Oliveira? Qual o critério para se definir o marco: o texto ser o primeiro a ser escrito no Brasil? Seu “autor” ser “brasileiro”? O grau de diferenciação da obra em relação à sua “dependência” de Portugal (colonizador)? José Aderaldo Castello, em acordo com Oliveira Lima e José Veríssimo, por exemplo, defende que Bento Teixeira constituía o marco inaugural da “literatura brasileira” porque “ele já reflete o complexo de condições que nos deram a reconhecer as diferenciações iniciais que a atividade literária do Brasil-Colônia apresenta quanto à dependência de Portugal colonizador” (CASTELLO, 1981, p. 59).

por Veríssimo da seguinte forma: “poema de noventa e quatro oitavas, em verso hendecassílabo, sem divisão de cantos, nem numeração de estrofes, cheio de reminiscências, imitações, arremedos e paródias dos *Lusíadas*. Não tem propriamente ação, e a prosopopeia de onde retira o nome está numa fala de Proteu, profetizando *post facto*, os feitos e a fortuna, exageradamente idealizados, dos Albuquerque, particularmente de Jorge, o terceiro donatário de Pernambuco, ao qual é consagrado” (Idem, 1981, p. 46). Em seguida, continua afirmando que o poema é ruim, sem inspiração e só vale como primeira expressão literária de um “brasileiro”<sup>4</sup>. Em suma, julga o poema como medíocre, escrito em uma época tida por ele, em geral, como pobre da “literatura” em língua portuguesa.

Alguns adjetivos e expressões utilizados por Veríssimo são significativos de sua detração de *Prosopopeia*: “gongórico antes do gongorismo”; “versos prosaicos com conceitos banais”; “repleto de efeitos mitológicos impróprios e incongruentes”; “descrições insípidas e topográficas”; “pouca originalidade”; “inclinado à bajulação dos poderosos por homens amantes do ócio”; “louvor hiperbólico e lisonja enfática”; “expressão literária áulica”... Comparações com Camões também são abundantes, sempre destacando que a imitação de Bento Teixeira não conseguia demonstrar o mesmo “gênio” do autor d’*Os Lusíadas*. Por fim, Bento Teixeira é tratado como mais um entre os muitos versejadores do Reino que buscavam a proteção dos grandes através de seu talento para a “adulação” (Idem, 1981, p. 45-51). A visão negativa de *Prosopopeia* não é exclusiva de Veríssimo; constitui, pelo contrário, a regra entre os críticos da obra nos séculos XIX e XX. Não nos cabe, aqui, tratar de toda a fortuna crítica da obra. Por hora, basta-nos constatar alguns dos rótulos e preconceitos que a cercam.

---

<sup>4</sup> Na época em que escrevia Veríssimo, acreditava-se que Bento Teixeira era natural do Brasil. Esta crença foi alimentada por um verbete de Barbosa Machado, na sua *Bibliotheca Lusitana*, no qual Bento Teixeira aparece como natural de Pernambuco. Hoje, sabe-se que Bento Teixeira, autor de *Prosopopeia*, caso seja o sujeito homônimo que passou por um processo inquisitorial entre aproximadamente 1594 e 1599, nasceu no Porto, em 1561, e veio para o Brasil (Capitania do Espírito Santo) quando tinha por volta dos seis anos de idade.

Cerca de 60 anos depois de José Veríssimo, Wilson Martins, em seu primeiro volume da *História da Inteligência Brasileira*, utilizaria um título bastante revelador para se referir à obra de Bento Teixeira: “Sub-Camões”. Curiosamente, contudo, Martins procura demonstrar algumas qualidades literárias do poema, inclusive se preocupando em citar aqueles versos que considera os melhores da obra. Martins busca mostrar que o valor da *Prosopopeia* se situa em um momento específico da literatura portuguesa em que a poética horaciana ganha força e em que a autoridade de Camões se faz muito presente, sem falar na educação retórica recebida nos colégios jesuíticos. Mas, Bento Teixeira não é Camões; Jorge d’Albuquerque Coelho não é Vasco da Gama; *Prosopopeia* não é *Os Lusíadas* e “poema épico” não é “epopeia”...

O crítico afirma que Bento Teixeira tinha consciência de sua inferioridade em relação a Camões; de que sua produção literária era modesta e se anunciava como tal; e que Jorge d’Albuquerque Coelho não é tratado tal como deveria ser um Vasco da Gama. Quanto ao seu suposto “gongorismo fora de época”, como parece a Veríssimo, Martins mostra que se trata, na verdade, de preceitos horacianos em seu devido espaço-tempo. Esta constatação, aliás, permite-lhe afirmar uma vantagem, nesse quesito, de Bento Teixeira em relação a outros “autores” do século XVIII, como Basílio da Gama, ainda presos aos mesmos critérios poéticos em um momento em que supostamente já poderia haver mudanças (MARTINS, 1978, p. 101-109).

Descontando os limites (datados) dos juízos de valor presentes tanto na apreciação de Veríssimo quanto na de Martins sobre a obra de Bento Teixeira, ambas fornecem pistas para o entendimento dos significados de *Prosopopeia* em seu momento histórico. Em primeiro lugar, não há motivos para negar que os versos laudatórios seiscentistas se ligam à formação de laços (“clientelares”) entre escritores e “nobres”. Os panegíricos, os encômios e as diversas formas de dedicatórias não são estranhos à sociedade de corte, na qual os valores dos varões se medem

pela sua fama pública<sup>5</sup> e pelos louvores aos seus feitos. Nesse sentido, o valor poético de tais exemplares textuais não se pode isolar da política personalista e palaciana do “Antigo Regime”<sup>6</sup>. O anacronismo de Veríssimo não está na constatação da dependência do louvor à obtenção de favores políticos, mas do pressuposto que isso diminui o “valor literário” do encômio, quando, antes, deveria ser exatamente o contrário. Quanto mais um elogio consegue produzir a boa vontade do homenageado em relação ao panegirista, mais isso demonstra a eficácia da produção de efeitos simbólicos relativos aos valores políticos que estão em jogo.

Isto quer dizer que a “boa literatura” seria aquela que mais edifica o leitor discreto, fazendo-o reconhecer os modelos de virtude (emulados no homenageado exemplar) que veicula. Conseqüentemente, quanto mais o homenageado reconheça valores políticos em seu retrato poético, maior sua lisonja e sua gratidão com o “poeta”. A questão que se coloca, portanto, não é se as virtudes do homenageado correspondem ou não às suas atitudes efetivas, mas se elas correspondem ou não ao que se espera de alguém da sua posição em uma cultura política particular. No caso de Jorge d’Albuquerque Coelho e de seu irmão, Duarte Coelho, homenageados de *Prosopopeia*, devem-se buscar retratos de virtudes, desenhados *ut pictura poesis*, capazes de produzir efeitos sobre os leitores discretos aos quais se

---

<sup>5</sup> Sobre o que apresentamos aqui como *fama pública*, sugerimos a conceituação clássica de Jacob Burckhardt. Segundo o autor suíço, a busca pela *fama* se propaga em sociedades, como a do Renascimento italiano, em que a nobreza – identificada como *nobilitas* (notabilidade) – não qualifica um homem tanto pela sua origem familiar, mas pelos seus méritos expressos em ações e palavras reconhecidamente valorosas, que o consagram perante os demais. *Fama* – pode-se dizer – é o reconhecimento público do mérito daqueles que podem ser considerados notáveis (*nobilis*). (Cf. BURCKHARDT, 1991, p. 199-207).

<sup>6</sup> Conforme lembra Norbert Elias, em *A Sociedade de Corte*, “as formas de literatura e de saber que caracterizam a sociedade de corte correspondem às suas necessidades específicas. Trata-se sobretudo de memórias, cartas, aforismos (“máximas”), determinados gêneros de poesia, ou seja, formas literárias que nasciam direta ou indiretamente da conversação incessante em sociedade, que estimulava o seu crescimento” (ELIAS, 2001, p. 299, nota 34).

destinam. É preciso perceber as “personagens” como espelhos da nobreza e não como indivíduos psicologicamente singulares<sup>7</sup>.

Mais do que isso, no caso, é necessário percebê-los como retrato moral exemplar da nobreza portuguesa ultramarina no momento da União Ibérica: uma nobreza que, alijada de sua cabeça, recria sua identidade nas glórias coletivas e nos feitos de uma corte sem palácio, seja na aldeia ou nas colônias... É preciso reconhecer, nos irmãos Albuquerque, enfim, a autorrepresentação gloriosa da saga lusitana no cumprimento de sua missão no mundo.

A saga dos nobres, representada em *Prosopopeia*, é a história mítica de uma coroa sem cabeça, de uma monarquia sem rei ou de um Império sem cidade-capital. Língua, costumes, valores e honras dos portugueses não se perderam em Alcácer-Quibir no ano de 1578, ou nos tempos subsequentes a 1580. O sentimento de suas persistências alimenta a crença na pertença comum ao Império português, no retorno do rei e na futura restauração. Os *Lusíadas*, de 1572, será o grande modelo poético para a autorrepresentação dessa nobreza lusitana. Se Bento Teixeira é um “sub-Camões”, então toda a nobreza lusitana do início dos seiscentos é um “sub-Vasco da Gama”; ou toda história do Império português, entre 1578 e 1640, é um “sub-*Lusíadas*”. Evidentemente, a imitação de Camões em *Prosopopeia* não

---

<sup>7</sup> É interessante, neste sentido, o comentário de Sérgio Buarque de Holanda sobre o episódio de *Prosopopeia* no qual se narra a grande façanha de Jorge d'Albuquerque quando, vendo o Rei D. Sebastião desamparado em meio a uma batalha, dá-lhe o próprio cavalo, colocando-se em risco e salvando a vida do rei. Holanda afirma que o episódio é claramente inspirado em uma passagem da *Crônica Geral*, de Bernado del Cáprio. Em seguida, explica a questão afirmando que “neste caso, como em outros semelhantes, nem o poeta precisaria de escrúpulos para torcer a verdade em favor de sua personagem, nem esta, se o lesse, em aceitar a falsificação lisonjeira, pois esses recursos, que hoje nos parecem insólitos, mesmo numa composição poética, seriam lícitos e louváveis no século XVI”. Arremata, por fim, justificando o procedimento a partir dos preceitos de Torquato Tasso sobre o poema heroico, que permitem “sem nenhum respeito à história, que mude e remude a seu arbítrio, ordene e reordene e reduza os acidentes das coisas segundo a forma que julgar melhor, misturando o verdadeiro e o fingido, mas de tal modo que a verdade seja o fundamento da fábula”. (HOLANDA, 1991, p. 34-35).

constitui (somente) simples subordinação servil a um modelo prestigioso, mas emulação de modelos de excelência (ética, poética, política e militar), epicamente construídos, que precisam ser salvaguardados pelas “colunas” do Império.

### A unidade de *Prosopopeia* e a questão do gênero:

Para analisar a obra de Bento Teixeira, gostaríamos de pensar, primeiramente, alguns dos possíveis sentidos do seu título: *Prosopopeia Dirigida a Jorge Dalbuquerque Coelho, Capitão, e Governador de Pernambuco, Nova Lusitana*. O termo *prosopopeia* parece-nos um equívoco. Primeiramente, conforme já mencionado, para Veríssimo, o termo refere-se a uma figura de retórica que consiste em dar vida, ação, movimento e/ou voz a pessoas ausentes, seres inanimados ou mesmo aos mortos. Em outros termos, trata-se de uma forma de personificação, em que se cria uma personagem para narrar ou proferir um discurso de autoridade. Para Quintiliano, no sexto livro de *Instituição Oratória*, a prosopopeia é uma figura considerada eficaz em discursos judiciais, como fórmula exordial em que o advogado poderia se dirigir ao auditório falando como se fosse aquele que está a defender<sup>8</sup>. No caso do texto de Bento Teixeira, especialmente no “Canto de Proteu”, esta figura aparece, sobretudo, através das falas proféticas de uma

---

<sup>8</sup> “*His praecipue locis utiles sunt prosopopoeiae, id est fictae alienarum personarum orationes, quales litigatorum ore dicit patronus. Nudae tantum res mouent; at cum ipsos loqui fingimus, ex personis quoque trahitur adfectus*” (QUINTILIANO, 1995. p. 398.). No livro III da *Retórica* de Aristóteles, a personificação é tomada como metáfora que se baseia em proporção, com vistas a dar vivacidade aos discursos. (Cf. ARISTÓTELES, 1926, especialmente o livro III). Em *Retórica a Herênio*, embora o termo “Prosopopeia” não apareça, fala-se da *conformatio*, “personificação”, a qual é explicada como dar voz a uma pessoa ausente como se estivesse presente, a algo mudo como se pudesse falar ou como dar forma ao disforme. Na *conformatio*, o discurso atribuído ao ser ausente, disforme, mudo ou inanimado deve ser correspondente à sua dignidade e é útil para a amplificação e para a comiseração. (Cf.: PSEUDO CÍCERO, 2005. p. 306-307).

deidade mitológica do panteão grego (Proteu) sobre os feitos de Jorge d'Albuquerque e Duarte Coelho<sup>9</sup>.

Por outro lado, também na *Instituição Oratória*, livro segundo, Quintiliano se refere à prosopopeia como discurso imaginado, em contraposição aos gêneros deliberativo e judicial. Neste sentido, não se trata aqui de figura, mas de um gênero retórico (demonstrativo) ou mesmo de um exercício poético útil àquele que deseja dominar as artes da eloquência<sup>10</sup>. No caso de Bento Teixeira, a referência ao termo “prosopopeia” indica, equivocadamente, tanto o uso de uma figura de ornato quanto um exercício retórico-poético: discurso figurado, no caso, horaciano e aristotelicamente destinado ao desenho de um retrato poético de excelência, narrado ecfástica e vividamente.

Nesse sentido, é digno de nota que nos pareceres da Inquisição e da Mesa Censória à edição de 1601 de *Prosopopeia*, o termo apareça como designação genérica. Frei Manuel Coelho diz que “vai junto a ele” (ao relato de naufrágio de 1564 que envolveu Jorge d'Albuquerque Coelho) “uma Prosopopeia feita por Bento Teixeira”. Marcos Teixeira e Bartolomeu da Fonseca dizem que “pode-se imprimir este Naufrágio e a Prosopopeia a ele junta” (TEIXEIRA, 1972, p. 12). Se assumirmos que a figura *prosopopeia* é adequada exatamente para a amplificação e para dar vivacidade ao discurso, é justo pensar que ela se volta muito propriamente ao louvor. Nesse caso, seu emprego para caracterizar um tipo de discurso pode ser visto como metonímia do gênero demonstrativo ou de diversas formas encomiásticas de caráter poético.

Para Martins, *Prosopopeia* não é exatamente uma “epopeia”; mas “poema épico”, como sugere o crítico, também não nos agrada como a mais adequada classificação. Tem-se aqui um

---

<sup>9</sup> Não é só a Proteu que se aplica a figura da Prosopopeia nos versos de Bento Teixeira, mas a outros diversos “seres”, como, por exemplo, a cidade de Olinda e fenômenos naturais dos mais diversos.

<sup>10</sup> “*Nam et illi declamare modo et scientiam declamandi ac facultatem tradere officii sui ducunt, idque intra deliberativas iudicialesque materias (nam cetera ut professione sua minora despiciunt), et hi non satis credunt excepisse, quae relicta erant, (quo nomine gratia quoque iis habenda est), sed a prosopopeias usque ac suasorias in quibus onus dicendi vel maximum est, irrumpunt*”. (QUINTILIANO, 1996. p. 204).

problema de determinação do gênero (ou subgênero, se preferirmos), aparentemente não resolvido pela fortuna crítica da obra. Em comum com o gênero épico, *Prosopopeia* tem seus objetivos: “celebrar as virtudes dos heróis e ensinar aos homens, com o seu exemplo, a forma correta de se conduzir à vida” (VILÀ i TOMÀS, L., 2001, p. 154). Tais objetivos são comuns também a outros gêneros retórico-poéticos encomiásticos, como a História, o Panegírico, a Hagiografia, as Vidas... Em comum com a épica quinhentista e seiscentista (em especial no mundo católico), o exemplar de Bento Teixeira tem também a forma de representar o seu herói como excelente no plano militar, na cortesia, na generosidade e na piedade. Além disso, *Prosopopeia*, como exemplar épico, apresenta argumentos históricos em prol da dignidade do Império e da exaltação da fé; subordina os efeitos de deleite e de *maravilhamento* ao seu intuito didático-moral; inicia-se com uma evocação e tem como modelo de imitação as mesmas autoridades, no caso, Homero, Virgílio, Ovídio, Ariosto, Tasso e Camões etc.<sup>11</sup>

A postura hesitante, mesmo vacilante, da crítica literária quanto à classificação do gênero de *Prosopopeia* é observável no sem número de expressões utilizadas para caracterizá-lo: “poema heroico”, “poemeto laudatório”, “panegírico”, “poema laudatório e narrativo”, “poemeto em oitavas heroicas”, “poema épico”, “poema em verso hendecassílabo”, “canto heroico de exaltação”, “poemeto épico-laudatório”, “poemeto epicizante”, “poema encomiástico”...<sup>12</sup> Há de se destacar nessas expressões que ora o metro heroico (derivado da tradição épica), ora o objetivo encomiástico (derivado da retórica epidítica) são preponderantes na caracterização genérica. Além disso, todas essas expressões têm em comum uma deliberada imprecisão, temerosa de enquadrar a obra em um cânone poético mais preciso. Algumas características da obra e de sua reputação levam a esse temor. Em primeiro lugar, a sua já mencionada suposta falta de qualidades literárias leva a

---

<sup>11</sup> Sobre a épica quinhentista e seiscentista, além do já referido trabalho de Vilà i Tomàs, cf.: QUINT (1992).

<sup>12</sup> As expressões aqui arrazoadas foram retiradas dos diversos compêndios de “história da literatura brasileira” que se encontram referidos na bibliografia.

apelo dos diminutivos e à dissociação (ou sua associação tímida e em um nível inferior) da “grande épica quinhentista” (de Tasso ou de Camões, por exemplo). Em segundo lugar, os críticos tomam como obra orgânica a edição de 1601, impressa em Lisboa, o que é cheio de implicações.

A edição original de 1601 de *Prosopopeia* apresenta, além do texto por esse título conhecido, o relato de um naufrágio pelo qual teria passado Jorge d’Albuquerque Coelho em 1565<sup>13</sup>. A edição traz, assim, dois textos possivelmente escritos em momentos diferentes e por pessoas distintas, tendo como eixo comum uma personagem: Jorge d’Albuquerque Coelho<sup>14</sup>. Outra questão interessante a ser pensada diz respeito à data da escrita do “poema”. Capistrano de Abreu assume a hipótese de ele ter sido escrito por volta do ano de 1593 e não depois disso<sup>15</sup>. Considerando que o “poeta” pode ter sido o mesmo Bento Teixeira preso pela Inquisição por cerca de cinco anos até sua morte em 1600, não é impossível, assim, que a obra tenha circulado no Brasil ou mesmo no Reino na forma de manuscrito (e em diferentes versões) antes de vir a ser impressa e que alterações tenham sido feitas para a versão “definitiva” de 1601. É possível pensar que as suas partes sejam, na verdade, textos escritos em momentos diferentes, alterados e agrupados com certa unidade para a impressão.

---

<sup>13</sup> Bento Teixeira, caso seja mesmo o cristão-novo que passou pelos cárceres da Inquisição, nasceu em 1561, tendo, portanto, quatro anos quando Jorge d’Albuquerque Coelho sofreu o referido naufrágio. Assim, ele não pode ter sido testemunho de vista do mesmo e, provavelmente, não redigiu o relato mencionado.

<sup>14</sup> Por muito tempo, os críticos da “literatura colonial” buscaram decidir se ambos eram da autoria de Bento Teixeira, que também poderia ter sido o “autor” de *Diálogos das Grandezas do Brasil* e outros textos. Credita-se a Rodolfo Garcia e a Capistrano de Abreu, principalmente, a descoberta de que Bento Teixeira só poderia mesmo ter escrito a *Prosopopeia*, sendo o relato de naufrágio atribuído a Afonso Luís e os *Diálogos* a Ambrósio Fernandes Brandão. (CUNHA & DURVAL, 1972, p. 1-5).

<sup>15</sup> O principal argumento de Capistrano de Abreu para justificar que a escrita de *Prosopopeia* se deu em 1593 ou antes disso é o trecho do poema que apresenta Jerônimo de Albuquerque como personagem viva. Cf. CAPISTRANO DE ABREU (1975, p. 331).

O que estamos a sugerir é que as diferentes “partes” do que veio a ser editado sob o título de *Prosopopeia Dirigida a Jorge Dalbuquerque Coelho, Capitão, e Governador de Pernambuco, Nova Lusitana* são, na verdade, textos diferentes agrupados com vistas a gerar o efeito de alguma unidade (e aspecto de *epopeia*). Isso torna sua classificação difícil, cujo hibridismo formal mescla elementos da épica com outros subgêneros retórico-poéticos de teor encomiástico<sup>16</sup>. O “Prólogo” é uma epístola dedicatória, comum às obras que se fazem imprimir no período; os dezesseis primeiros cantos do poema, dividido em exórdio e narração, e a “Descrição do Recife de Pernambuco” formam, em conjunto, como que uma preparação para o canto épico que lhes segue; “O canto de Proteu”, por si só, forma um poema épico, e, por fim, o “Soneto per eccos ao mesmo Senhor Jorge d’Albuquerque Coelho”, como o próprio nome diz, é um soneto por ecos de teor encomiástico.

Pensando no conjunto da edição, José Aderaldo Castello afirma que *Prosopopeia* forma uma “unidade discutível” de divisões “precárias” e “desequilibradas” que não demonstram mais do que “um esboço ainda mal alinhavado”. Segundo o crítico, tal “esboço”, que se anuncia como tal no próprio texto<sup>17</sup>, é sinal de má aplicação de preceitos horacianos. Nesse sentido, a “publicação” do texto seria contraditória em relação à boa poesia. Castello sugere que a impressão de uma obra com tamanhas imperfeições deve-se aos intuitos meramente adulatórios de Bento Teixeira e à sua suposta intenção de fazer o texto circular na colônia, local em que o lustre pálido de poética

---

<sup>16</sup> É interessante lembrar, como faz Alcir Pécora, que “(...) O gênero não tem de ser puro ou inalterável em suas disposições, assim como o objeto não é idêntico à aplicação de um conjunto de prescrições encontradas em determinada preceptiva do período (...). Ao contrário, a tendência histórica básica dos mais diferentes gêneros é a de desenvolver formas ‘mistas’, com dinamicidade relativa nos distintos períodos, que impedem definitivamente a descrição de qualquer objeto como simples coleção de aplicações genéricas”. (Cf. PÉCORA, 2001. p. 12).

<sup>17</sup> Comparando, horacianamente, a tarefa do escritor com a do pintor, Bento Teixeira afirma, em seu “Prólogo”, que *Prosopopeia* é um “rascunho” para que depois fosse pintada a imagem mais perfeita da vida e dos feitos memoráveis de seu homenageado (TEIXEIRA, 1972, p. 14-17).

horaciana da obra já seria suficiente para impressionar (CASTELLO, 1981, p. 64-67). Por outro lado, Sérgio Buarque de Holanda reconhece no “Canto de Proteu” uma “unidade à parte no conjunto da obra”, atendendo um preceito épico e panegírico de louvor aos mortais, o *temporibus tribus*, ou seja, uma sequência de enaltecimento em que primeiro se elogiam os antepassados, em seguida os feitos juvenis e, por último, como desfecho, os da idade madura (HOLANDA, 1991, p. 32). Se o “Canto de Proteu” forma uma unidade à parte, como é justo considerar, não é impensável que, sendo inclusive parte maior do texto, ele possa ter circulado isoladamente. Assim, os demais cantos de *Prosopopeia*, seu prólogo e o soneto por ecos podem ter sido adições posteriores compostas com vistas à impressão, atendendo, assim, protocolos editoriais e de leitura, além de preceitos poéticos de disposição próprios da épica quinhentista.

Seria, portanto, interessante considerar e explorar a hipótese de que a impressão de *Prosopopeia* não atendeu somente a interesses de seu “autor”, fosse para adquirir reconhecimento de excelência poética, fosse para conquistar a proteção de um nobre poderoso. Essa hipótese pode ser fortalecida se considerarmos, como já dito, que o eixo comum da edição do texto ao lado do relato de naufrágio é Jorge d’Albuquerque Coelho e não Bento Teixeira. É preciso, portanto, entender a “autoria” não como autoridade que dá unidade psicológica, religiosa ou social à obra, mas como cumprimento de uma “função de autor” específica no conjunto da edição. Isso implica levar em conta que *Prosopopeia*, em sua versão impressa de 1601, não é o resultado da vontade de seu suposto “autor”, mas de uma rede negociada de valores poéticos, políticos e teológicos, regulada e limitada por protocolos editoriais, mecanismos institucionais de censura, preceitos poéticos e meios de circulação<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Concordamos com Roger Chartier quando diz que os sentidos dos textos devem ser considerados como resultados “de uma negociação ou transações entre a invenção literária e os discursos ou práticas do mundo social que buscam, ao mesmo tempo, os materiais e matrizes da criação estética e as condições de sua possível compreensão” (CHARTIER, 2000, pp. 197). No caso da metodologia de Chartier, isso implica identificar historicamente as “diferentes modalidades da inscrição e da transmissão dos discursos e, assim,

## Especulações sobre a recepção de *Prosopopeia*:

Um dos argumentos exordiais mais decisivos de *Prosopopeia* está na caracterização do *aedo*. Se, na épica, em termos gerais, é o *aedo* inspirado que, com o seu engenho, canta os feitos do herói, transformando-os em modelos de virtudes<sup>19</sup>, em *Prosopopeia*, ele dissimula honestamente uma rusticidade e cria, por figura de personificação, uma outra voz, superior, capaz de enunciar com maior autoridade os sentidos engendrados nas ações exemplares do homenageado. No caso de Bento Teixeira, esta voz superior é a de Proteu com suas profecias. Assim, o *topos* da modéstia afetada, aliado ao *ut pictura poesis* horaciano e à figura retórica da personificação (voltada à amplificação e à vivacidade), produz, como efeito, a imagem da obra como um rascunho inacabado, porém destinado a pintar o retrato de um herói que estancará

---

de reconhecer a pluralidade das operações e dos atores implicados tanto na produção e publicação de qualquer texto, como nos efeitos produzidos pelas formas materiais dos discursos sobre a construção de seu sentido” (*Ibid.*). Nesse caso, a autoria, seguindo os *insights* de Michel Foucault, é uma categoria produzida pelo discurso que visa dar unidade e coerência a uma obra em relação a uma identidade construída, havendo, portanto, uma separação entre o “autor” como “função” e o “autor”, como indivíduo singular. Reduzir os sentidos de um texto à realidade social, psicológica ou religiosa do “autor”, como indivíduo singular, só é possível quando se confunde o complexo de relações que se escondem sob a “função de autor” com a suposta personalidade criadora da obra. Tal confusão parece-nos uma aplicação de pressupostos românticos, portanto, nada universais (embora universalizantes), a poéticas que lhes são estranhas e historicamente incomparáveis (*Idem*, 2000, p. 198-199). Cf. FOUCAULT (1980, pp. 141-160) e HANSEN (1992, p.11-43).

<sup>19</sup> Francisco Murari Pires, a respeito da referenciação do sujeito de sua narrativa na tradição épica grega, diz que “pelos representações que o épos dá acerca de seus próprios modos de emissão narrativa, elide-se a figura individual singular do *aedo*, sua voz (com)fundida com o dizer da Deusa, sendo ele antes concebido como mera instância humana de mediação instrumental comunicativa com a esfera divina dos cantos”. Em seguida, em uma nota, o historiador explica que a evocação das musas garante a competência do *aedo*. (Cf. PIRES, 1999, pp. 207-208); Alcir Pécora, por sua vez, refletindo sobre as relações entre a arte poética e os feitos heroicos em *Os Lusíadas*, diz que, para Camões, “nem mesmo poder-se-á compreender toda a extensão do feito sem que a penetração do engenho e o rigor da arte descubra nele o seu móvel superior e o proponha como virtude heróica”. (PÉCORA, 2001, p. 151).

(como os heróis de Camões), com seus feitos e valores, “a Lácia e Grega lira” (TEIXEIRA, 1972, p. 18-19).

Se assumirmos a força do efeito da rusticidade do *aedo* como forma de garantir sua fidedignidade, as próprias imperfeições métricas, as impropriedades formais e os desvios de preceitos poéticos que se identificam ao longo da tradição crítica do poema ganham outro significado. Ao invés de significarem imperícia pueril do “autor”, passam a significar uma estratégia retórica deliberada e planejada com vistas a produzir efeitos que, de um lado, opõem a suposta falta de letras do encômio à grandiosidade de seu homenageado e, de outro, a vulgaridade do orador (ou escritor, no caso) à discrição de seus leitores.

Há, portanto, um efeito de dupla fidedignidade de Bento Teixeira, sob a máscara de rusticidade. Por um lado, ela faz com que se reconheça no homenageado e não no panegirista os valores engendrados no texto, por outro, ela denota a incapacidade do “autor” de mentir convincentemente ou de simular fantasias com ares de verdade. Nesse segundo aspecto, há de se considerar a grande possibilidade de Bento Teixeira ser o mesmo sujeito homônimo que, um ano antes da impressão da obra, morreria assolado por uma doença contraída durante seu cárcere nas prisões do Santo Ofício. Ou seja, a obra só seria autorizada pela Inquisição, como foi, caso o texto não contivesse nada que contrariasse os dogmas da Santa Igreja e não fosse considerado desonesto ou nocivo à cristandade<sup>20</sup>. Portanto, a tópica da *fidedignidade do rústico*<sup>21</sup> pode ter sido decisiva para a própria impressão.

A partir disso, duas hipóteses podem ser sustentadas. A primeira é que Bento Teixeira, ao contrário de ser um escritor

---

<sup>20</sup> Examinando as regras de censura que poderiam ou não levar os livros portugueses e espanhóis a serem proibidos pela Inquisição no século XVI, Rosemarie Érika Horch afirma que os livros escritos pelos hereges devem ser proibidos quando tratam de religião, mas “se não o fizerem, poderão ser liberados pelos bispos ou inquisidores”. Cf. HORCH (1992, p. 475-476). Especificamente sobre a censura inquisitorial portuguesa no século XVII, sugerimos: MARQUILHAS (2000, p. 359-375).

<sup>21</sup> Sobre a tópica da *fidedignidade do rústico*, sugerimos o ensaio de Pécora sobre o *Galateo*, de Giovanni della Casa, especialmente o item denominado “A Lição do Rústico” (Cf. PÉCORA, 2001, p. 80-83).

mediocre, dominava muito bem a escrita a ponto de conseguir confundir seus leitores contemporâneos, disseminando mensagens sefarditas e contrárias a perseguição dos judeus pelos Felipes (especialmente Felipe II e III da Espanha, ou Felipe I e II de Portugal), sob o véu de um encômio ingênuo e mal-acabado a Jorge d'Albuquerque Coelho. Um dos trabalhos que mais reforçam esta possibilidade é o de Lúcia Costigan, que cruzou a leitura de *Prosopopeia* com a dos depoimentos de Bento Teixeira em seu processo inquisitorial. Assim, Costigan pode identificar, no texto poético, passagens alegóricas capazes de ser lidas em analogia com episódios autobiográficos do seu “autor” ou de seu “povo” (COSTIGAN, 2003, p. 37-61). Contudo, vale ressaltar que o mesmo arsenal interpretativo disponível a Costigan não deveria ser acessível aos leitores contemporâneos de *Prosopopeia* e que esses poderiam ler, nas alegorias supostamente judaizantes e resistentes à perseguição antisemita de Felipe II, não mais que um reforço de valores próprios à nobreza lusitana e à Igreja. A hipótese de Castigan, pois, embora historicamente verossímil no que se refere à composição do texto, parece frágil no que diz respeito à sua recepção.

A segunda hipótese é que *Prosopopeia*, ainda que à revelia das “verdadeiras” inclinações políticas e religiosas de Bento Teixeira, submeteu-se aos constrangimentos dogmáticos da coroa e da Igreja. Neste caso, a rusticidade ajudaria a convencer as autoridades que a obra era, de fato, honesta. Essa leitura parece ter sido a dos censores da edição, especialmente os da Inquisição. Se, por um lado, tais censores podem ter se enganado quanto às supostas intenções verdadeiras de Bento Teixeira, por outro, eles certamente sabiam o que estavam fazendo quando autorizaram a circulação do texto impresso. Neste caso, temos que levar em conta o caráter *preventivo*, e não punitivo, da censura inquisitorial. A preocupação do Santo Ofício, neste caso, é mais com as possíveis leituras do texto do que com suas intenções “subterrâneas”. Controle de leitura e não de “autoria” é o que faz a censura. Se nesta economia escapam mensagens subliminares de resistência com interesse especial para os historiadores do futuro, isto não importa ou simplesmente não está no horizonte da Inquisição. Importa-lhe, sim, fornecer aos leitores da época um

texto que seja lido como reforço de valores aos quais se busca adesão, com o mínimo de risco para a Santa Igreja.

As reflexões sobre as duas hipóteses acima aventadas levam-nos a perguntar como *Prosopopeia*, circulou, foi recebida e lida em seu tempo. Metodologicamente, contudo, é difícil sondar a questão para além de especulações. Isso porque não se conhece o suficiente sobre a história da obra, que foi muito pouco comentada até o século XIX e da qual restaram pouquíssimos exemplares. Sabe-se, pelo que consta na própria edição, que a sua tiragem deve ter sido de algo em torno de mil livros (CUNHA; DURVAL, 1972, p. 3, nota 21). Um desses livros encontra-se, hoje, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, como parte integrante da *Coleção Barbosa Machado*. Isso quer dizer que sua aquisição pela *Real Biblioteca* se deu entre 1770 e 1772 e que, àquela época, o texto era visto como parte de um monumental acervo enaltecedor da monarquia lusitana, do *Império* e de seus varões ilustres<sup>22</sup>.

Pelo que se vê na *Bibliotheca Lusitana*, o próprio abade de Server não sabia muito bem quem era o “autor” de *Prosopopeia*, a quem chama de Bento Teixeira Pinto e a quem atribui outros textos cuja autoria não é sua, como se sabe hoje. Barbosa Machado afirma também que Bento Teixeira Pinto nasceu em Pernambuco, o que seduziu nossa Crítica Literária mais nacionalista, mas não parece verdadeiro, e não menciona qualquer informação sobre sua passagem nos cárceres do Santo Ofício (CUNHA; DURVAL, 1972, p. 1). Cerca de 170 anos, portanto, depois de ser impressa, *Prosopopeia* era uma obra bastante desconhecida e de Bento Teixeira não restava mais sequer uma pálida lembrança de suas facetas de “cristão-novo”. Ao que interessa a Barbosa Machado, *Prosopopeia* não é mais do que um texto poético enaltecedor de Jorge d’Albuquerque Coelho.

Seguindo pistas fornecidas por Lúcia Costigan, podemos fazer um exercício útil de interpretação de passagens da obra de Bento Teixeira com vistas a sondar diversas possibilidades de leituras que ela permite. Propomos, assim, tomar em consideração as passagens citadas pela estudiosa que, segundo aponta, podem ser mensagens metafóricas de resistência à

---

<sup>22</sup> Sobre a Coleção Barbosa Machado, cf. SCHWARCZ (2002, p. 139-146).

perseguição antijudaica de Felipe II. Nosso papel, por outro lado, será aventar leituras mais ortodoxas para os mesmos trechos, demonstrando que seus sentidos não são necessariamente estranhos ou perigosos, pensando na cultura política do Antigo regime e nas convenções do gênero épico. O primeiro desses trechos são quatro versos retirados da penúltima estrofe da “Descrição do Recife de Pernambuco”, em que está dito:

Mas quem por seus serviços bons não herda  
Desgosta de fazer cousa lustrosa,  
Que a condição do rei que não é franco  
O vassalo faz ser nas obras manco (TEIXEIRA, 1972, p. 32-33).

Para Costigan, a passagem “rei que não é franco”, cruzada com os depoimentos de Bento Teixeira, pode significar, particularmente, Felipe II (COSTIGAN, 2003, p. 50). Contudo, no canto em questão, Bento Teixeira está descrevendo a entrada da barra de Pernambuco, segundo ele, um local desprotegido de piratas. Disso, deduz-se que, se ela está desprotegida, é porque as obras dos súditos ultramarinos daquelas partes não estão sendo devidamente reconhecidas, deixando-os desgostosos do rei. Antes de qualquer coisa, Bento Teixeira está reforçando o pacto político de uma monarquia corporativa em que os súditos devem ser recompensados com justiça pelo rei, na forma de honras e mercês, por seus serviços a favor da coroa. Não se trata, portanto, de uma ofensa à monarquia ou a um monarca em particular, mas de uma maneira legítima de negociar lugares mais privilegiados para súditos que se veem rebaixados em determinada hierarquia social mediada pelo rei.

Ainda em referência a Felipe II e à sua perseguição aos cristãos-novos portugueses, Costigan (2003, p. 52-53) interpreta uma estrofe do canto de Proteu (canto XXXIV), da qual seleciona os seguintes versos:

Mas quando virem que do Rei potente  
O pai por seus serviços não alcança  
O galardão devido e glória digna,  
Ficarão nos apendres da Piscina (TEIXEIRA, 1972, p. 42-43).

Também aqui, o que se percebe é um apelo para o verdadeiro reconhecimento dos feitos de Jorge d'Albuquerque e Duarte Coelho pelos seus feitos a favor da monarquia e do bem comum. Trata-se de uma advertência ajuizada no que toca à prudência e à justiça no reconhecimento dos valorosos súditos da coroa. O trecho se faz perfeitamente inteligível, sem qualquer referência a Felipe II ou aos cristãos novos. Além disso, se há qualquer referência a Felipe II nesses cantos, isso não se deve necessariamente à sua perseguição contra os cristãos-novos. Antes, a menção a um rei que não compensa seus súditos pelos serviços merecidos pode estar fundada sobre a própria distância que se constituiu entre a “cabeça” e as demais partes do *corpo místico* depois da União Ibérica. A presença e a proximidade da “cabeça”, conforme lembra Luís Filipe Lima, são vistas, neste momento, como necessárias para a manutenção do ordenamento hierárquico da *res-publica* e para “permitir a justa distribuição entre as partes para o bem comum e a felicidade da nação” (LIMA, 2005, p. 242).

Costigan refere-se, ainda, a uma outra estrofe do “Canto de Proteu” que interpreta como “mensagem de esperança e de resistência para os seus confrades sefarditas”. Segundo ela, os “feitos dos antigos” referidos no trecho apontam para as adversidades e os sofrimentos passados de seu grupo étnico-cultural (COSTIGAN, 2003, p. 50-51). Vamos ao trecho:

Os heroicos feitos dos antigos  
Tende vivos e impressos na memória:  
Ali vereis esforço nos perigos,  
Ali ordem na paz, digna de glória.  
Ali, com dura morte de inimigos,  
Feita imortal a vida transitória,  
Ali, no mor quilate de fineza,  
Vereis aposentada a Fortaleza (TEIXEIRA, 1972, p. 60-61).

Lidos conforme a tradição da épica quincentista, os versos acima emulam lugares comuns relativos à fortuna e à memória dos heróis. Isto se faz mais claro nas estrofes que antecedem o trecho selecionado, que, em si, é parte de uma arenga de Jorge d'Albuquerque Coelho dirigida aos seus homens quando

enfrentavam dificuldades no mar. No canto LVIII, por exemplo, Jorge d'Albuquerque Coelho exorta seus “companheiros leais” a se espelharem naquele que “no coro das musas tem a fama entronizado” e a se mostrarem “mais firmes contra a sorte do que ela contra nós se mostra forte” (TEIXEIRA, 1972, p. 58-59). No canto LX, o capitão promete “grande gozo e doce glória” aos que tiverem passado por tantos perigos e puderem contá-los no futuro, depois de vencerem o mar e as batalhas. No conjunto, o discurso de Jorge d'Albuquerque Coelho, do qual o canto destacado é parte, conclama seus homens para o enfrentamento corajoso do infortúnio que os espera, prometendo a glória heroica para aqueles que, estando “todos concordes e num ânimo”, vencerem “o furor do mar bravíssimo, até que já a fortuna, d'enfadada, chegar os deixe à Pátria desejada” (TEIXEIRA, 1972, p. 64-65). Enfim, os “antigos”, aqui, podem ser lidos como os heróis cantados em Homero, Virgílio ou Camões, que venceram a sorte e se tornaram imortais pela memória de seus grandes feitos.

Não defendemos que tenha sido impossível, no século XVII, uma leitura sefardita dos fragmentos acima conforme proposto por Costigan. O que nos interessa demonstrar é que, levando em conta a polissemia de alguns termos, há outras leituras possíveis, provavelmente mais familiares ao público letrado da época que não advinha de origens judaicas. Para esses leitores, *Prosopopeia* não deve ter sido recebida de maneira muito diferente daquela que tomou Barbosa Machado em meados do século XVIII. Isto é: como encômio dirigido a Jorge d'Albuquerque Coelho, destinado à exaltação da Fé e do império. Para este público, os versos citados acima não são mais do que lugares comuns próprios ao gênero épico e ensinamentos prudentes marcados por antimaquiavelismo político, no contexto da União Ibérica. Eles ensinam que os feitos grandiosos dos súditos do rei devem ser recompensados pelo mesmo, com o seu reconhecimento e favor, e pela memória, através do canto em louvor daqueles que bravamente venceram a sorte em nome da *virtu* política e da dilatação do império.

## O Canto de Proteu

No entanto, os riscos de leitura que *Prosopopeia* poderia acarretar, em seu tempo, não se resumem às suas possíveis mensagens subliminares de crítica à perseguição aos judeus. O Santo Ofício, naquele momento, preocupava-se também com o messianismo profético, muito ligado ao fenômeno do *sebastianismo*. Nesse sentido, a prosopopeia (como figura de linguagem) que dá título ao texto – a voz de Proteu – precisa ser problematizada. Para que se compreenda os sentidos políticos dos versos dedicados a Jorge d’Albuquerque Coelho é necessário avaliar o que a personificação representa em termos mitológicos. Filho da nereida Tétis com o titã Oceanos, Proteu é uma divindade do panteão grego que tem como atributo fundamental predizer o futuro. Contudo, evita ao máximo revelar os segredos da fortuna aos homens e assume formas monstruosas para tentar fugir dos apelos mortais em relação ao conhecimento do devir. *Prosopopeia* coloca, assim, em evidência, dois elementos perigosos: mitologia e profecia. Como esses elementos se organizam no texto de modo a não configurarem heresias é uma questão fundamental para que os sentidos historicamente verossímeis do texto sejam elucidados.

O uso da mitologia em *Prosopopeia* deve ser avaliado tendo em vista um momento histórico em que se discute a questão naquela que é a principal autoridade emulada por Bento Teixeira: Luís de Camões. Segundo Bianca Morganti, havia, nos séculos XVI e XVII, basicamente três maneiras de se entender a presença da mitologia em *Os Lusíadas*. Em uma delas, a mitologia serviria como mero ornamento do discurso, figuras empregadas com vistas a gerar deleite. Uma outra forma de entendê-la é a partir da chave segundo a qual os “deuses” dos Antigos eram heróis, cujos feitos foram imortalizados por poetas e historiógrafos. A terceira maneira seria alegórica, compreendendo o mito em analogia com a mística cristã (MORGANTI, 2003, p. 11-73).

É provável que essas três maneiras também tenham sido as que dirigiram as leituras da mitologia em *Prosopopeia*. Proteu, portanto, pode personificar, ao mesmo tempo, uma figura de

ornato, um herói sábio e um profeta cristão. Como figura de ornato, com suas transmutações monstruosas, ele é a própria metáfora da metáfora ou da pluralidade de formas sensíveis imperfeitas assumidas pela verdade. Como sábio, detém o conhecimento da virtude dos heróis e dos desafios impostos pela fortuna. Como profeta cristão, anuncia a fatalidade das ações na direção dos seus resultados já sabidos de antemão.

Mas o profeta de *Prosopopeia* é também uma figura, sua sabedoria é artificial e sua voz é tão somente a personificação da fala épica. O profeta de Bento Teixeira prediz um futuro que, para o leitor, já é passado e memória. Sua sabedoria não é mais que um espelho do repertório de valores do leitor discreto. Sua voz não diz mais do que o gênero épico e que o panegírico pode dizer. Predizer o passado como se fosse futuro é uma forma de dar sentido à memória, apresentando os feitos heroicos dos Albuquerque como necessários (não contingentes), verossímeis (não verdadeiros), universais (não particulares). Projetar, neste tempo da memória, o conhecimento sobre a fortuna e a virtude é, pois, universalizá-lo. Cantar a grandeza dos feitos heroicos é criar formas monstruosas e imperfeitas de colocar em evidência aquilo que o discurso é incapaz de representar em sua plenitude. Dessa forma, o canto de Proteu sacraliza valores de fidalguia, anunciando, com ares de profecia, o que já é sabido. Sua voz não faz mais do que repetir convenções e lugares comuns. Sua eficácia simbólica se dá pela simulação de fábulas verossímeis ornadas mitológica e “profeticamente”.

Assim, não há qualquer profecia no canto de Proteu que não seja figura de elocução. Isso afasta a possibilidade de identificação, por parte do Santo Ofício, de impostura herética em suas “previsões”, pois elas na verdade não são feitas. Por outro lado, a personificação da sabedoria épica na voz de um “profeta” é sintomática de um fenômeno político-cultural português típico da virada do século XVI para o XVII: o *sebastianismo*. Segundo estudos como os de Jacqueline Hermann, este fenômeno se alimentou de tradições oriundas do messianismo judaico, tendo, nas *Trovas* de Gonçalo Anes, Bandarra, a sua principal referência histórica. Depois de Alcácer-Quibir, as *Trovas* de Bandarra seriam apropriadas como profecias do retorno do rei e, ao longo do

século XVII, assumiriam diversas feições, sendo exemplares as formulações de Vieira sobre o Quinto Império e o messianismo joanino (HERMANN, 1998).

Portanto, se a profecia é perigosa para a ortodoxia, por outro lado, ela exercia uma força retórica singular junto aos auditórios da época, veiculando projetos teológico-políticos caros à nobreza lusitana, então alijada de sua cabeça. Nesse sentido, há de se cogitar, inclusive, a possibilidade da *autoridade* de Bento Teixeira, como cristão-novo perdoado pela Inquisição, emular a figura de Bandarra, porém sob o restrito controle de uma economia cristã<sup>23</sup>, à qual a Inquisição se via atenta.

## A Corte na Colônia

*Prosopopeia* é um texto mais ou menos contemporâneo de *Corte na Aldeia* (1618), de Francisco Rodrigues Lobo. Este é um diálogo escrito a partir do modelo de Baldassare Castiglione, que simula a conversação de fidalgos em uma “graciosa aldeia” lusitana situada entre a capital e o “mar Oceano” durante noites de inverno. Na dedicatória do diálogo, dirigida a D. Duarte, Marquês de Frechilha e de Malagam, Francisco Rodrigues Lobo diz que:

Depois que faltou a Portugal a Corte dos Sereníssimos Reis (...), retirados os títulos polas vilas e lugares do reino e os fidalgos e cortesãos por suas quintãs e casais, vieram a fazer Corte nas Aldeias, renovando as saudades da passada com lembranças devidas àquela dourada idade dos Portugueses; e até que V. Excelência, que, na Espanha, podia aventajar toda sua grandeza, escolheu para morada essa cidade de Évora (...), cujos caídos muros e edifícios, desamparados paços e incultos jardins parece que, agradecidos à assistência e favores de V. Excelência, ressucitam agora; e não somente os mosteiros antigos, a que faltava aquela grandeza que os enobrecia, se reedificaram à sua

---

<sup>23</sup> As *trovas* de Bandarra, apesar da proibição inquisitorial de serem cantadas, o que se deu em 1541, continuaram circulando na Península Ibérica ao longo dos séculos XVI e XVII. Segundo Luís Filipe Lima, elas ganharam maior notoriedade e autoridade depois de Alcácer-Quibir, sendo impressas, comentadas e interpretadas, no interior da ortodoxia católica, até serem novamente proibidas em 1665 (Cf. LIMA, 2005, p. 163).

sombra, mas ainda, encostados ao amparo dela, se fabricaram outros de novo, com maior perfeição (LOBO, 1945, p. 1).

“Fazer corte nas aldeias”, no sentido apresentado, é um ato de memória de fidalgos que, na ausência da realeza lusitana, preferem transferir as virtudes que possuem para províncias do reino a tomar parte nos ambientes palacianos da união com a Espanha. Tais virtudes são relativas “àquela dourada idade dos portugueses” e enchem de lume, dignidade e vida o cotidiano das vilas e de suas casas de nobres. “Fazer corte nas aldeias” sugere a imagem da dispersão da dignidade imperial que irradiava da capital do reino para suas diversas partes. É como se a unidade do corpo político da aristocracia se visse agora desigualmente distribuída em províncias até que, com a passagem do inverno, pudessem voltar a vigorar com força no centro de onde irradia o poder. Saudade do rei e esperança de seu retorno: eis as tópicas políticas sebastianistas que a “corte na aldeia” evidencia.

*Prosopopeia* é bastante diferente de *Corte na Aldeia*, mas compartilha com esse o que poderíamos chamar de *ethos* imperial disperso pelas províncias. Aquilo que a crítica literária brasileira denominou muitas vezes por “nativismo” de Bento Teixeira, justificando seu *status* de primeiro poeta do Brasil, parece-nos uma leitura anacrônica deste *ethos*. A cidade de Olinda, que chora a morte de Duarte Coelho e aguarda seu consolo em Jorge d’Albuquerque<sup>24</sup>, ou o porto de Pernambuco, no qual Proteu

---

24

*Eis ambos os irmãos em captivoiro,  
De Peitos tão protervos e obstinados,  
Por cópia inumerável de dinheiro  
Serão (segundo vejo) resgatados.  
Mas o resgate e preço verdadeiro,  
Por quem os homens foram libertados,  
Chamará neste tempo o grão Duarte,  
Pera no claro Olimpo lhe dar parte.*

*Ó Alma tão ditosa como pura,  
Parte a gozar dos dotes dessa glória,  
Donde terás a vida tão segura,  
Quanto tem de mudança a transitória!  
Goza lá dessa luz que sempre dura;*

“larga o freio do silêncio” por “mandado do Rei” e após “investigar os altos segredos” que seus olhos elevados buscavam no Céu<sup>25</sup>, podem ser vistos como lugares imaginários e periféricos do reino que, à sombra dos Albuquerque, mantêm viva a memória da monarquia portuguesa e de seus valores. Duarte Coelho morreu no Oriente, onde lutava ao lado de Dom Sebastião contra os mouros. Jorge d’Albuquerque sobreviveu ao mesmo contexto bélico, onde passou por grandes perigos e demonstrou enorme lealdade ao rei (TEIXEIRA, 1972, p. 74-81). Olinda, como “aldeia” dos Albuquerque, reveste-se, com isso, de grande dignidade.

*Prosopopeia* faz, assim, “corte na colônia”, modelando exemplos de homens e lugares que resguardam os valores de uma nobreza sem palácio. Ou, para fazer um último jogo de palavras, uma nobreza que vive em *palácios de memória*. Pode-se reivindicar, assim, para *Prosopopeia*, o estatuto de exemplar retórico-poético, que propaga, em seus “rústicos versos”, a grandeza da memória de uma “cabeça política” que, ao subsumir-se ou, antes, distanciar-

---

*No mundo gozarás da larga história,  
Ficando no lustroso e rico Templo  
Da Ninfa Gigantea por exemplo.*

*Mas, enquanto te dão a sepultura,  
Contemplo a tua Olinda celebrada,  
Cuberta de fínebre vestidura,  
Inculto, sem feição, descabelada.  
Quero-a deixar chorar morte tão dura  
Té que seja de Jorge consolada,  
Que por ti na Ulissea fica em pranto,  
Em quanto me disponho a novo Canto.  
(TEIXEIRA, 1972, 78-81.)*

25

*Sendo os Deoses à lajem já chegados,  
Estando o vento em calma, o Mar quieto,  
Depois de estarem todos sossegados,  
Per mandado do Rei e per decreto,  
Proteu, no Ceo cos olhos enlevados,  
Como que invistigava alto secreto,  
Com voz bem entoada e bom mencio,  
Ao profundo silêncio larga o freio.  
(Idem, pp. 32-33.)*

se de seu “corpo”, salvaguarda-se em recantos do império que construiu e ordena. O canto de Proteu em louvor aos Albuquerque, visto assim, é mais do que por merecimento ou por adulação; ele se dá por necessidade política de memória. Não custa, assim, finalizar lembrando que foi “per mandado do Rei e per decreto” que Proteu “ao profundo silêncio” largou o freio...

## Referências

ABREU, Márcia (org.). **Leitura, História e História da Leitura**. São Paulo: Mercado de Letras, 2000.

ARISTÓTELES. **The art of Rhetoric**. Cambridge-MA: Harvard University Press, 1926.

BRANDÃO, Roberto Oliveira. **Poética e Poesia no Brasil (Colônia)**. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália**. Brasília: Editora da UnB, 1991.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas** (reprodução fac-símile da 1ª. edição de 1572). Porto: Lello & Irmão, 1949.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**: estudos de teoria e história literária. 7ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

CAPISTRANO DE ABREU, José. **Ensaios e estudos**: crítica e história (1ª. Série). 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

CARVALHO, Ronald de. **Pequena História da Literatura Brasileira**. 13ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1968.

CASTELLO, José Aderaldo. **Manifestações literárias do período colonial (1500-1808/1836)**. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1981.

CHARTIER, Roger. Debate: Literatura e História. **Topoi**, n. 1, Rio de Janeiro: UFRJ / 7 Letras, pp. 197-216, 2000.

CIACCHI, Andrea. A *Prosopopeia* de Bento Teixeira: materiais e apontamentos para uma revisão historiográfica. In: **Graphos**: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras - UFPB, v. 2, nº. 4, João Pessoa: UFPB, junho de 1997.

COSTIGAN, Lucia. (org.). **Diálogos da conversão**. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

COSTIGAN, Lucia. Empreendimento e resistência do cristão-novo face à política de Felipe II: o processo inquisitorial de Bento Teixeira. **Colonial Latin American Review**, v. 12, n. 1, p. 37-61, 2003.

COUTINHO, Afrânio (org.). **A Literatura no Brasil** (Vol. 1: Introdução, Barroco, Neoclassicismo e Arcadismo). 2ª ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1968.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade de Corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

FERREIRA, L. G. (org.). **Prosopopeia de Bento Teixeira & Naufrágio**. Recife: Ed. UFPE (Coleção Nordeste), 2000.

FOUCAULT, Michel. What's an author. In: HARARI, J. **Textual strategies: perspectives in post-structuralist criticism**, London: Methuen & Co. Ltd, 1980. p. 141-160.

GARCIA, R. **Escritos Avulsos**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1973.

HANSEN, João Adolfo. Colonial e Barroco. In: SALOMÃO, Jayme (org.). **América: descoberta ou invenção?** Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992, p. 347-361.

HANSEN, João Adolfo. Autor. In: JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura**, Rio de Janeiro: Imago, 1992b. p. 11-43.

HERMANN, Jacqueline. **1580-1600: O sonho da salvação**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HERMANN, Jacqueline. **No reino do desejado: a construção do sebastianismo em Portugal, séculos XVI e XVII**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Capítulos de Literatura Colonial**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

HOLANDA, Sérgio Buarque. **Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

LIMA, Luís Felipe Silvério. **O império dos sonhos: narrativas proféticas, sebastianismo e messianismo brigantino**. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2005.

LOBO, Francisco Rodrigues. **Corte na Aldeia**. Lisboa: Livraria Sá da Costa (Coleção de Clássicos Sá da Costa), 1945.

MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira: Volume I (1550-1794)**. São Paulo: Cultrix, 1978.

- MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides**: Breve História da Literatura Brasileira I. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira** (Vol. 1: Orígens, Barroco e Arcadismo). 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1985.
- MORGANTI, Bianca F. **A mitologia n'Os Lusíadas**: balanço histórico-crítico. Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2003.
- NOVINSKY, Anita & CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Inquisição**: ensaios sobre mentalidade, heresias e arte. São Paulo: Edusp, 1992.
- PÉCORA, Alcir. **Máquina de Gêneros**: novamente descoberta e aplicada a Castiglione, Della Casa, Nóbrega, Camões, Vieira, La Rochefoucauld, Gonzaga, Silva Avarenga e Bocage, São Paulo: Edusp, 2001.
- PEREIRA, Kênia Maria de Almeida. **A poética da resistência em Bento Teixeira e A. J. da Silva**. São Paulo: Annablume, 2003.
- PEREIRA, Paulo Roberto. (org.). **Brasiliana da Biblioteca Nacional**: guia de fontes sobre o Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- PIRES, Francisco Murari. **Mithistória**. São Paulo: Humanitas, 1999.
- PSEUDO CÍCERO. **Retórica a Herênio**. São Paulo: Hedra, 2005.
- QUINT, D. **Epic and Empire**: politics and generic form from Virgil to Milton. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- QUINTILIANO, M. F. **The institutio oratoria of Quintilian**, Vols. 1 e 2. Cambridge-MA: Harvard University Press, 1995-96.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **Do Barroco ao Modernismo**: estudos de poesia brasileira. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.
- ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira** (Tomo II: Formação e desenvolvimento autônomo da Literatura Nacional). 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.
- RONCARI, Luís Dagobert de Aguirra. **Literatura Brasileira** – dos primeiros cronistas aos últimos românticos. São Paulo: EDUSP, 1995.
- SARAIVA, Antônio José. **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Porto Editora, s/d.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. **A longa viagem da Biblioteca dos Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- TEIXEIRA, Bento. **Prosopopeia**. Rio de Janeiro: INL, 1972.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 4ª ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1981.

VILÀ I TOMÀS, L. **Épica e Império**: imitación virgiliana y propaganda política em la épica española del siglo XVI. Tese de Doutorado. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.

## Revisão de Bento Teixeira

Jean Pierre Chauvin

[...] *é excelente e evita a vulgaridade aquela [elocução] que usa palavras estranhas. Por estranha entendo a palavra rara, a metáfora, a palavra alongada e tudo que for contra o que é corrente* (Aristóteles).<sup>1</sup>

*Deus o fadé bem para que os poetas, em vez de imitarem o que leem, se inspirem da poesia que brota com tanta profusão do seio do próprio país, e sejam antes de tudo originais – americanos* (Francisco Adolfo de Varnhagen).<sup>2</sup>

### Arremedo

Durante muito tempo, discorrer sobre o letrado Bento Teixeira (1561-1600) incorreu em risco. Em primeiro lugar, porque era considerado autor de um poema menor, espécie de arremedo camoniano<sup>3</sup> de segunda ou terceira categoria. Praticamente ignorado pela crítica portuguesa e espinafado pela crítica brasileira, *Prosopopeia* foi convertido de obra (a ser lida) a baliza temporal imprecisa: o início do “Barroco” nas bandas de cá. Sabe-se que *Prosopopeia* é pouco citado; calcula-se que seja raramente lido e (quase) nunca apreciado com maior objetividade e menor anacronismo. Julgada como se se tratasse de obra curta, defeituosa e de qualidade inferior, que revelava intenções “ideológicas” em prol do governador de Pernambuco<sup>4</sup>, o leitor substituiu o contato com o texto pela opinião tomada de empréstimo a críticos que não dedicaram maior atenção à disposição do poema, ao teor dos seus versos, tampouco ao tema, estilo e artifícios aplicados pelo poeta.

---

<sup>1</sup> *Poética*, 2008, p. 22.

<sup>2</sup> *Florilégio da Poesia Brasileira*, 1950, p. 15.

<sup>3</sup> Cf. Antônio Soares Amora. *A Prosopopeia de Bento Teixeira*, 1957.

<sup>4</sup> Para José Aderaldo Castello, *Prosopopeia* resultaria de “demonstração evidente de bajulação e servilismo” (CASTELO Apud PEREIRA, 1997, p. 10).

O segundo motivo, percebido em outra parcela da crítica, consiste em negligenciar a análise do poema e recair no biografismo puro e simples. Bento Teixeira era filho de judeus<sup>5</sup> portugueses, fugidos das malhas e martírios prometidos pelo Tribunal do Santo Ofício. Como se sabe, desde a instalação administrativa da Santa Inquisição<sup>6</sup> em Portugal, em 1536<sup>7</sup>, as famílias de origem semita lidaram com os caprichos do Trono e do Vaticano. Na síntese de Jairo Luna:

Sofrendo a família perseguições por parte da Santa Inquisição por motivo de prática de judaísmo, ao Brasil chegaram em 1567,

---

<sup>5</sup> “A primeira referência a Bento Teixeira encontra-se nas *Denúncias da Bahia*. Em 18 de agosto foi denunciado pelo Padre Antônio da Rocha por ter afirmado, citando argumento de outrem, e num escrito dirigido aos padres da Companhia de Jesus, que ‘se Deus tinha ordenado a uma pessoa ir ao Inferno ou ao Paraíso, que, por mais que aquela pessoa fizesse de bem, não havia de deixar de ir ao Inferno e, por mais que fizesse de mal, não havia de deixar de ir ao Paraíso, pois por Deus assim estava ordenado.’” (LIPINER, 1969, p. 205). De acordo com Gonsalves de Mello: “O Padre Manuel do Couto (23.IX.1595) confirmou que Bento Teixeira fora ‘seu discípulo na Bahia, nas escolas da Companhia, ano e meio no Latim e alguns dois anos nas Artes e que nesse tempo ouviu que ele era bom estudante e que nesse tempo viu que procedia ele como bom cristão no exterior.’” (MELLO, 1986, p. 29).

<sup>6</sup> “A imagem da ação arbitrária é complementada pela imagem da ação interessada. Com efeito, as penas para o crime da heresia compreendiam não apenas a excomunhão e a entrega do condenado ao braço secular para sua execução, mas também o confisco de todos os seus bens. Esse último aspecto é aquele a que as petições dos cristãos-novos mais frequentemente fazem alusão, pois significa a ruína de toda a família, sem falar na inabilitação dos descendentes do condenado para o exercício de diversos cargos e profissões” (BETHENCOURT, 2000, p. 340).

<sup>7</sup> “Em 1536, sob o reinado de Dom João III, *O Piedoso*, é instalado [por exigências econômicas e políticas (e não religiosas)] o Tribunal da Inquisição em Portugal. Este fato, pelo menos até 1593, nenhuma repercussão teve no Brasil, pelo menos em Pernambuco” (VILAR, 1995, p. 30). De acordo com Francisco Bethencourt, “A bula de estabelecimento do tribunal *Cum ad nihil magis*, assinada pelo papa em 23 de maio de 1536, nomeava três bispos (de Ceuta, de Coimbra e de Lamego) como inquisidores-gerais, concedendo ao rei d. João III a possibilidade de nomear um quarto inquisidor-geral entre os bispos, religiosos ou clérigos seculares formados em teologia ou direito canônico (...) [A implantação contou com o] envolvimento do rei desde o início, assumindo a responsabilidade da criação do tribunal e fazendo questão de estar presente da cerimônia de fundação” (BETHENCOURT, 2000, p. 24-5).

sendo o menino Bento ainda muito criança. Era filho de Manuel Álvares de Barros, cristão-novo e Lianor Rodrigues, cristã-nova. Depois de passarem pelo Espírito Santo e Rio de Janeiro, veio a perder os pais na Bahia, por volta de 1759. Casou-se com Filipa Raposa, cristã velha em 1583, e em 1584 estabeleceu-se como professor de retórica em Olinda. Em 1588, por motivos financeiros, transfere-se para Iguaraçu. A esposa começou a traí-lo e acusava-o de “mau cristão e judeu”. Sendo acusado de blasfêmia, foi a auto-de-fé em 31/07/1589, conseguindo a absolvição. Voltou para Olinda. Em 1594 matou a esposa devido a adultério e sendo também levado a processo por judaísmo. Em 1599, confessou e abjurou o judaísmo, obteve liberdade condicional, mas morreu ainda na prisão em julho de 1600 (LUNA, 1997, p. 62-3).

Em terceiro lugar, cumpre mencionar o aparente desinteresse dos pesquisadores, em geral, sobre a sua obra. Em recente consulta ao acervo da Universidade de São Paulo<sup>8</sup>, foram localizados menos de quinze trabalhos a seu respeito, somando-se livros, capítulos ou separatas, dissertações e teses. Talvez seja motivo de algum constrangimento para o professor ou pesquisador, mencionar a *Prosopopeia* – como acidente literário, protocolo didático, obrigação etc. –, sem jamais ter dedicado maior tempo na análise dos versos que lá vão. Jairo Luna nos convida a estabelecer relações entre o gênero e o narrador fantasioso do poema, atrelado aos preceitos retórico-poéticos:

Notemos a habilidade de Proteu em mudar de forma e sua relação com o jogo retórico. Portanto, extrair múltiplas significações da fala de Proteu é já algo sugerido pela figura deste narrador – “o velho Proteu, que vaticina / Vem numa, e noutra forma peregrina / mudando a natural propriedade” (LUNA, 1997, p. 80).

Embora resultantes do engenho do poeta, esses lances foram praticamente ignorados não só pelos manuais panorâmicos de literatura. O poeta e seu “poemeto” parecem ter se convertido em meros demarcadores temporais do que se convencionou nomear

---

<sup>8</sup> A pesquisa foi realizada em consulta ao portal [www.dedalus.usp.br](http://www.dedalus.usp.br), durante o mês de março de 2018 e atualizada em março de 2022.

“Barroco”, no final do século XIX (HANSEN, 2004). Item de abstração cuja obra, dita “menor”, encerraria (ou alimentaria) a equivocadamente chamada “literatura de informação”: batismo do demasiado e longo setecentismo luso-brasileiro, como pretendia Afrânio Coutinho em 1959:

Pero Vaz de Caminha, Anchieta, Nóbrega, Cardim, Bento Teixeira, Gandavo, Gabriel Soares de Sousa, Fernandes Brandão, Rocha Pita, Vicente de Salvador, Botelho de Oliveira, Itaparica, Nuno Marques Pereira, são exemplos da série de cantores da “cultura e opulência”, ou autores de “diálogos das grandezas”, que constituem essa singular literatura de catálogo e exaltação dos recursos da terra prometida. Essa literatura, diga-se de passagem, não deveria estar longe de emergir de motivos econômicos de valorização da terra aos olhos europeus. A maioria dessas obras não pertence à literatura no sentido estrito, e sua importância decorre de participarem desse ciclo de literatura do descobrimento e de se inclinarem para a terra brasílica, na ânsia que domina a consciência do brasileiro do século XVIII, de conhecê-la, de revelá-la, de expandi-la (COUTINHO, 1983, p. 79).

Repare-se: Bento Teixeira é comparado com autores de outros tempos e lugares, sem qualquer mediação. Quanto à *Prosopopeia*, o poema é equiparado a gêneros em prosa que não guardam relação – temática, estilística e formal – com os seus versos. Daí a conclusão equivocada de que aquela “literatura” não estava “longe de emergir de motivos econômicos de valorização da terra aos olhos europeus”. Avancemos com paciência pela senda dos manuais didáticos. O poeta sequer é mencionado no capítulo que o futuro “imortal” da ABL, Domício Proença Filho, reservou ao “Barroco” – em estreita paráfrase dos pressupostos de Heinrich Wölfflin. De todo modo, anote-se como o historiador descreve o *ethos* “do poeta brasileiro”, durante o século XVII:

*Culto da solidão.* O poeta, mais que outros, é um raro, que cria o seu mundo particular e nele se isola. Neste sentido, o Barroco está na raiz do futuro movimento romântico, e convém lembrar que as tendências barrocas penetram pelo controvérsico século

XVIII, século de entrecruzamento ideológico (PROENÇA FILHO, 1984, p. 140 – grifo do autor).<sup>9</sup>

Três anos depois, Alfredo Bosi alargaria um pouco os predicados do autor: “[Bento Teixeira] pode ser considerado o primeiro e conhecido exemplo de maneirismo nas letras da colônia (...) A imitação<sup>10</sup> de *Os Lusíadas* é assídua, desde a estrutura até o uso de chavões da mitologia e dos torneios sintáticos” (BOSI, 2004, p. 36). Porém, não há análise do teor dos versos; tampouco foi relativizada a noção de originalidade, que não se aplicaria ao período em que os versos circularam. Por esses e outros motivos, frequentemente se depara com colegas que esquecem o nome do poeta ou o confundem com “aquele outro” (que nasceu mais de meio século depois) de que resultam esdrúxulas sínteses: “Bento... de Oliveira” ou “Manuel Botelho... Teixeira”? O maior problema não está no fato de o nome fugir à memória, mas no gesto de ignorar os versos de quem se fala. Como disse Guilherme Amaral Luz:

[...] a crítica literária desenvolvida no Brasil desde o século XIX até pelo menos o último quartel do século XX tratou os textos produzidos na América portuguesa como proto-literatura nacional, cuja suposta falta de “qualidades literárias” não é menos lamentada, na maior parte das vezes, do que a sua falta de

---

<sup>9</sup> No mesmo ano em que saiu a primeira edição do manual de Domício Proença Filho, José Aderaldo Castello vislumbrou uma “atitude nativista” na *Prosopopeia* (CASTELLO, 1967, p. 63).

<sup>10</sup> “A *Arte Poética* horaciana unira com felicidade essas duas noções – a de verossímil, contida em Aristóteles como o resultado da imitação, e a de conveniência, como o pressuposto da persuasão – na noção de decoro, entendida multiplamente como unidade da obra poética adquirida pela concórdia de suas partes em relação tanto à matéria, aos fins, e ao auditório, como ao poeta, e contrária portanto a toda ‘monstruosidade’ e ‘bizarria’, desprovidas de ordenação interna, em que os sujeitos e os predicados não se correspondem, em que os termos não se combinam, em que cada parte diverge do todo. É assim que nas preceptivas do seiscentos aquela superação da natureza exigida pelo conceito de verossimilhança acomoda-se a este de conveniência, definindo semelhança de verdade como ordem interna de gênero” (MUHANA, 1996, p. 30).

“originalidade” e sua “dependência servil” aos cânones da “boa poesia” lusitana (LUZ, 2008, p. 193).

Isso resulta em uma percepção rasa e mecânica sobre o que se produziu no Estado do Brasil, durante o chamado período colonial. Desconsiderar o poeta e seus versos (devido ao suposto grau de artificialismo, à falta de sinceridade e ao caráter imitativo do poema) permite-nos argumentar que a desonestidade, o artificialismo e a superficialidade residem em quem despreza, sem ler, a obra considerada “inaugural” do “Barroco brasileiro”. Dentre outros fatores que supuseram autorizar os especialistas a emitir severos juízos, a matéria principal se refere a dois senões. Um ético; outro, estético. No que diz respeito ao primeiro, durante décadas se afirmou categoricamente que *Prosopopeia* não passava de imitação menor e ruim da epopeia de Luís Vaz de Camões<sup>11</sup>. Como alerta Adma Muhana:

Devido à principal característica da poesia dos séculos XVI a XVIII, qual seja, pautar-se pela noção de imitação, uma das maiores dificuldades enfrentadas pelos estudiosos é poder desconsiderar fatores de originalidade e subjetividade como critérios de valor para análise dessa poesia, encontrando nos pressupostos da época suas próprias condições de validade (MUHANA, 2003, p. 14).

Não se negam as correspondências, por demais evidentes, com *Os Lusíadas*. O problema consiste em restringir a análise de *Prosopopeia* a uma comparação formal e depreciativa com a épica de Camões. É curioso que isso tenha acontecido: os entendidos em poesia sabem que a imitação<sup>12</sup> e a emulação de modelos

---

<sup>11</sup> “Em seu pertinente estudo da *Prosopopeia*, Fernando Mota insiste em lembrar que há ali mais reminiscências Virgilianas do que Camonianas, colhidas diretamente da *Eneida*, como também traços de Horácio e Ovídio, que Bento lia com frequência” (FERREIRA, 2001, p. 20).

<sup>12</sup> Maria do Socorro Fernandes de Carvalho ressalta que, “No final do século XVII, e mesmo na primeira metade do século seguinte, o modelo preceptivo da imitação mantém-se ainda no centro das atenções ‘dos versados nas letras humanas’. Vários elementos textuais indiciam essa permanência, entre eles a inclusão de cópias em manuscrito de poemas de autores muito prestigiados,

foram procedimentos usuais (e nada tinham de pejorativo), pelo menos entre a Antiguidade e o final do século XVIII de nossa era. Teria uma parcela da crítica procedido com má-fé ou negligência, pura e simples? Ao lado da suposta falta de “originalidade” do poeta, residiria outro “defeito”, este relativo à composição interessada. O tal “arremedo” de Camões<sup>13</sup> não passaria de um “poemeto” (a forma no diminutivo é emblemática) duplamente inferior: 1. seria a versão mirrada da maior epopeia em língua portuguesa; 2. tratar-se-ia de obra “postiça” porque plena de lugares-comuns e escrita sob encomenda e proteção de Jorge de Albuquerque Coelho, governador e capitão-mor da capitania de Pernambuco.

Estaríamos diante de um poema sem predicados, nem substância, incapaz de despertar qualquer interesse nos leitores de nosso tempo? Há que se contextualizar o ambiente que o poeta viveu e as circunstâncias de produção da sua obra. Não se perca de vista que Bento Teixeira residiria “No núcleo de uma sociedade de corte em que o homem culto é signo de representação da sabedoria do governo da monarquia” (CARVALHO, 2007, p. 166). Essa maneira de ver os homens de outro tempo sob as lupas do anacronismo tende a trazer mais prejuízos e reforçar equívocos do que estimular a curiosidade e aprimorar a capacidade interpretativa dos leitores a caminho.

## Sedimento

Transcorreu muito tempo até que essas posições cristalizadas pela crítica fossem, senão corrigidas, relativizadas. É

---

como Francisco de Quevedo, por exemplo, mas também Gôngora e sobretudo Camões” (CARVALHO, 2007, p. 147).

<sup>13</sup> Como esclareceu Adma Fadul Muhana: “Não dispondo de ações épicas, o *Prosopopeia* vale-se de ‘conceitos’ épicos, numa *inventio*, que, como é previsível, também pisa fundo nas pegadas d’Os *Lusíadas*. O *Prosopopeia* se quer sucessor daquele poema épico tanto na composição dos personagens, de suas ações e de suas sentenças, como o poeta se quer Camões. Duarte e Jorge de Albuquerque são daqueles ‘altos varões que estão por vir ao mundo’, cantados pelo Proteu d’Os *Lusíadas*, no Canto X, os quais passam a ser protagonistas do poema de Bento Teixeira” (MUHANA, 2003, p. 17).

emblemático que o poema tivesse acumulado raras edições, ao longo de quatro séculos. A falta de exemplares para consulta de alunos porventura curiosos, dificultou a leitura do poema na íntegra, o que favoreceu o contato com os mesmos fragmentos da *Prosopopeia* – muitas vezes, reproduções de reproduções. Basta examinarmos os excertos “selecionados” com que topamos ao ler os editores do poema e os críticos tardios: Para Antônio Ribeiro, primeiro editor do poema: tratava-se de “algumas rimas de ânimo mais afeiçãoado, que poético” (RIBEIRO Apud LUNA, 1997, p. 63). Segundo Francisco Adolfo de Varnhagen, que ainda não tomara contato com Bento Teixeira: “Manoel Botelho de Oliveira foi o primeiro brasileiro, que do Brasil mandou ao prelo um volume de poesias” (VARNHAGEN, 1946, p. 24).

Em 1873, Ramiz Galvão afirmou: “não é grande o mérito poético da *Prosopopeia*” (GALVÃO Apud LUNA, 1997, p. 63). Após discorrer sobre o poema que não teria “mérito algum de inspiração, poesia ou forma”, José Veríssimo (1916) considerou que:

O poeta ou era de si medíocre, ou bem novo e inexperiente quando o escreveu. Confessa aliás no seu Prólogo, já gongórico antes do gongorismo (tanto o vício é da nossa raça) que eram as suas “primeiras primícias” (...) A língua não tem a distinção ou relevo, e o estilo traz já todos os defeitos que maculam o pior estilo poético do tempo, e seriam os distintivos da má poesia portuguesa do século seguinte, o vazio ou o afetado da ideia e a penúria do sentimento poético, cujo realce se procurava com efeitos mitológicos e reminiscências clássicas, impróprios e incongruentes, sem sombra do gênio com que Camões, com sucesso único, restaurara esses recursos na poesia de seu tempo (VERÍSSIMO, 1963, p. 30-1).

Para Ronald de Carvalho (1919), *Prosopopeia* não passaria de:

[...] um poema de medíocre feito, composto em verso hendecassílabo, em louvor dos feitos e das virtudes do terceiro donatário de Pernambuco. Nas suas noventa e quatro estrofes, em oitava rima, não se percebe um grande sopro de inspiração, nem, ao menos, qualquer relevo de estilo. É uma fraca imitação dos processos camonianos, sem o brilho e sem a elevação dos *Lusíadas*. Há frequentes indecisões na expressão, muita

mesquinhez de estro e de linguagem, e raras partes de boa poesia. Em todo caso, atendendo-se ao acanhamento do meio, não se deve desprezar esse primeiro fruto, enfezado e insípido, da literatura brasileira (CARVALHO, 1968, p. 78-9).

De acordo com Manuel Bandeira (1946): “Nenhum valor literário apresenta, quer pelo conteúdo, mera sucessão de lisonjas bombásticas ao ‘sublime Jorge’, que o autor, pelos olhos de Proteu, vê ‘com braço indômito e valente, / A fama dos antigos eclipsando’, quer pela forma, canhestro decalque das dicções camonianas” (BANDEIRA, 2009, p. 10).

Segundo Galante de Sousa:

Do ponto de vista estético, a *Prosopopeia* não resiste a uma análise menos superficial. Talvez por isso mesmo, salvo neste ou naquele particular, sua fortuna crítica tem sido pouco acidentada. Não tivesse o poema por si a marca de primeira manifestação, em letra de forma, da literatura no Brasil e a suposta nacionalidade brasileira do autor, cuja incôgnita biográfica desafiou a pesquisa por tanto tempo, e teria passado ao esquecimento sem grave prejuízo para o nosso patrimônio literário (SOUSA, 1972, p. 22-3).

Na década de 1980, Luiz Roberto Alves foi um dos primeiros a vislumbrar outros aspectos, para além da condenação prévia:

O texto épico é dirigido aos influentes, sim, porque não poderia, naquele contexto, ser dirigido aos pobres. Ora, o poeta que reclama da falta de acomodação dos meios entre o Rei e seus notáveis servidores e faz notas injustiças cometidas contra réus da Inquisição não é capaz de ter “abertura de alma” maior para apontar em seus escritos a chacina dos índios e a escravidão dos negros (ALVES, 1983, p. 129).

Catorze anos depois, Jairo Luna percebeu que “A crítica desde Varnhagen tem visto no poema um mero poema laudatório à exceção, talvez, somente de Afrânio Peixoto e Sílvio Romero. Mas o poema tem elementos a demonstrar uma habilidade retórica em favor de um poeta em difícil situação política” (LUNA, 1997, p. 78).

Por sua vez, Kênia Pereira leva em conta a criticidade do poeta:

Podemos mesmo afirmar que Bento Teixeira, com toda sua ousadia e “heresias”, acabou por se impor como um dos primeiros e autênticos representantes do pensamento crítico no Brasil, numa época hostil a todo questionamento que fugisse ao controle religioso. Declarava abertamente suas preferências literárias e religiosas. Representava, portanto, um indivíduo perigoso nessas plagas católicas. Cristão-novo, professor, comerciante, advogado, polemista, Bento Teixeira sacudiu a sonolência da pacata colônia (PEREIRA, 1998, p. 63-4).

Em 2007, Alexei Bueno reverberou uma das vertentes críticas: “Apesar da grande dívida camoniana e dos objetivos encomiásticos, a *Prosopopeia*, composta por 94 oitavas, é menos fraca do que a fama que deixou, possuindo mesmo algumas estrofes admiráveis” (BUENO, 2007, p. 20). Embora reconheça a qualidade de algumas estrofes, não procede a uma análise detida das partes a que se refere.

Essa amostra talvez seja pequena, mas diz a que os estudiosos vieram. Durante séculos, *Prosopopeia* correu o risco de se tornar caricatura: poema a servir de chacota pseudoanalítica. Acometidos da síndrome “muito se diz; pouco que se lê”, raros estudiosos tiveram acesso integral ao poema. Nas poucas vezes em que isso aconteceu, restituíram a apostila ou o manual de “literatura brasileira” com a sensação de que os versos confirmavam o que de pior já se havia dito: pequena qualidade estética, ética questionável do autor etc. Durante séculos, portanto, ecoaram os conhecidos lugares-comuns, repisados com força desde meados do Oitocentos: poema “artificial”, “rebuscado”, com “excesso” de metáforas – espécie de réplica subserviente e piorada de *Os Lusíadas*.

Ora, a metáfora era ingrediente desejável no fazer poético, entre os letrados do século XVI e XVII. Será possível estipular métricas que permitam afirmar qualidades ou retirar o mérito de um poeta daquele tempo? Há que se ressaltar que a tradição retórico-poética estava no horizonte dos poetas, como salienta João Adolfo Hansen:

Horácio valoriza a visão em detrimento da audição e, confirmando-o, Possevino afirma que a poesia, arte de imitação como a pintura, e imagem: assim como o pincel imita os *topoi* narrativos das *esfrases* de autoridades, também a pena deve imitar o pincel, produzindo metáforas visualizantes de efeitos maravilhosos, simultaneamente adequados à utilidade e ao prazer. Lembra, neste sentido, que os gregos chamavam de *graphein* o verbo relativo a faculdade do desenho, significando com ele tanto o figurado pela mão na forma de letras e linhas, quanto o expresso pela voz em palavras. Possevino entende “desenho” como o resultado exterior do desenho interno ou conceito. Na doutrina do engenho seiscentista, que opera a invenção retórico-dialética do desenho, a tópica de Possevino é intensificada (HANSEN, 1997, p. 179).

Quer dizer, além de Bento Teixeira ser menos conhecido, ele também costuma ser julgado severamente a partir de um punhado de versos (quase sempre os mesmos) que os antologistas reproduziram – talvez inclinados pela obediência à tradição, porventura com o intuito de engrossar uma espécie de cânon de segunda ordem, sem lugar para o poema/imitação. É irônico que os mesmos detratores do poeta, a proclamar a “falta de originalidade” e “autenticidade”<sup>14</sup> de *Prosopopeia* (o que também diria respeito ao caráter do autor) – valores inaplicáveis para a poesia produzida no século XVII – procedam de modo similar ao copiarem o que disseram seus colegas de ofício. A ironia maior está em constatar que cada crítico pretende apresentar as “melhores” obras ou as mais “representativas” ao consulente. Terá havido trabalho de seleção? Ou mera reapropriação do que se disse, sem detido exame?

---

<sup>14</sup> Observa Adma Muhana: “[...] se ‘verdade’ significa adequação das coisas ditas ou pintadas às coisas da natureza, as coisas tornadas poesia não são verdadeiras (podendo-o ser apenas alegoricamente). Porém, as coisas que se tornam poesia são verdadeiras no sentido em que são conformes à razão, podendo por isso ser ditas naturais e perfeitas. Esta perfeição, que é algo a ser atingido pelo aperfeiçoamento da imitação poética, é ainda uma perfeição das coisas naturais – exatamente como a perfeição de um homem não está no recém-nascido, mas no adulto” (MUHANA, 1996, p. 19).

## Análise

Ao reverberar o que possíveis leitores registram desde meados do século XIX – a exemplo de Francisco Adolfo de Varnhagen, Sílvio Romero e José Veríssimo – critérios aplicados a outros poemas foram desprezados na leitura deste. Ora, as lentes da crítica oitocentista parecem desconsiderar o contexto em que o poema foi composto. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho avalia que:

No âmbito da poesia do século XVII, tanto as composições líricas quanto suas contrafações jocosas alimentam o sistema retórico-poético em que são compostas. Fundamentada na concepção de arte em que a imitação (*imitatio*) é a base da composição poética, a poesia seiscentista reproduz os padrões da cultura letrada. Com efeito, a prática das letras cultas em que se inscreve persegue certo modelo preceptivo de realização aguda, que busca a perfeita congruência entre coisas e sua representação por palavras, princípio previsto na *Poética* de Aristóteles (CARVALHO, 2007, p. 45).

De que trata *Prosopopeia*? A que gênero o poema pertence? De que modo o poeta estruturou os versos? Como se combinam as rimas? Há variações na metrificação? Como o poeta ressalta o ritmo, de maneira a assegurar o andamento dos versos? Como avaliar o intertexto com a epeia de Camões? De que maneira o poeta manifesta seu suposto apreço pelo governador? Começemos pelo “Prólogo”.

[...] eu, querendo dibuxar com obstardo pinzel de meu engenho a viva Imagem da vida e feitos memoráveis de vossa mercê, quis primeiro fazer este riscunho, pera depois, sendo-me concedido por vossa mercê, ir mui particularmente pintando os membros desta Imagem, se não me faltar a tinta do favor de vossa mercê, a quem peço, humildemente, receba minhas Rimas, por serem as primícias com que tento servi-lo (TEIXEIRA, 1977, p. 32-3).

Lê-se, em diversos manuais de “literatura”, que o próprio poeta teria confessado a sua incapacidade em compor poesia de melhor qualidade, tendo em vista a afirmação de que se trataria

de um “rascunho”, desenhado com “limitado pincel do engenheiro”. Deve-se ressaltar que o texto alude a Horácio, que propunha analogias entre a pintura e a poesia. Em diálogo com Robert Klein, João Adolfo Hansen ressalta que:

Generalizando-se as conclusões de [Robert] Klein, pode-se estabelecer a homologia dos procedimentos técnicos de produção das empresas e emblemas de seu estudo com os da poesia, da oratória ou da pintura do século XVII. E, com isso, propor-se que as doutrinas da agudeza conceituosa tem por primeiro postulado, também na América Portuguesa e Espanhola, o caráter universal do *disegno*. O *disegno* é, no trocadilho italiano, *segno de Dio*, signo de Deus na mente, mais ainda nos lugares contrarreformados, em que a doutrina católica da luz natural da Graça infusa na natureza e na história, difundida então principalmente pela Cia. de Jesus, orienta a representação com as analogias de proporcionalidade, de proporção e de atribuição da Substância participada nas linguagens (HANSEN, 1997, p. 178).

Evite-se, portanto, a leitura aligeirada e parcial, que desconsidera as fórmulas previstas para captação da benevolência (*captatio benevolentiae*), utilizadas pelos autores na composição de suas obras, por sinal, situadas em determinado tempo e lugar. Como observou Marcello Moreira:

O *topos* “modéstia afetada” instaura-se por meio de um símile apresentado no “Prólogo”: assim como dista o rascunho da pintura já acabada, assim distam as primeiras rimas do poeta de um poema consumado. As “primícias” que o poeta oferece, por serem primícias, são aceitas devido à benevolência que caracteriza o sujeito a quem são dedicadas. A benevolência e a brandura de Jorge de Albuquerque Coelho são retoricamente constituídas anteriormente ao efeito que se deseja produzir, ou seja, a aceitação da dedicatória por parte do mesmo Jorge de Albuquerque Coelho (MOREIRA, 2008, p. 102).

Afinal, como assegurar que era o “homem” Bento Teixeira que estava a confessar a sua reduzida incapacidade em escrever? Seria este um convite eficaz, se lido com as lentes moralistas do século XIX e XX? Ainda que aceitássemos a ressalva do poeta

como verdadeira, sua deficiência não o teria impedido de endereçar a *Prosopopeia* ao governador? Talvez fosse mais coerente com as preceptivas daquele tempo interpretar o que diz o “Prólogo” como discurso afetado, produzido por uma *persona* humilde, que reafirma o seu modesto lugar na hierarquia do reino. Sob essa perspectiva, ao fingir defeitos de composição, a voz (delegada pelo poeta à *persona* assumida no poema) ressaltaria, justamente por contraste, os grandes feitos (*épos*)<sup>15</sup> do governador – narrados em seguida:

E vós, sublime Jorge, em quem se esmalta  
A Estirpe d'Albuquerque excelente,  
E cujo eco da fama corre e salta  
Do Cauro Glacial à Zona ardente,  
Suspendei por agora a mente alta  
Dos casos vários da Olindesa gente,  
E vereis vosso irmão e vós supremo  
No valor abater Querino e Remo.  
(*Canto III* – TEIXEIRA, 1977, p. 36)

Denominado como “sublime” – portanto, situado acima dos homens ordinários –, Jorge de Albuquerque Coelho refletiria (o verbo “esmaltar” assume essa conotação) a excelente procedência de seus antecessores. O *éthos* heroico do governador suscitaria o emprego de hipérboles, como previa o gênero épico. A fama já seria tamanha que o seu nome cobriria do Polo Norte ao Trópico de Câncer. Homem de feitos heroicos, ao lado de seu irmão, superaria o valor de Rômulo e Remo (fundadores de

---

<sup>15</sup> “A finalidade principal da epopeia é o prazer decorrente da admiração das *res gestae*, ‘coisas feitas’ que efetuam o *kleos* ou a *fama*, como se lê na definição do gênero que Horácio formula na *Arte Poética* [...] De Aristóteles até o século XVIII, o gênero é doutrinado como discurso longo, quase sempre em verso heroico, o hexâmetro datílico grego e latino, ou na oitava rima italiana de verso decassílabo com as seis primeiras rimas alternadas e as duas últimas emparelhadas (ABABACC) das línguas vulgares, imitando por modo misto, narrativo e dramático, a ação una, inteira e perfeita, de tipo superior, ilustre ou heroico, metido em guerra histórica ou mítica, real ou fictícia, para a admiração, o prazer e o ensino de virtudes cívico-morais” (HANSEN, 2008, p. 27).

Roma) e seus feitos facultariam esquecer episódios que se passaram em Olinda.

As Dêlficas irmãs chamar não quero,  
que tal invocação é vão estudo;  
Aquele chamo só, de quem espero  
A vida que se espera em fim de tudo.  
Ele fará meu Verso tão sincero,  
Quanto fora sem ele tosco e rudo,  
Que per rezão negar não deve o menos  
Quem deu o mais a míseros terrenos.  
(*Canto II* – TEIXEIRA, 1977, p. 35)

Simultaneamente, a voz que entoava os versos recusa-se a invocar as musas, como mandava a tradição poética, por se tratar de procedimento feito em “vão”. De acordo com Marcello Moreira, “declara-se o catolicíssimo propósito de não apelar às dêlficas irmãs, pois só se pode esperar inspiração, já compreendida cristãmente, como a participação na graça infusa” de Deus (MOREIRA, 2008, p. 95). Desse modo, em vez de referir-se à morada de Apolo, em Delfos, recorre à figura solitária de Deus, no Céu, que poderia conceder afetada sinceridade, gravidade e elegância aos versos. Ao interpretar a segunda oitava rima de *Prosopopeia*, Jairo Luna refletiu sobre o repertório do poeta, que teria se recusado em invocar as musas – como rezava a tradição poética – também como forma de resistir à perseguição católica:

O poema de Bento Teixeira já abre com uma pequena novidade, o poeta recusa as musas da tradição em favor de uma inspiração de fonte católica, o que segundo Anazildo Vasconcelos é só um jogo retórico. Observemos, porém, que o poeta deve realmente ter utilizado e muito dos seus conhecimentos de retórica, tendo em vista a sua situação real, sempre de tensão, provocada pela Santa Inquisição (LUNA, 1997, p. 69).

A aparente negativa em invocar as deusas do Olimpo é ratificada a seguir:

Não quero no meu Canto algũa ajuda  
Das nove moradoras de Parnaso,

Nem matéria tão alta quer que aluda  
Nada ao essencial deste meu caso.  
Porque, dado que a forma se me muda,  
Em falar a verdade serei raso,  
Que assim convém fazê-lo quem escreve,  
Se à justiça quer dar o que se deve.  
(*Canto XXIV* – TEIXEIRA, 1977, p. 47)

Referindo-se às nove musas de Apolo, a voz que narra sugere estar mais preocupada em dizer verdades de modo humilde (“serei raso”), como “convém” a “quem escreve”. Ao se pronunciar desse modo, alude ao decoro poético. Ou seja, o poeta aplica à matéria que escreve a modéstia que convém ao enunciador, também como sinal de sua pretensa fidelidade aos fatos. No transcorrer da “*Narração*” (terceira parte do poema), sucedem-se numerosas metáforas que, entre outras coisas, visam a demonstrar o engenho do poeta, capaz de promover analogias agudas:

A Lâmpada do Sol tinha encuberto,  
Ao Mundo, sua luz serena e pura,  
E a irmã dos três nomes descuberto  
A sua tersa e circular figura.  
Lá do portal de Dite, sempre aberto,  
Tinha chegado, com a noite escura,  
Morfeu, que com subtis e lentos passos  
Atar vem dos mortais os membros lassos.  
(*Canto VII* – TEIXEIRA, 1977, p. 38)

A luz da lua (“irmã dos três nomes”) cheia (“tersa e circular figura”) substitui a luz diurna (“serena e pura”). É durante a noite que o discreto Morfeu, filho de Hipnós, concede descanso aos mortais (de “membros lassos”), através do sono reparador. A viagem prossegue. Dois cantos à frente, já em alto-mar, os navegantes parecem trilhar o céu – refletido na água:

As luzentes Estrelas cintilavam,  
E no estanhado Mar resplandeciam,  
Que, dado que no Ceo fixas estavam,  
Estar no licor salso pareciam.  
Este passo os sentidos comparavam

Àqueles que d'amor puro viviam,  
Que, estando de seu centro e fim absentes,  
Com alma e com vontade estão presentes.  
(*Canto IX* – TEIXEIRA, 1977, p. 39)

Bento Teixeira denomina o Oceano de “estanhado Mar”, sugerindo imediata associação entre Mar, Estrela e estanho – novo exemplar de agudeza. Para que a água adquirisse feição “estanhada” deve-se supor que o céu estivesse bastante limpo, o que permitiria aos tripulantes enxergar grande quantidade de estrelas. Reunidos em cópia, os astros não só se refletem no oceano; emprestam-lhe a coloração do metal estanho. A imagem não só provoca admiração dos navegantes; afeta os sentidos, a ponto de evocar o estado do homem apaixonado (excêntrico no comportamento; centrado espiritualmente). O rebaixamento programático da *Prosopopeia* parece injusto, também, quando se atenta para a explicação metrificada do nome dado a Pernambuco<sup>16</sup>:

É este porto tal, por estar posta  
Ûa cinta de pedra, inculta e viva,  
Ao longo da soberba e larga costa,  
Onde quebra Neptuno a fúria esquiva.  
Antre a praia e pedra descomposta,  
O estanhado elemento se diriva  
Com tanta mansidão, que ãa fateixa  
Basta ter à fatal Argos aneixa.  
(*Canto XVIII* – TEIXEIRA, 1977, p. 43)

Em o meio desta obra alpestre e dura,  
Ûa boca rompeo o Mar inchado,  
Que, na língua dos bárbaros escura,  
Paranambuco de todos, chamado.  
de Para'na, que é Mar; Puca, rotura,  
Feita com fúria desse Mar salgado,  
Que, sem no dirivar cometer minguá,  
Cova do Mar se chama em nossa língua.  
(*Canto XIX* – TEIXEIRA, 1977, p. 44)

---

<sup>16</sup> Uma “insossa descrição do Recife”, segundo Alceu de Amoroso Lima (1959, p. 23).

Um cinturão de rochas quebra a força das ondas, suspende a direção das correntes e divide o mar (da cor do estanho) a se dividir, de maneira que com apenas uma âncora se interrompe o curso da embarcação. Repare-se que, na boca de Proteu, seres da mitologia grega ganham relevo, o que evidencia o contraste com o que prometia o poeta, nos versos iniciais, de não invocar as musas; apenas o Senhor. A narração está em disputa. O poema figura a gradativa aproximação dos tripulantes à costa pernambucana. A seguir, a antiga tópica da inconstância do mundo é evocada. Não se trata de mera reprodução de Camões, mas da presença constante de modelos retirados da *auctoritas*, ou seja, de invocar os gregos e latinos (especialmente Homero e Virgílio). Eles autorizariam o versejador luso-brasileiro a se referir ao repertório comum aos demais poetas e, por extensão, dos leitores experimentados em versificação.

Ó sorte tão cruel, como mudável,  
Por que usurpas aos bons o seu direito?  
Escolhes sempre o mais abominável,  
Reprovas e abominas o perfeito,  
O menos digno fazes agradável,  
O agradável mais, menos aceito.  
Ó frágil, inconstante, quebradiça,  
Roubadora dos bens e da justiça!  
(*Canto XXXV* – TEIXEIRA, 1977, p. 52)

A aventura prossegue. Como se disse, Rômulo e Remo estão redivivos nos irmãos Albuquerque. A comparação decorre da intenção de elogiar o protagonista. A hipérbole não implica defeito; sugere que o poeta segue os protocolos do gênero encomiástico. Virtuosos, devido à bravura que os aproxima moralmente, os irmãos serão resgatados do cativo não pela grande quantidade de dinheiro, mas pelo destino fatal reservado a Duarte Coelho.

Eis ambos os irmãos em cativo.  
De Peitos tão protervos e obstinados,  
Por cópia inumerável de dinheiro  
Serão (segundo vejo) resgatados.

Mas o resgate e preço verdadeiro,  
Por quem os homens foram libertados,  
Chamará neste tempo o grão Duarte,  
Pera no claro Olimpo lhe dar parte.  
(*Canto LXXXIX* – TEIXEIRA, 1977, p. 79)

Os principais tratados de poética da Antiguidade – localizados e reeditados ao final da Idade Média –, ensinavam que a metáfora era um dos esteios da composição em versos que se pretendesse aguda. Esse é um dos pilares para melhor compreender a concepção, o método e os objetivos de Bento Teixeira, ao redigir a *Prosopopeia*:

A existência da *Poética* [de Aristóteles] impõe para o século XVI o reconhecimento de que, para além dos recursos retóricos (comuns aos discursos históricos, epistolares e panegíricos), a poesia dispõe de uma identidade que regula e autoriza o discernimento entre um poema perfeito e outro imperfeito. A questão que o ressurgimento da *Poética* de Aristóteles coloca para o quinhentismo é a do aparecimento de uma preceptiva acerca da poesia, que, no trívio medieval, não detinha lugar próprio, oscilando entre os campos da gramática e da retórica. No caso da poética, sendo ela uma *tekhné*, seu fim é apreender a composição da poesia (MUHANA, 1996, p. 6).

Como esclarece Maria do Socorro Fernandes de Carvalho, “O efeito da metáfora é equiparado ao de um silogismo específico, o entimema. Sua eficiência depende assim da rapidez de sua estrutura não-comparativa; além disso, se a metáfora portar uma relação de antítese é melhor apreendida e, por último, melhor ainda se sua expressão gerar imagens realçantes” (CARVALHO, 2007, p. 53). Na *Prosopopeia*, vários são os momentos em que a arte, ou seja, a soma de procedimentos (artifícios) aplicados, conscientemente, pelo poeta, resultaram na aproximação de coisas maximamente distantes. Adma Muhana assinalou que:

Todas as agudas e encarecedoras construções metafóricas que o poema apresenta visam assim evidenciar o conhecimento que o poeta tem da arte, isto é, sua familiaridade com a técnica poética, ao mesmo tempo que provam sua condição de letrado (embora

morador da capitania de Pernambuco...), êmulo dos poetas latinos antigos e do já grande poeta português moderno. Isto é, Bento Teixeira, poeta, escreve para leitores cultos, ledores de Virgílio, Ovídio e, principalmente, Camões (MUHANA, 2003, p. 15).

Um dos critérios para se aferir qualidade técnica ao poema consistia em demonstrar ao leitor/ouvinte a seleção e combinação de palavras que provocassem estranhamento, do ponto de vista material, sonoro e semântico. Longe de revelar obsessões (ou neuroses anacrônicas) do poeta, acometido pela dicotomia religiosa ou pelo exílio forçado no Estado do Brasil, a reincidência de alguns termos reitera as imagens pretendidas. De um lado, o poema reafirma o pacto de sujeição<sup>17</sup> entre o homem letrado e a Coroa; de outro, reelabora a fidelidade do poeta aos preceitos católicos. Como salienta Maria do Socorro Fernandes de Carvalho:

Postulado de determinada representatividade social, a excelência nas letras é primeiramente perfeição retórica. Sabemos que esse espelho de virtudes funda-se na definição de que todo belo é virtuoso, fonte da prática oratória do elogio (...) na prosa ou na poesia, confere-se amplo respaldo ao domínio da locução letrada, veiculada pelo ensino e emulação de autoridades. Indicativo da prudência de todo autor é conhecer as ocasiões quanto a lugar, matéria, fins, destinatário e artifícios para a construção das agudezas (CARVALHO, 2007, p. 167).

O acúmulo de intenções não impediria que o poeta compusesse versos de qualidade. Graças ao seu engenho, *Prosopopeia* não só logra o acabamento calculado por Bento Teixeira; contempla os protocolos de leitura dos raros homens letrados que viveram naquele tempo. Um exame mais detido dos

---

17 Bento Teixeira escrevia sob o contexto teológico-político do reino português, que, “[...] como diria Kantorowicz, é monarquia mística organizada sobre bases racionais. Em sua doutrina, a abdicação do poder por parte do corpo político é quase total, sendo interpretada como a *largitio* ou a *quasi alienatio suareziana*: como um único corpo místico de vontades unificadas, a vontade coletiva subordina-se ao *pactum subjectionis*, que funda a hierarquia natural dos privilégios e a sacralidade da *persona mystica* ou *ficta* do rei, dotando-se o poder temporal dos atributos sagrados da transcendência de que o papa é o vigário ou Vice-Cristo (HANSEN, 1994 p. 15).

versos facultaria ao leitor rever a má vontade dos críticos e reposicionar-se diante do texto. Começamos pelo título, que responde por um verdadeiro anedotário, na experiência dos professores, dentro e fora da sala de aula. Raramente se considera estar diante de uma modalidade discursiva em que a palavra está sob o domínio e a voz de entidades sobre-humanas. Neste caso, porque o poeta equipara o herói (Jorge de Albuquerque) aos deuses greco-latinos. Segundo Adma Muhana:

[...] o *Prosopopeia* se constitui uma “prosopopeia” de Proteu<sup>18</sup>: figura de linguagem pela qual o poeta faz falar seres fictícios. Descrição do recife de Pernambuco, matança de índios, naufrágio, fracasso na guerra, tudo se unifica não na “vida” de Jorge de Albuquerque, mas, projetado sempre para o futuro, no relato fantástico feito por Proteu de fundação da Nova Lusitânia, iniciada com um épico que só se realizará quando novos feitos forem cumpridos. Ainda que no presente o que se vê seja barbárie, desordem, derrota (MUHANA, 2003, p. 17).

Versos em que o artifício faz máxima morada, resultaria daí a impressão de que a matéria do poema é indigna e que o texto resulte frio ou sem cor. Como atribuir impessoalidade e plágio a uma obra em que o propósito de ser pessoal e original jamais esteve em questão?

Passemos às cinco partes que a compõem. Em acordo com a edição publicada por Ivan Teixeira em 2008, sabe-se que *Prosopopeia* se divide em seções, com número “irregular” de estrofes. A maneira como o poema foi estruturado dialogaria com o teor de seus versos? Parece que sim. Dirigido ao governador da capitania de Pernambuco, *Prosopopeia* se articula em torno do caráter e das ações atribuídas ao governante.

Seus protagonistas são heróis portugueses, empenhados em proteger o reino e expulsar os holandeses, com vistas a fortalecer

---

18 Jairo Luna salienta que “[...] o poeta constrói um poema como se fosse uma profecia ditada por uma divindade pagã sobre o herói de um reino cristão, tendo, porém, o poeta invocado o Deus cristão para bem escrever seus versos. Lembremos que o dom de profetizar era considerado pela Santa Inquisição como prática de bruxaria, motivo que se comprovado, poderia levar o réu à morte pela fogueira” (LUNA, 1997, pp. 71-2).

o comércio açucareiro com a metrópole e preservar o território, estratégico para a circulação dos missionários e o “acrescentamento” da fé – premissa encontrada desde os primeiros relatos de viagem sobre o Brasil. Igualmente parco e rasteiro será atribuir ao poema épico intenções que provavelmente não ocorriam ao autor e aos homens letrados de seu tempo. Ao fazer de Albuquerque protagonista de seus versos, Bento Teixeira não procedeu de modo nem indigno, nem “inovador”. A prática de dedicar obras a autoridades da extensa hierarquia reinol pressupunha a composição encomiástica, gênero adequado ao elogio. Como notou Guilherme Amaral Luz:

[...] a “boa literatura” seria aquela que mais edifica o leitor discreto, fazendo-o reconhecer os modelos de virtude (emulados no homenageado exemplar) que veicula. Por conseguinte, quanto mais o homenageado reconheça valores políticos em seu retrato poético, maior sua lisonja e sua gratidão com o “poeta”. A questão que aqui se coloca, portanto, não é se as virtudes do homenageado correspondem ou não às suas atitudes efetivas, mas se elas correspondem ou não ao que se espera de alguém da sua posição em uma cultura política particular. No caso de Jorge d’Albuquerque Coelho e de seu irmão, Duarte Coelho, homenageados de *Prosopopeia*, deve-se buscar retratos de virtudes, desenhados *ut pictura poesis*, capazes de produzir efeitos sobre os leitores discretos aos quais se destinam. É preciso perceber as “personagens” como espelhos da nobreza e não como indivíduos psicologicamente singulares (LUZ, 2008, p. 198).

Isso tanto ocorreu nos relatos de viagem, quanto nos poemas de José de Anchieta, que utilizavam a língua geral; tanto se percebe nos sermões do conselheiro real de Dom Pedro IV, Antônio Vieira, quanto nos versos de Basílio da Gama, dedicados ao Marquês de Pombal; tanto no *Caramuru*, de Santa Rita Durão, quanto nos indianíssimos versos, longamente declamados pelo cosmopolita Gonçalves de Magalhães ao Imperador Dom Pedro II do Brasil, seu mecenas. Portanto, Bento Teixeira não pode ser depreciado à luz de sua menor “originalidade”, tampouco pelo fato de ter produzido versos atinentes aos preceitos do encômio, como previam os manuais

de retórica e poética, largamente conhecidos e seguidos por diversos homens letrados de seu tempo e depois dele. Guilherme Amaral Luz adverte ainda que:

[...] não há motivos para negar que os versos laudatórios seiscentistas se ligam à formação de laços (“clientelares”) entre escritores e “nobres”. Os panegíricos, os encômios e as diversas formas de dedicatórias não são estranhos à sociedade de corte, na qual os valores dos varões se medem pela sua fama pública e pelos louvores aos seus feitos. Nesse sentido, o valor poético de tais exemplares textuais não se pode isolar da política personalista e palaciana do “Antigo Regime” (LUZ, 2008, p. 197).

Não haverá seriedade ou consistência em denominar Bento Teixeira como “sub-Camões” (MARTINS, 1978, p. 109), mesmo porque seria difícil provar que o poeta exilado em Pernambuco tivesse alguma pretensão de soar exatamente como o poeta do rei Dom Manuel. *Prosopopeia* dialoga com a longa tradição épica (sem se restringir a *Os Lusíadas*), o que explica a presença de seres mitológicos e a emulação de autores. Talvez fosse mais viável compreender o poema como um exercício de cortesia ao governador José de Albuquerque Coelho: pequena virtude de homem letrado, o que também revela as referências socioculturais e políticas do período em que viveu.

## Referências

ALVES, Luiz Roberto. **Confissão, poesia e inquisição**. São Paulo: Ática, 1983.

AMORA, Antônio Soares. **A Prosopopeia, de Bento Teixeira, à luz da moderna camonologia**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 1957, 11p.

ARISTÓTELES. **Poética**. 3ª ed. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BETHENCOURT, Francisco. **História das Inquisições: Portugal, Espanha e Itália – séculos XV-XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 42ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

BUENO, Alexei. **Uma história da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. **Poesia de agudeza em Portugal: estudo retórico da poesia lírica e satírica escrita em Portugal no início do século XVII**. São Paulo: Humanitas; Edusp, 2007.

CARVALHO, Ronald de. **Pequena história da literatura brasileira**. 13ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia. Editores, 1968.

CASTELO, José Aderaldo. **Manifestações literárias da era colonial**. São Paulo: Cultrix, 1967.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves. Apresentação. In: PILOTO, Afonso Luiz; TEIXEIRA, Bento. **Naufrágio & Prosopopeia**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2001, pp. 7-28.

HANSEN, João Adolfo. Prefácio. In: PÉCORA, Alcir. **Teatro do sacramento: a unidade teológico-política dos sermões de Antônio Vieira**. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Edusp, 1994, pp. 15-36.

\_\_\_\_\_. *Ut pictura poesis* e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII colonial. **Revista de Crítica Literária Latino-Americana**, Ano XXIII, n. 45, pp. 179-191, Lima-Berkeley, 1997.

\_\_\_\_\_. **A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII**. 2ª ed. Cotia: Ateliê; Campinas: Editora Unicamp, 2004.

\_\_\_\_\_. Notas sobre o gênero épico. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). **Épicos**. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2008, pp. 17-91.

LIMA, Alceu de Amoroso. **Quadro sintético da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

LIPINER, Elias. **Os judaizantes nas capitânicas de cima (estudos sobre os cristãos-novos do Brasil nos séculos XVI e XVII)**. São Paulo: Brasiliense, 1969.

LUNA, Jairo. **Retórica da poesia épica**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 1997.

LUZ, Guilherme Amaral. O canto de Proteu ou a corte na colônia em *Prosopopeia* (1601), de Bento Teixeira. Niterói: **Tempo**, vol. 13, n. 25, pp. 193-215, 2008.

MARTINS, Wilson. **História da Inteligência Brasileira. Volume I (1550-1794)**. São Paulo: Cultrix, 1978.

MELLO, José Antônio Gonsalves de. Bento Teixeira, autor da *Prosopopeia*. In: \_\_\_\_\_. **Estudos pernambucanos**. 2ª ed. Recife: Fundarpe, 1986, pp. 13-52.

MOREIRA, Marcello. Louvor e história em *Prosopopeia*. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). **Épicos**. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2008, pp. 95-117.

MUHANA, Adma Fadul. **A epopeia em prosa seiscentista: uma definição de gênero**. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 1996.

\_\_\_\_\_. O *Prosopopeia* de Bento Teixeira: epopeia de derrotas. In: **Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa – Imaginário: o não-espço do real**. Curitiba: 2003, pp. 14-19.

PEREIRA, Kênia Maria de Almeida. Um rápido olhar sobre nosso primeiro poeta épico. **Linguagem – Estudos e Pesquisas** (UFG/Catalão), vol. 1, n. 1, pp. 9-26, 1997.

\_\_\_\_\_. **A poética da resistência em Bento Teixeira e Antônio José da Silva, o Judeu**. São Paulo: Annablume, 1998.

PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na literatura: através de textos comentados**. 8ª ed. São Paulo: Ática, 1984.

SOUSA, J. Galante de. **Em torno do poeta Bento Teixeira**. São Paulo: IEB/USP, 1972.

TEIXEIRA, Bento. **Prosopopeia**. 9ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977 [Introdução, Estabelecimento do texto e Comentários por Celso Cunha e Carlos Durval].

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. **Florilégio da poesia brasileira. Tomo I**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1946.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**. 4ª ed. Brasília: Editora da UnB, 1963.

VILAR [de CARVALHO], Gilberto. **O primeiro brasileiro: onde se conta a história de Bento Teixeira, cristão-novo, instruído, desbocado e livre, primeiro poeta do Brasil, perseguido e preso pela Inquisição**. São Paulo: Marco Zero, 1995.



# Écfrase e visualidade em *Prosopopeia*, de Bento Teixeira

Leni Ribeiro Leite  
Barbara Faria Tofoli

## Introdução

As Letras luso-brasileiras, e em especial o gênero épico no Brasil em seu período colonial, sofrem, como boa parte da produção letrada dos séculos XVI ao XVIII, o fado de serem pouco discutidos, se comparados às pesquisas relativas à literatura do século XIX em diante. A épica, além de ser pouco lida, é de fato um gênero morto em nosso presente (HANSEN, 2005, p. 176). Chamá-lo de gênero morto, porém, não denota depreciação, mas reconhecimento de que esse tipo de produção poética já não é mais atual em nossa contemporaneidade. Com João Adolfo Hansen (1995, p. 154), entendemos que considerar as representações coloniais como mortas é o “a priori irônico da condição de fala” a respeito delas, uma vez que os restos do passado brasileiro chegam até nós como vestígios, e só podemos abordá-los se os considerarmos integrantes de um período histórico diferente do nosso, quando o que hoje chamamos Brasil se vinculava ao Império lusitano.

Dentre a vasta produção épica luso-brasileira, destacamos *Prosopopeia* (1601), um poema atribuído a Bento Teixeira e dedicado a Jorge d’Albuquerque Coelho, donatário da capitania de Pernambuco. Em suas noventa e quatro estrofes em oitavarrima, a obra trata dos feitos dos membros da família Coelho, principalmente Jorge d’Albuquerque Coelho, que moveu guerra aos indígenas na costa brasileira, esteve no naufrágio da nau Santo Antônio e participou da Batalha de Alcácer-Quibir<sup>1</sup> em

---

<sup>1</sup> Este conflito – conhecido no mundo ocidental como Batalha de Alcácer-Quibir, enquanto, entre aqueles que professam a fé islâmica, como Batalha dos

Marrocos, com o monarca Dom Sebastião. O poema é composto por “Prólogo”, “Narração”, “Descrição do Recife de Pernambuco”, “Canto de Proteu” e, ao fim, um soneto intitulado “Soneto por Ecos ao Mesmo Senhor Jorge d’Albuquerque Coelho”. Devido ao seu tamanho diminuto – se comparada a outras épicas da tradição clássica ou até mesmo a épicas modernas – pode ser classificada como um epílio, isto é, uma épica de pequenas proporções<sup>2</sup>.

Diversas estruturas textuais características da épica antiga são retomadas e dispostas no epílio de Bento Teixeira, como o uso do metro heroico, a invocação, o concílio dos deuses, a interferência divina nos fatos e a écfrase, esta última, o objeto deste trabalho. Nossa proposta é realizar uma leitura de *Prosopopeia*, tendo em vista a recepção da écfrase enquanto figura retórica responsável por deslocar componentes textuais de seu aspecto verbal para o não verbal, a partir da visualização das cenas discursivas. A écfrase foi sistematizada nos discursos antigos, e, proveniente da Antiguidade, através de recuperações e modificações, integrou também as produções letradas modernas.

## Visualidade na Antiguidade

Na Grécia e na Roma Antigas, a visualidade tinha papel preponderante em todos os níveis da vida social, marcada por manifestações, experiências e interações visuais (HÖLSCHER, 2018, p. 1). Isso se observa não apenas nas festividades e comemorações religiosas, civis e militares, ou seja, no olhar público, mas também e principalmente nos espaços do que hoje chamamos privado<sup>3</sup>. Esta centralidade do visual se faz presente,

---

Três Reis – faz menção a uma “cruzada tardia que opôs cristãos e muçulmanos no Norte da África, no ano de 1578” (HERMANN, 2006, p. 12).

<sup>2</sup> No primeiro capítulo da dissertação *Os gêneros retóricos e seu caráter poético-argumentativo em Prosopopeia, de Bento Teixeira* (2021), defendemos a classificação do poema como epílio, devido a sua dimensão e o cotejo com o poema 64, de Catulo, tomado como exemplo da forma.

<sup>3</sup> Braund (2002, p. 133-4), entre outros, discute como o conceito de privado não se aplica adequadamente ao mundo Antigo, dado que a maior parte dos aspectos da vida eram públicos, e elementos de *performance* se encontram mesmo

claro, nos elementos plásticos, a exemplo dos mosaicos e pinturas característicos de casas tais como as que se encontram em Pompeia, mas também nos elementos verbais daquela sociedade. Cerimônias fúnebres, rituais e festividades para os deuses e deusas, o cortejo triunfal de um general romano, todas são situações sociais marcadas por elementos performáticos e imagéticos que por sua vez seriam depois estampados em mosaicos e moedas, bem como nos discursos, narrativas historiográficas e nos poemas que então circulavam, revivendo no meio verbal aquilo que pertence ao campo do visual.

Em sua *Descrição da Grécia (Hellados Periegesis<sup>4</sup>)*, Pausânias (5.11-6.18) oferece um interessante exemplo dessa transformação do visual para o verbal nas Letras Antigas. Ao descrever o Santuário de Zeus em Olímpia, ele não produz uma narrativa espacial técnica, em que altares, estátuas e prédios nos seriam descritos em sua relação no espaço, de forma que o leitor construísse uma imagem mental de um complexo de construções, vazio e, ainda que espetacular, mais próximo de uma planta arquitetônica. O autor busca a representação da imagética social, ou da performance social, para a qual aquele espaço foi criado, e no qual o leitor se veria caso estivesse vendo com seus próprios olhos aquele ambiente. Assim, Pausânias nos fornece quatro caminhadas pelo espaço, como visitas turísticas guiadas que o leitor poderia fazer caso estivesse em Olímpia: primeiro ele nos apresenta os templos e altares; depois, as estátuas de deuses; em terceiro lugar, as oferendas votivas; e, por último, as estátuas que representavam os atletas vitoriosos.

A organização textual de Pausânias mostra uma relação com o visual que não é a recepção passiva do que a vista alcança em um dado espaço, mas uma relação ativa com os elementos visuais, com escolha, método e propósito (HÖLSCHER, 2018, p. 4), em que um ator interfere e se relaciona com o que se vê da

---

no que poderia ser considerado o lado introspectivo da vida. Utilizamos o termo, porém, pela ausência de termo mais específico que abarque as nuances. <sup>4</sup> Chamamos atenção para o próprio título da obra de Pausânias, em que o termo *periegesis* aparece, um termo caro à própria definição de écfrase, como veremos adiante.

mesma maneira que uma pessoa faria naquele espaço. Pausânias nos inclui no espaço do complexo arquitetônico de Olímpia como se este se desenvolvesse diante de nossos olhos conforme caminhamos pelo espaço, em visitas com fins específicos, inclusive intercalando informações e descrições das atividades ali ocorridas, de modo que o visitante ali se encontrasse durante a festividade religiosa. É o caso, por exemplo, da descrição dos Jogos a Hera (Paus. 5.16.2), que se dá logo após a descrição do templo de Hera Olímpica, como se o leitor tivesse chegado ao local durante as comemorações, observasse os detalhes do templo e depois tivesse seu olhar levado às performances sociais e religiosas de importância naquele local. Após a descrição dos jogos e uma digressão etiológica e mitológica, retornamos ao templo, como se, conduzidos por um guia turístico que parasse junto ao monumento para uma explicação de suas origens, novamente fôssemos convidados a observá-lo, desta vez contemplando as estátuas de Zeus, Hera, Têmis e outras divindades. A visualidade do texto é dinâmica, narrativa e ativa, elementos que, não exclusivos de Pausânias, foram observados como característicos e contemplados de forma teórica.

Isso porque a relação entre o verbal e o visual foi não apenas praticada, mas também teorizada pelos antigos, em conceitos de uso corrente entre prosadores e poetas gregos e romanos. No entanto, conforme aponta Hansen (2006b, p. 87), a teorização é muito posterior ao uso dos elementos de visualidade nas Letras, dado que o primeiro e mais famoso exemplo de poema com altos níveis de visualidade, a *Iliada*, é em muitos séculos anterior às teorizações sobre visualidade, que só se realizam plenamente entre os séculos I e IV EC. Ou seja, há que se compreender que a relação entre o fazer poético e a organização teórica dos seus elementos não é de mão única, prescritivamente determinada da teoria para a prática; ao contrário, a teoria nasce descritiva e pode ser depois usada prescritivamente; a prática dá origem à teoria, mas vai posteriormente ser balizada, avaliada e repensada a partir da teoria. Em suma, há uma relação dinâmica e retroalimentar entre essas duas faces de uma mesma *práxis* social e cultural. Em que pese esta observação, buscaremos aqui uma breve exposição dos

conceitos antigos relacionados à visualidade na obra de arte, dado que eles tiveram impacto significativo na compreensão, reformulação e reutilização desses dispositivos verbais na Primeira Modernidade, dentre os quais a éfrase, que aqui nos interessa em especial.

## Evidência e éfrase na Antiguidade

Não temos nenhuma teorização explícita sobre a éfrase, considerada especificamente com esta denominação, antes do século I EC. Talvez até mesmo depois disso não haja referência categórica ao termo, a depender do que se pensa sobre a datação das obras de Teão<sup>5</sup>. No entanto, é possível traçar uma compreensão teórica sobre a visualidade nas Letras, anterior ao conceito de éfrase. Em Roma, os primeiros manuais de Retórica que chegaram a nós, tais como a anônima *Retórica a Herênio* e as obras de Cícero, trazem discussões sobre a questão da vivacidade do discurso, e a virtude de um discurso que põe o que descreve diante dos olhos, figurativo, e que desperta uma imagem mental do que diz (MARTINS, 2016, p. 183). Quintiliano, no século I de nossa era, não usa o termo éfrase, mas aponta essas mesmas qualidades, e dá notícia das dificuldades terminológicas em sua definição. O autor usa em especial o termo *evidentia*, que, segundo ele, é o equivalente latino do grego *fantasia* (Quint, *Inst.* 8.3.61-4). Nas palavras de Quintiliano:

Itaque ἐνάργειαν enargeian, cuius in praeceptis narrationis feci mentionem, quia plus est evidentia vel, ut alii dicunt, repraesentatio quam perspicuitas, et illud patet, hoc se quodam modo ostendit, inter ornamenta ponamus. Magna virtus res de quibus loquimur clare atque ut cerni videantur enuntiare. Non enim satis efficit neque, ut debet, plene dominatur oratio si usque ad aures valet, atque ea sibi iudex de quibus cognoscit narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendi. (Quint. *Inst.* 8.3.61-2)

Por isso, colocamos entre os instrumentos [do discurso] a ἐνάργεια *enargeia*, que mencionei entre as regras para a narração, porque a evidência [*evidentia*] ou, como dizem alguns, a

---

<sup>5</sup> Sobre este tema espinhoso, veja-se a introdução de Kennedy (2003).

representação [*representatio*] é algo mais do que clareza, pois aquela é o que é visto, enquanto esta, de algum modo, mostra a si mesma. É uma grande virtude ser capaz de enunciar as coisas das quais falamos de forma clara e que pareçam ser vistas. Pois de fato o discurso não é eficiente o bastante, e nem se coloca claramente como vencedor, se ele só funciona até os ouvidos, e se o juiz apenas crê que os fatos que deve conhecer são narrados para ele, e não apresentados e mostrados para os olhos da mente.

Para Quintiliano, a *enargeia* é um instrumento muito importante do discurso – este último aqui entendido da sua forma mais lata –, pois é a *enargeia* que provê ao discurso *evidentia*, que é mais do que simplesmente clareza, mas talvez um brilho especial ao que se diz, posto que *apresenta aos olhos da mente* aquilo que é transmitido verbalmente. O termo *enargeia* é frequentemente traduzido por *vivacidade* (RODOLPHO, 2014, p. 96), mas ele é de fato um termo bastante amplo, e que faz parte do efeito de uma série de tropos e figuras, como a metáfora, o símile, a hipérbole, a prosopopeia e a alegoria (RODOLPHO, 2014, p. 102). A *écfrase* é, portanto, um dos elementos que usa da *evidentia*, mas tem significado mais restrito.

A *écfrase*, sistematizada como conceito, surge entre autores de *progymnasmata*<sup>6</sup> já no período da Roma Imperial, em especial Teão, Aftônio e Hermógenes. Segundo Teão (118) a *écfrase* é uma composição periegética que expõe em detalhe e apresenta o objeto claramente diante dos olhos. Ainda que esta última parte iguale *écfrase* e evidência, é o elemento periegético que caracteriza e diferencia a primeira. Esse elemento periegético é o que insere a *écfrase* em um espaço que liga a descrição à narração, ambos polos dos quais a *écfrase* ora se aproxima, ora se afasta. Definida como periegese, a *écfrase* é uma *descrição* vívida e que põe diante dos olhos, mas uma descrição – termo que soa passivo e mesmo secundário, como discute Martins (2016, p. 167).

---

<sup>6</sup> “Os *progymnasmata* são exercícios preparatórios de oratória com os quais retores gregos dos séculos I a IV d.C. como Aélío Theon e Hermógenes, prescrevem e doutrinam a prática do epidítico alto e baixo” (SINKEVISQUE, 2019, p. 192).

No entanto, essa separação entre o que é narrado e o que é descrito, segundo Webb (1999, p. 64), não se observava na Retórica Antiga. Logo, a écfrase se encontra em algum ponto entre a descrição e a narração, podendo incluir descrição e elementos narrativos ao mesmo tempo. Com frequência, porém, os exemplos mais famosos de écfrase, legados pela tradição e exaustivamente estudados, imitados e emulados, são oriundos das narrativas, e em especial da épica, gênero em que a écfrase ganhou especial destaque. A série de escudos, que começa com o de Aquiles na *Iliada* e passa pelo de Hércules em *Hesíodo*, de Eneias na *Eneida*, de Aníbal nas *Punica*, e tantos outros, foi um duradouro exemplo de écfrases como descrições de belos objetos em um ambiente épico. Em que pese a importância, e quiçá a primazia dos epigramas ecfásticos, e portanto da écfrase independente – paratática nos termos de Martins (2016) – foi a écfrase vinculada à narrativa, a écfrase hipotática, que pareceu ganhar maior tração, em especial durante a Modernidade.

## Visibilidade na Modernidade

Essa écfrase oriunda da Retórica Antiga chega, com algumas modificações, à Modernidade, quando passou a ser compreendida como descrição de uma obra de arte (pintura ou escultura), associando-se, assim, à representação verbal de uma imagem visual (WEBB, 2009, p. 1). No século XX, o termo passou a designar “descrição de obra de arte”, desvinculando-se de seu significado anterior e, atualmente, se refere a “qualquer efeito visual”, para além do conceito antigo (HANSEN, 2006b, p. 87). Apesar de ter se pormenorizado a partir da Modernidade enquanto descrição verbal especificamente de uma obra visual, a écfrase em sua acepção antiga foi a que chegou aos escritos modernos, já que a produção letrada até o século XVIII, enquanto durou a instituição retórica<sup>7</sup>, era feita em imitação e

---

<sup>7</sup> A instituição retórica, cuja durabilidade se dá desde a Antiguidade até o fim do século XVIII europeu, consiste em uma série de discursos em que vigora a imitação ou emulação de modelos de variados gêneros, e não artificialismos. Ela se difere da arte retórica, visto que esta faz menção à retórica enquanto técnica, presente nas

emulação das categorias da Antiguidade clássica. Desse modo, a éfrase permaneceu integrando as produções poéticas, em especial as épicas, na Modernidade, porém em associação às concepções de imagem e de visualidade do próprio período.

Em meio às representações poéticas da sociedade de corte, os elementos visuais se destacam como persuasivos e instrutivos. O movimento reformista protestante do século XVI, adverso às imagens, foi contestado pela Igreja católica, que ampliou o uso das imagens cristãs, a partir das resoluções provenientes do Concílio de Trento, em 1563 (OLIVEIRA, 2006, p. 17-18). Em oposição ao protestantismo, Inácio de Loyola, fundador da Companhia de Jesus, empenhou-se em modificar a hierarquia dos sentidos, ressaltando a importância da visão nas práticas religiosas, que seria responsável por fundar, em contexto contrarreformista, uma arte da memória baseada em um saber que chega através da imagem, reconhecida como tradicional e classificada conforme uma cenografia conhecida *a priori*, como em “compartimentos de um teatro interior” (OLIVEIRA, 2006, p. 18). Essas características imagéticas decorrentes da contrarreforma se expandiram num movimento de destaque ao visual, cujo apogeu se deu na arte seiscentista (OLIVEIRA, 2006, p. 20). Nos Estados católicos, como Portugal, assim como em suas colônias, a composição de imagens por meio do enunciado é ressaltada enquanto procedimento persuasivo que permite a visualização do objeto ou da cena verbalmente apresentada.

Em conformidade ao que procuramos demonstrar, esses preceitos não são pautados somente na contrarreforma, mas provêm da Antiguidade, tendo sido retomados e dispostos na produção épica da Modernidade, quando se estabeleceu em contexto ibérico um conjunto de doutrinas retórico-poéticas pautadas nas preceptivas de autores antigos como Aristóteles, Cícero, Quintiliano e Horácio (MORGANTI, 2004, p. 12-13). As categorias da Retórica e da Poética clássicas alcançaram as

---

obras dos retores antigos, e aquela se refere ao costume de longa duração de mimetizar modelos de excelência de variados gêneros (HANSEN, 2020, p. 26), estando vinculada ao termo latino *institutio*, referente ao ensino.

Letras Modernas em associação a acepções particulares e pertinentes, no caso do Brasil, ao expansionismo português. Dentre os diversos elementos antigos recuperados e dispostos nas épicas modernas ibéricas, está a écfrase, que nos remete à relação entre pintura e poesia, proposta por Horácio (*Ars.* 361)<sup>8</sup> na Antiguidade e retomada em profusão a partir do Renascimento (LICHTENSTEIN, 2005, p. 9).

De acordo com Lichtenstein (2005, p. 10-12), o *ut pictura poesis* se reconstruiu por meio de uma inversão em seu sentido antigo, de modo que a poesia se tornou o elemento comparativo e a pintura, o comparado, correspondendo às novas exigências surgidas no campo artístico de legitimação do pintor enquanto artista culto e letrado, e não só um operário. Em meio aos lusos, a recuperação da doutrina horaciana pode ser observada através do tratado de Manuel Pires de Almeida intitulado “Poesia e pintura ou pintura e poesia”, datado de 1633. Nele, o autor privilegia o dístico *muta poesis, eloquens pictura* (pintura é poesia muda, poesia é pintura que fala); logo, a poesia não é considerada apenas similar à pintura, a poesia é pintura e vice-versa (MUHANA, 2002, p. 12). Essa apropriação do preceito é percebida nas epopeias pela descrição vívida de afetos e personagens que alcança o olhar do ouvinte e remete a uma cena pintada, como veremos.

### Écfrase em *Prosopopeia*

Em *Prosopopeia*, o prólogo é dirigido a Jorge d’Albuquerque Coelho e se inicia em referência explícita ao “*ut pictura poesis*”<sup>9</sup>:

---

<sup>8</sup> “*Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes, te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, indicis argutum quae non formidat acumen; haec placuit semel, haec deciens repetita placebit*” (Hor. *Ars.* 361-365). Na tradução de Guilherme Gontijo Flores para os versos apresentados da *Arte Poética* de Horácio, tem-se o seguinte trecho: “Feito pintura, a poesia: pois uma vista de perto / mais nos cativa, e outra é melhor se vista de longe; / esta adora o escuro, aquela nas luzes se mostra / pois não teme o aguilhão agudo de quem a critica; / esta agradou na primeira, aquela, dez vezes seguidas”.

<sup>9</sup> Essa tópica horaciana, no contexto de produção e publicação de *Prosopopeia*, se torna uma das mais frequentes e é retomada nos principais tratados do

Se é verdade o que diz Horácio que poetas e pintores estão no mesmo predicamento, e estes, para pintarem perfeitamente uma imagem, primeiro na lisa tábua fazem rascunho, para depois irem pintando os membros dela extensamente, até realçarem as tintas e ela ficar na fineza de sua perfeição; assim eu, querendo debuxar com bastardo pincel de meu engenho a viva imagem da vida e feitos memoráveis de vossa mercê, quis primeiro fazer este rascunho, para depois, sendo-me concedido por vossa mercê, ir mui particularmente pintando os membros desta imagem (TEIXEIRA. *Pros. Prol.*).

A partir da alusão à tópica horaciana, estabelece-se uma relação entre poetas e pintores, que estariam na mesma categoria, por serem ambos encarregados de retratar uma imagem, seja esta verbal, através da poesia, ou não verbal, por intermédio da pintura. Com o intento de delinear a imagem de Jorge d’Albuquerque Coelho a partir do retrato de seus feitos, o poeta situa seu poema como uma obra pictórica, que seria primeiramente rascunhada e só então retratada em pintura até alcançar a magnitude das proezas heroicas do donatário. É feito uso poético da pintura por conta de sua eficácia, uma vez que a incorporação de um elemento visual a um discurso, tendo em vista sua finalidade didático-persuasiva, corrobora a assimilação deste (OLIVEIRA, 2006, p. 17).

O aspecto pictórico do poema é evidenciado pela sua composição ecfástica, resultando em uma grande descrição da imagem de Jorge d’Albuquerque Coelho. Logo no início da narração, o poeta descreve a aparição de Tritão, em uma écfrase que nos remete às composições épicas antigas:

Quando ao longo da praia, cuja areia  
É de marinhas aves estampada,  
E de encrespadas conchas mil se arreia,  
Assim de cor azul, como rosada,  
Do mar cortando a prateada veia,  
Vinha Tritão em cola duplicada,  
Não lhe vi na cabeça casca posta

---

período (OLIVEIRA, 2006, p. 23), situando-se como “doutrina genérica da verossimilhança necessária para que a obra possa cumprir mimeticamente as três funções retóricas, *docere, delectare, e movere*” (HANSEN, 2014, p. 111).

(Como Camões descreve) de lagosta.  
Mas uma concha lisa e bem lavrada  
De rica madre pérola trazia,  
De fino coral crespo marchetada,  
Cujo lavor o natural vencia.  
Estava nela ao vivo debuxada  
A cruel e espantosa bateria,  
Que deu a temerária e cega gente  
Aos deuses do céu puro e reluzente.

Um búzio desigual e retorcido  
Trazia por trombeta sonora,  
De pérolas e aljófar guarnecido,  
Com obra mui sutil e curiosa.  
Depois do mar azul ter dividido,  
Se sentou numa pedra cavernosa,  
E com as mãos limpando a cabeleira  
Da tortuosa cola fez cadeira.  
(TEIXEIRA. *Pros.* 10-13).

A descrição nos é oferecida ao olhar mediante a localização espacial (praia; mar; pedra), os adjetivos (encrespadas; lisa; fino; tortuosa) e às referências a cor (azul; rosada; prateada), responsáveis por conferir maior vividez ao poema. Graças ao detalhamento descritivo, elaboramos fantasiosamente a imagem de uma praia, repleta de aves marinhas e conchas, de cujo mar advém Tritão. Ele porta uma concha dessemelhante à descrita por Camões<sup>10</sup>, bem como um búzio desigual e retorcido,

---

<sup>10</sup> Em *Os Lusíadas*, a descrição de Tritão é feita da seguinte forma: “Tritão, que de ser filho se gloria / Do Rei e de Salácia veneranda, / Era mancebo grande, negro e feio, / Trombeta de seu pai e seu correio. // Os cabelos da barba e os que decem / Da cabeça nos ombros, todos eram / Uns limos prenes d’água, e bem parecem / Que nunca branco pântem conheceram. / Nas pontas pendurados não falecem / Os negros mexilhões, que ali se geram. / Na cabeça, por gorra, tinha posta / Ūa mui grande casca de lagosta. // O corpo nu, e os membros genitais, / Por não ter ao nadar impedimento, / Mas porém de pequenos animais / Do mar todos cobertos, cento e cento: / Camarões e cangrejos e outros mais, / Que recebem de Febe crescimento. Ostras e birbigões, do musco sujos, / Às costas co a casca os caramujos” (CAMÕES. *Lus.* 6. 16-18). A diferenciação entre as écfrases se dá quando Camões situa Tritão como personagem vil e disforme, enquanto Teixeira emula a cena

utilizado como trombeta, e, após dividir o mar, senta-se em uma pedra, fazendo de sua cauda um assento. Essa éfrase emula a mesma imagem presente em *Os Lusíadas*, mas se diferencia dela quando o poeta afirma não ver o que Camões descreveu, mas o que descreve nos versos seguintes. Enquanto Camões vincula Tritão ao reino da natureza, Teixeira o traz para o reino da cultura, o que se evidencia pela concha retorcida portada em *Os Lusíadas* e a concha lisa e lavrada de madrepérola utilizada em *Prosopopeia*, poema em que a imagem de Tritão é elevada (NASCIMENTO, 2016, p. 614).

No epílio, a concha de Tritão serve de base para outra éfrase<sup>11</sup>, em que há a representação de uma cena de batalha referente aos episódios da Titanomaquia e da Gigantomaquia, narradas por Hesíodo e Apolodoro (NASCIMENTO, 2016, p. 614-615). Dessa maneira, Tritão, em *Prosopopeia*, é luminoso e “funciona como estrutura modelizante duma *ekphrasis* (a guerra mitológica entre os deuses e os gigantes), com a componente de vividez que esta tradicionalmente comporta” (ALVES, 2012, p. 453-454). A menção à Titanomaquia e à Gigantomaquia poderia ser compreendida como um elogio à monarquia ibérica católica, que seria tão forte para enfrentar os conflitos empreendidos na África e na América como fora Zeus a combater Titãs, Gigantes e Tifeu (NASCIMENTO, 2016, p. 615). Após a alusão a Tritão, assiste-se à chegada das divindades ao concílio, até o aparecimento de Proteu (TEIXEIRA. *Pros.* 13-16). Diante disso, inicia-se a descrição do recife de Pernambuco:

Para a parte do sul, onde a Pequena  
Ursa se vê de guardas rodeada,  
Onde o céu luminoso mais serena  
Tem sua influência, e temperada;  
Junto da Nova Lusitânia ordena  
A natureza, mãe bem atentada,

---

camoniana e vai além, ao apresentar Tritão como esplendoroso e utilizar sua imagem de forma elogiosa.

<sup>11</sup> O mesmo procedimento foi feito por Homero na *Ilíada* (18.478-608), a partir da descrição do escudo de Aquiles.

Um porto tão quieto e tão seguro,  
Que para as curvas naus serve de muro.

É este porto tal, por estar posta  
Uma cinta de pedra, inculta e viva,  
Ao longo da soberba e larga costa,  
Onde quebra Netuno à fúria esquiva.  
Entre à praia e pedra decomposta,  
O estanhado elemento se deriva  
Com tanta mansidão, que uma fateixa  
Basta ter à fatal Argos aneixa.  
(TEIXEIRA. *Pros.* 17-18).

Os mecanismos ecfrásticos estão nas adjetivações (pequena; serena; quieto; curvas; larga; decomposta; estanhado); nos verbos no presente (vê; ordena; serve, é; quebra; deriva), assim como na referência ao brilho e à luminosidade do céu e ao cinturão de rochas que reduz a força das ondas. A descrição é oferecida ao olhar: avistamos a constelação Ursa Menor e as demais estrelas que a rodeiam e o litoral pernambucano, cujo recife não permite que navios de grande porte alcancem o território, sendo, portanto, um porto seguro. A segurança característica da Capitania de Pernambuco é evidenciada não somente pela formação rochosa próxima à costa litorânea, mas pela conduta exemplar de seu governante, que resguarda o território das ameaças gentílicas. A descrição do recife prossegue nos cantos seguintes, nos quais verificamos haver uma lajem (TEIXEIRA. *Pros.* 18-20), por onde chegam os diversos deuses. Dentre estes, está Proteu, que interrompe o silêncio, dando início ao seu canto, no qual afirma ver a atuação de Duarte Coelho Pereira, fundador da cidade de Olinda e pai de Jorge d'Albuquerque Coelho, na Capitania de Pernambuco:

O braço invicto vejo com que amansa  
A dura cerviz bárbara insolente,  
Instruindo na fé, dando esperança  
Do bem que sempre dura e é presente;  
Eu vejo co rigor da tesa lança  
Acossar o francês, impaciente

De lhe ver alcançar uma vitória  
Tão capaz e tão digna de memória.  
(TEIXEIRA. *Pros.* 28).

O narrador narra o esforço empreendido pelo primeiro donatário de Pernambuco contra os indígenas, na tentativa de convertê-los<sup>12</sup>; e contra os franceses, que afastou do litoral brasileiro, de forma a estabelecer a fé católica e a regência lusitana como hegemônicas no território colonial. Sua atuação heroica é louvada, enquanto a dos indígenas e franceses é vituperada, sendo a audiência aconselhada sobre a conduta em favor dos princípios reinóis portugueses. A narração prossegue com uma descrição em que o poeta retrata imageticamente os confrontos na colônia, porém agora referentes à atuação de Jorge d’Albuquerque Coelho e seu irmão Duarte Coelho d’Albuquerque:

O Princípio de sua primavera  
Gastarão seu distrito dilatando,  
Os bárbaros cruéis e gente austera,  
Com meio singular, domesticando.  
E primeiro que a espada lisa e fera  
Arranquem, com mil meios d’amor brando,  
Pretenderão tirá-la de seu erro,  
E senão porão tudo a fogo e ferro.

Os braços vigorosos e constantes  
Fenderão peitos, abrirão costados,  
Deixando de mil membros palpitanes  
Caminhos, arraiais, campos juncados.  
Cercas soberbas, fortes repugnantes  
Serão dos novos Martes arrasados,  
Sem ficar deles todos mais memória  
Que a qu’eu fazendo vou em esta história.

Quais dois soberbos rios espumosos,

---

<sup>12</sup> De acordo com Pécora, o expansionismo do Império e da Fé católica são indissociáveis e se relacionam contiguamente à arte de pregar, sendo preciso reconhecer a “inalienabilidade entre a pregação da Fé e a expansão de Portugal” (PÉCORA, 2018, p. 143). Desse modo, a tentativa de converter os indígenas é um esforço em favor da própria monarquia portuguesa.

Que, de montes altíssimos manando,  
Em Tétis de meter-se desejosos,  
Vêm com fúria crescida murmurando;  
E nas partes que passam furiosos  
Vêm árvores e troncos arrancando,  
Tal Jorge d'Albuquerque e o grão Duarte  
Farão destruição em toda a parte.  
(TEIXEIRA. *Pros.* 30-32).

Esse incidente é retratado por meio de uma écfrase, que simboliza uma das principais temáticas do poema. O aspecto descritivo se vincula às adjetivações (lisa; brando; vigorosos; repugnantes; espumosos; altíssimos), assim como às referências espaciais (caminhos; campos; rios; montes) e materiais (espada; troncos). As diversas imagens, associadas às ações narrativas, são expostas de forma que conseguimos avistar a tentativa de domesticar e catequizar os indígenas. Não sendo todos convertidos, cabe aos irmãos Albuquerque praticar a guerra justa<sup>13</sup>, a fim de efetivar a colonização lusa, mediante braços que “Fenderão peitos, abrirão costados, / Deixando de mil membros palpitantes / Caminhos, arraiais, campos juncados”, de maneira que a morte dos nativos e a destruição da natureza apaga o que restaria da memória indígena.

Essas imagens representam uma acusação à conduta dos autóctones, por não acatarem a catequização, assim como um elogio à atitude exemplar dos fidalgos na colônia, ao combaterem os indígenas, expurgando seus traços culturais e instituindo o catolicismo e o domínio português. Outro acontecimento narrado por Proteu é a participação dos irmãos Albuquerque na Batalha de Alcácer-Quibir, na qual enfrentaram os mouros, em Marrocos. O combate se deu em conjunto com o Rei Dom Sebastião, cuja participação é destacada por um trecho ecfrástico:

---

<sup>13</sup> Frente à insubordinação dos indígenas aos comandos coloniais, declarava-se a denominada guerra justa, por meio da qual os colonizadores empenhavam-se “numa ofensiva militar até submetê-los ao império da lei, fazendo-os viver como vassallos cristãos permanentes” (LANGFUR, 2017, p. 123).

“Entre armas desiguais, entre tambores,  
De som confuso, rouco e redobrado,  
Entre cavalos bravos corredores,  
Entre a fúria do pó, que é salitrado;  
Entre sanha, furor, entre clamores,  
Entre tumulto cego e desmandado,  
Entre nuvens de setas mauritanas,  
Andará o Rei das gentes lusitanas.

No animal de Netuno, já cansado  
Do prolixo combate e mal ferido,  
Será visto por Jorge sublimado,  
Andando quase fora de sentido.  
O que vendo o grande Albuquerque ousado.  
De tão trágico passo condoído,  
Ao peito fogo dando; aos olhos, água,  
Tais palavras dirá, tintas em mágoa:”

“Tão infelice rei como esforçado,  
Com lágrimas de tantos tão pedido,  
Com lágrimas de tantos alcançado,  
Com lágrimas do reino enfim perdido.  
Vejo-vos co cavalo já cansado,  
A vós, nunca cansado, mas ferido,  
Salvai em este meu à vossa vida  
Que à minha pouco vai em ser perdida.  
(TEIXEIRA. *Pros.* 74-76).

As imagens associadas à atuação do Rei são descritas de forma que as percebemos no ato de leitura, a partir da pormenorização de especificidades tais quais os utensílios de guerra (armas; tambores; setas), as caracterizações (desiguais; bravos; cansado; ferido) ou ainda a referência aos cavalos, à fúria e ao tumulto, responsáveis por conferir maior vividez à cena. A participação de Dom Sebastião no combate simboliza a dedicação da nobreza nas conquistas portuguesas, associando-se a “uma espécie de missão civilizadora/cristianizadora da ‘nação portuguesa’ por obra da providência” (LUZ, 2007, p. 552). A cena é avistada por Jorge, que glorifica o desempenho de Dom Sebastião e lhe oferece seu cavalo, fazendo com que o Rei

prometa o fazer grandíssimo caso sobreviva, “Mas té nisto lhe será avara a sorte, / Pois tudo cobrirá com sombra a morte” (TEIXEIRA. *Pros.* 78)<sup>14</sup>.

O panegírico ao imperador personifica as virtudes imperiais, de forma que o soberano é elogiado em relação ao que é considerado conduta exemplar no Império. É possível associar esse tipo de elogio ao enaltecimento do rei, que, em *Prosopopeia*, é lembrado por suas façanhas na Batalha de Alcácer-Quibir, na qual Dom Sebastião, que não tinha herdeiros, desapareceu, suscitando uma crença messiânica a seu respeito em meio à perda da soberania lusitana para Castela (HERMANN, 2006, p. 12). Assim, o elogio à figura do rei, bem como dos fidalgos que lhe são subordinados, representa um panegírico aos princípios do reino e se associa ao sebastianismo, movimento político-cultural português – tomado do mito do *Encoberto*, presente nas trovas de Gonçalo Annes Bandarra – que se tornou uma doutrina baseada na esperança, em que todos aguardavam o retorno de um rei-salvador, Dom Sebastião (FELIPE, 2011, p. 209). Portanto, o caráter elogioso da épica de Bento Teixeira, embora associado ao louvor de Jorge d’Albuquerque Coelho, a quem o poema é dedicado, representa, muito além de um louvor a uma figura de fidalguia, uma honraria ao rei e, conseqüentemente, ao Império

---

<sup>14</sup> “D. Sebastião pôs em marcha os preparativos, e esperava partir no verão de 1577, mas as dificuldades financeiras e de ordem militar adiaram por um ano a partida para a África. Embarcado na galé real em 14 de junho de 1578, só saiu de Lisboa no dia 24, devido ao mau tempo. De Lisboa, o rei e seu exército passaram a Lagos, Cádiz, Tânger e Arzila para chegar a Alcácer Quibir. O tamanho das forças varia bastante de acordo com as crônicas de época, mas tudo parece indicar que os combatentes do lado português somaram no máximo 24 mil, enquanto o adversário contaria com mais de 87 mil cavaleiros e 25 mil atiradores. A escassez de recursos dos lusos se fez sentir rapidamente e os conselhos para recuar teriam irritado D. Sebastião e o levado a perguntar aos fidalgos à sua volta: ‘e agora que me vedes aqui dizeis o contrário, parecevos que sentis bem de minha reputação em dizer que me retire e perca a artilharia, ou que aguarde a perder esta gente deixando-a morrer de fome, perdendo com seu valor honra e vida?’ D. Sebastião recusou-se a desistir e em 4 de agosto sucumbiu com boa parte de seu exército nas areias marroquinas” (HERMANN, 2006, p. 19-20).

português, pelo qual o herói se empenha mediante a catequização dos autóctones e a conduta em favor do expansionismo.

Tem início um novo excerto descritivo, no qual se relata a captura de Jorge d'Albuquerque Coelho, posteriormente à morte do Rei Dom Sebastião:

Com lágrimas d'amor e de brandura,  
De seu Senhor querido ali se espede,  
E que a vida importante e mal segura  
Assegurasse bem, muito lhe pede.  
Torna à batalha sanguinosa e dura,  
O esquadrão rompe dos de Mafamede,  
Lastima, fere, corta, fende, mata,  
Decepa, apouca, assola, desbarata.

Com força não domada e alto brio,  
Em sangue Mouro todo já banhado,  
Do seu vendo correr um caudal rio,  
De joelhos se pôs, debilitado.  
Ali dando a mortais golpes desvio,  
De feridas medonhas trespassado,  
Será cativo, e da proterva gente  
Manietado enfim mui cruelmente.  
(TEIXEIRA. *Pros.* 79-80).

Nesse trecho, acompanhamos as ações do herói, despedindo-se do Rei, retornando à batalha e sendo capturado pelos mouros. Os mecanismos eufrásticos são acionados por meio das adjetivações (sanguinosa; caudal; medonhas; proterva) e dos verbos no presente nos versos “Lastima, fere, corta, fende, mata, / Decepa, apouca, assola, desbarata”. A descrição representa a devoção do fidalgo, que, mesmo após a morte do Rei, resiste guerreando e sacrificando-se pelo Império português, chegando a ser preso pelos seus inimigos. Posteriormente a esse acontecimento, Jorge d'Albuquerque Coelho é resgatado e retorna ao território brasileiro, porém seu irmão padece em infortúnio (TEIXEIRA. *Pros.* 89). Embora derrotados, o poema exulta o esforço lusitano frente aos mouros, de forma que a conduta de Jorge d'Albuquerque Coelho se situa como exemplar,

corajosa e justa, digna de canto e louvor. Proteu, então, retrata a imagem de Olinda, que chora a morte de Duarte Coelho:

Mas enquanto te dão a sepultura,  
Contemplo a tua Olinda celebrada,  
Coberta de fúnebre vestidura,  
Inculta, sem feição, descabelada.  
Quero-a deixar chorar morte tão dura  
‘Té que seja de Jorge consolada,  
Que por ti na Ulisséia fica em pranto,  
Enquanto me disponho a novo canto.  
(TEIXEIRA. *Pros.* 91).

Os mecanismos efrásticos são desencadeados pela referência à visão, pelos verbos no presente (dão; Quero; disponho) e pelas adjetivações (celebrada; fúnebre; Inculta; descabelada). Assim, é como se Proteu avistasse a cidade metaforizada como uma mulher enlutada e em prantos, prestes a ser consolada por Jorge d’Albuquerque Coelho, que assumiria a posição de seu irmão na condição de donatário. O retrato dos fidalgos nos trechos efrásticos destacados se dá como uma exaltação à figura do rei, que enquanto personificação dos valores imperiais faz com que o próprio Império seja também elogiado. O desaparecimento de Dom Sebastião na Batalha de Alcácer-Quibir seguido pela crença messiânica em relação ao seu retorno representa um panegírico aos princípios do reino, de forma que o caráter elogioso da épica de Bento Teixeira, embora vinculado aos heróis lusitanos, se configure como uma honraria ao próprio Dom Sebastião, já que “uma das tópicas políticas recorrentes nos exemplares épico-panegíricos dos domínios ultramarinos portugueses é a da articulação orgânica das ações do homenageado com a vontade do Rei” (LUZ, 2007, p. 558). Assim, mais uma vez, a éfrase, para além de um elemento descritivo belo, *ornamento* do poema, é de fato *instrumento* necessário à expressão do louvor ao rei e, portanto, aos valores imperiais, finalidade político-retórica do poema.

## Conclusão

Como *ornamentum* (Quint, *Inst.* 8.3.61) do discurso, a éfrase é um instrumento – não um mero ornamento, como entendemos o termo hoje – para que se alcancem efeitos específicos e desejados de sentido em um poema. Em *Prosopopeia*, de Bento Teixeira, vemos um exemplar de poesia de gênero épico moderno, e, portanto, alinhado com os preceitos emulativos poético-retóricos do seu período. Dentre os elementos emulados e retrabalhados pelo autor, os dispositivos de visualidade cumprem papel essencial na composição do poema em afilá-lo à tradição oriunda da Antiguidade, mas aceita e propalada no seu presente, assim como em atingir efeitos de sentido próprios dos sistemas de significação ibéricos contrarreformistas. Como procuramos demonstrar, a éfrase em *Prosopopeia* contribui com o louvor dos heróis lusitanos, do rei e, ao cabo, dos ideais imperialistas e expansionistas portugueses, aos quais se associam autor e leitores da obra, através de uma filiação retórico-política, poético-teológica aos princípios católicos e portugueses. A éfrase é, portanto, um instrumento verbal de ação social e política preciso e sofisticado, nas mãos de um poeta capaz.

## Referências

ALVES, Hélio J. S. A casca de Tritão: teoria poética na crítica quinhentista a *Os Lusíadas*: à leitura “brasileira” de Bento Teixeira. In: **Reunião Internacional de Camonistas**, 6, 2012, Coimbra. **Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas**. Coimbra: Imprensa da UC, 2012. p. 449-458.

BRAUND, Susanna. **Latin Literature**. New York: Routledge, 2002.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Prefácio de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Apresentação de Aníbal Pinto de Castro. 4 ed. Lisboa: Ministério dos Negócios Estrangeiros. Instituto Camões, 2000.

FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. **Poética da prudência: a expansão portuguesa quinhentista na tradição épica**. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

- HANSEN, João Adolfo. A máquina do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Poetas que pensaram o mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 157-197.
- HANSEN, João Adolfo. Artes e Letras no Brasil Anteriores ao Século XVIII. In: CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de; LACHAT, Marcelo; SILVARES, Lavinia (Org.). **Hidra Vocal**. Estudos sobre Retórica e Poética (Em Homenagem a João Adolfo Hansen). Cotia: Ateliê, 2020. p. 11-36.
- HANSEN, João Adolfo. A autoria, obra e público na poesia colonial luso-brasileira atribuída à Gregório de Matos e Guerra. **Journal of lusophone studies**, v. 12, p. 91-117, 2014.
- HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. **Revista USP**, 71, 85-105, 2006a.
- HANSEN, João Adolfo. Práticas Letradas Seiscentistas. **Discurso**, n. 25, p. 153-183, 1995.
- HANSEN, João Adolfo. *Ut pictura poesis* e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII colonial. **Floema Especial**, ano II, n. 2A, p. 111-131, out. 2006b.
- HERMANN, Jacqueline. El Ksar El-Kebir. Narrativas e história sebástica na batalha dos Três Reis. Marrocos, 1578. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 45, p. 11-28, 2006.
- HÖLSCHER, Tonio. **Visual Power in Ancient Greece and Rome: Between Art and Social Reality**. Oakland: University of California, 2018.
- HOMERO. **Ilíada**. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2020.
- HORÁCIO. **Arte poética**. Tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- KENNEDY, George A. **Progymnasmata: Greek textbooks of prose composition and rhetoric**. Aelius Theon; Hermogenes; Aphthonius the Sophist; Nicolaus the Sophist. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2003
- LANGFUR, Hal. Canibalismo e a legitimidade da guerra justa na época da Independência. Tradução de Sergio Lamarão. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 37, n. 75, p. 119-143, 2017.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. O paralelo das artes. In: **A pintura – textos essenciais**. Vol. 7: O paralelo das artes. Direção geral de Jacqueline Lichtenstein. Apresentação de Jean-François Groulier.

Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 9-16.

LUZ, Guilherme Amaral. Produção de concórdia: a poética do poder na América portuguesa (sécs. XVI-XVIII). **Varia Historia**, v. 23, p. 543-560, 2007.

MARTINS, Paulo. Uma visão periegemática sobre a écfrase. **Revista Classica**, v. 29, n. 2, p. 163-204, 2016.

MORGANTI, Bianca Fanelli. **A Mitologia n'Os Lusíadas**: Balanço Histórico-Crítico. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

MUHANA, Adma. Introdução. In: MUHANA, Adma. **Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia**. Tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida. Tradução de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 2002. p. 9-61.

MUHANA, Adma. **Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia**. Tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida. Tradução de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 2002.

NASCIMENTO, Ana Paula Gomes do. Bento Teixeira e o legado da poesia épica: reflexões sobre um “poemeto épico” do século XVI luso-americano. **ANAIS eletrônicos do XV Encontro ABRALIC**. Rio de Janeiro, 2016, p. 609-616.

OLIVEIRA, Ana Lúcia Machado de. Aristóteles e a imagem nas lentes seiscentistas: deslocamentos e reciclagens. In: ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.). **Cenas do discurso**: deslocamentos e transformações. Rio de Janeiro: 7letras, 2006. p. 13-28.

PAUSANIAS. **Description of Greece**. Translated by Jones, W. H. S. and Omerod, H. A. Loeb Classical Library Volumes. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1918.

PÉCORA, Alcir. **Máquina de Gêneros**: novamente descoberta e aplicada a Castiglione, DellaCasa, Nóbrega, Camões, Vieira, La Rochefoucauld, Gonzaga, Silva Alvarenga e Bocage. 2. ed. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

RODOLPHO, Melina. Écfrase e evidência. **Letras Clássicas**, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 94-113, 2014.

SINKEVISQUE, Eduardo. Exercícios retóricos: *Progymnasmata* em Sebastião da Rocha Pita. **Letras**, Santa Maria, Especial, n. 1, p. 191-204, 2019.

TEIXEIRA, Bento. **Prosopopeia**. In: TEIXEIRA, Ivan. **Raízes**: Roteiro da poesia brasileira. Seleção e prefácio de Ivan Prado Teixeira; direção de Edla van Steen. São Paulo: Global, 2008. p. 63-96.

TOFOLI, Barbara Faria. **Os gêneros retóricos e seu caráter poético argumentativo em *Prosopopeia*, de Bento Teixeira**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2021.

WEBB, Ruth. **Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice**. Farnham, England/Burlington, VT: Ashgate, 2009.



## Verossimilhança poética e verdade histórica em *Prosopopeia*, de Bento Teixeira

Marcelo Lachat

Os quatro últimos versos de *Prosopopeia*, poema épico de Bento Teixeira impresso pela primeira vez em 1601, em Lisboa, podem causar estranhamento devido à sua aparente inverossimilhança:

Eu, que a tal espetáculo presente  
Estive, quis em verso numeroso  
Escrevê-lo, por ver que assim convinha  
Para mais perfeição da musa minha.  
(TEIXEIRA, 2008, p. 154)

O “espetáculo” ao qual o poeta supostamente esteve presente é o canto de Proteu, que ocupa a maior parte da obra (71 das 94 estâncias) e que se dá em um consílio de deuses, à semelhança daquele d’*Os Lusíadas*. De início, é preciso assentar que o poeta, no caso, não é o homem empírico Bento Teixeira – sobre quem, aliás, pouco se sabe –, e sim a *persona* épica que narra o poema. Essa *persona* é que teria presenciado o canto de Proteu, deus marinho que, conhecido como “o velho do mar” e responsável por guardar os rebanhos de Poseidon, possuía o dom da profecia e era capaz de metamorfosear-se quando e no que quisesse<sup>1</sup>. Por ter assistido ao referido espetáculo, o poeta-*persona* pôde escrevê-lo em verso numeroso para aperfeiçoar sua

---

<sup>1</sup> “Proteu (G. *Proteus*). Deus marinho conhecedor de muitos segredos; ele permanecia geralmente nas proximidades da foz do rio Nilo, na ilha de Faros, onde guardava os rebanhos de focas e de outros animais marinhos pertencentes a Poseidon. Proteu, chamado ‘o velho do mar’, além de ter o dom da profecia era capaz de transformar-se no que quisesse; ele usava esse poder principalmente para livrar-se de quem viesse fazer-lhe perguntas, mas quem tivesse paciência de esgotar o seu repertório de metamorfoses conseguia ouvir-lhe as respostas” (KURY, 2008, p. 343).

musa. Nesse sentido, é importante lembrar que no prólogo de *Prosopopeia*, “dirigido a Jorge d’Albuquerque Coelho, capitão e governador da capitania de Pernambuco, das partes do Brasil da Nova Lusitânia”, segue-se o preceito horaciano *ut pictura poesis*, “com o objetivo de comparar procedimentos compositivos de que lançam mão pintores e poetas para atingir a consecução dos fins a que se propuseram” (MOREIRA, 2008, p. 101). Por isso, Bento Teixeira afirma nesse texto preambular que, “querendo debuxar com obstardo pincel de meu engenho a viva imagem da vida e feitos memoráveis de vossa mercê, quis primeiro fazer este rascunho, para depois, sendo-me concedido por vossa mercê, ir mui particularmente pintando os membros desta imagem” (TEIXEIRA, 2008, p. 121-122); isto é, o poema seria rascunho insuficiente para retratar a vida e os feitos memoráveis de Jorge de Albuquerque Coelho, amplificando-se, desse modo, a imagem do retratado. Nota-se ainda no prólogo o emprego da tópica da modéstia afetada, visto que “assim como dista o rascunho da pintura já acabada, assim distam as primeiras rimas do poeta de um poema consumado” (MOREIRA, 2008, p. 102). As “primícias” de Bento Teixeira, para serem aceitas, dependem da benevolência e da brandura de Jorge de Albuquerque Coelho, a quem são oferecidas, mas também de leitores benevolentes, pois “o poema é apresentado como ‘rascunho’, ‘esboço’, ‘projeto’ que, por conseguinte, deve ser lido, apropriado como tal” (MOREIRA, 2008, p. 103). Esse *topos* da modéstia afetada é retomado, portanto, no epílogo do poema, mais especificamente naqueles versos citados, nos quais se sugere que a composição de *Prosopopeia* teria sido um exercício poético: “(...) quis em verso numeroso / Escrevê-lo, por ver que assim convinha / Para mais perfeição da musa minha”<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Para Adma Muhana (2003, p. 16), “é este um momento em que o poema parece vacilar em seu propósito épico. Se o epílogo – tornado momento de despedida do poeta, em Camões – é lugar de uma *peroratio* a comover o destinatário do poema, nada de mais anti-épico do que um epílogo que se confessa exercício, desmanchando a imitação. Para a preceptiva poética, sabe-se, o poeta deve, discretamente, silenciar o mais das vezes, a fim de, retirado ele da cena, mostrar as coisas narradas como se sucedendo aos olhos do leitor/espectador – e, logrando, com isso, mostrá-las com a maior *evidentia*

Todavia, isso não resolve a possível inverossimilhança da presença do poeta em um consílio de deuses pagãos, tendo em vista que tudo na obra aponta “para valores professados pelo cristianismo contrarreformado do final do Quinhentos” (MUHANA, 2003, p. 14), mesmo que seu autor fosse cristão-novo<sup>3</sup>. Tais valores evidenciam-se, por exemplo, na estância II do poema, na qual, contrariando-se as preceptivas e os modelos

---

possível. Um poema que se encerre com um epílogo no qual o poeta exhibe sua obra como um artifício traduz uma ostentação indiscreta do poeta, imodéstia e falta de arte. Se, como quer Quintiliano (e toda a preceptiva ulterior aprova), ‘a arte deixa de sê-lo se aparece’, essa aparente insipiência do poema corroboraria a opinião de Antônio Ribeiro e dos críticos posteriores acerca da falta de habilidade poética de Bento Teixeira. É possível pensar, todavia, sem juízos extemporâneos, que o *Prosopopeia* constituiu-se de fato um exercício poético, da mesma maneira como o *Elogio da Loucura* de Erasmo e tantos outros de Díon Crisóstomo, Luciano etc., que o são em relação aos discursos epidíticos da retórica. Se os frutos dos *progymnasmata* podem ser reconhecidos como obras de um gênero paralelo aos maiores da retórica, ‘declamações’, com seus próprios preceitos – o principal deles sendo a obra não poder ser julgada como encerrada, desde que esboço, *dibuxo*, *rascunho* enfim, passível de correções –, por que não o poderiam ser os poemas que assim se apresentassem? De fato, a censura à não dissimulação da arte parece decorrer de perspectivas platonizantes, que querem que o poeta o seja desde o nascimento, enquanto o orador passe a sê-lo por estudo da arte. A demonstração do labor, que detém o discurso em si, afirmando a menor importância da matéria tratada frente ao tratamento que lhe é dado pelo poeta, distanciaria a imitação e tornaria afetados os protestos de modéstia, inflando a voz do poeta. Contudo, a exibição declarada da arte é também artifício do poeta consumado, que não receia mostrar aproximação e distanciamento da imitação, conforme os propósitos do poema e, claro, do *juízo* do poeta, como dirá pouco mais tarde Baltasar Gracián, em sua *Agudeza y Arte de Ingenio*”.

<sup>3</sup> “Durante muito tempo julgaram-no [Bento Teixeira] natural da América Portuguesa. Chegou-se mesmo a precisar: de Olinda ou Muribeca. Ultimamente, porém, firmaram-se dúvidas quanto à sua verdadeira naturalidade. Rodolfo Garcia, entre outros, presumiu-o reinol. E tratou de identificá-lo com certo cristão-novo, mestre de ensinar moços, que em 1594 depunha em Pernambuco ante a mesa do Santo Ofício. Com a ajuda dos papéis constantes do livro das *Denúncias* de Olinda, pôde ainda Garcia apurar alguns dados sumários acerca da enigmática personagem. Assim é que ficamos sabendo não apenas o lugar de seu nascimento [Porto], como os nomes dos pais [Manuel Álvares de Barros e Lianor Rodrigues], cristãos-novos ambos e falecidos na Bahia, onde, aparentemente, a família primeiro aportou no Brasil” (HOLANDA, 1991, p. 27-28).

épicos antigos, não são invocadas as “délficas irmãs” (ou seja, as musas pagãs), mas o Deus cristão<sup>4</sup>:

As délficas irmãs chamar não quero,  
Que tal invocação é vão estudo;  
Aquele chamo só, de quem espero  
A vida que se espera em fim de tudo.  
Ele fará meu verso tão sincero,  
Quanto fora sem ele tosco e rudo,  
Que por razão negar não deve o menos  
Quem deu o mais a míseros terrenos.  
(TEIXEIRA, 2008, p. 123)

Nessa invocação, Deus é chamado para que torne o verso do poeta sincero. A proposta da *persona* épica, então, “é oferecer a ‘verdade’, e não narrativas fabulosas e inverossímeis. A energia poética da verdade, nesse sentido, superaria o fingimento ficcional dos versos antigos” (FELIPE, 2009, p. 363). No entanto, como conciliar tal sinceridade ou verdade com aquele fingimento do fim do poema? Consoante Sergio Buarque de Holanda (1991, p. 35), os “ornatos que servem ao autor para engradecer os sucessos narrados e alçá-los sobre a tosca realidade (...) têm de fato o mesmo valor que se deve atribuir a artifícios tais como aquele, nas linhas finais da *Prosopopeia*, onde o poeta se finge testemunha da assembleia dos deuses marinhos”. Ou ainda, articulando essa presumida sinceridade do verso com aquela modéstia afetada do prólogo, pode-se inferir que:

Há, portanto, um efeito de dupla fidedignidade de Bento Teixeira sob a sua máscara de rusticidade. Por um lado, ela faz que se reconheça no homenageado e não no panegirista os valores engendrados no texto, por outro, ela denota a incapacidade de o “autor” mentir convincentemente ou simular fantasias com ares de verdade (LUZ, 2013, p. 118).

---

<sup>4</sup> Conforme Roberto de Oliveira Brandão (2001, p. 49), “essa substituição dos deuses mitológicos pelo Deus cristão, que poderia ser creditada ao poeta [Bento Teixeira], já a tinham realizado tanto a poesia medieval como Torquato Tasso com sua *Jerusalém libertada* (1575)”.

Dessa maneira, é poeticamente verossímil a *persona* épica de *Prosopopeia* ter testemunhado o consílio dos deuses e o canto de Proteu, pois tal fingimento está de acordo com o propósito do poema e com o *ethos* do poeta. Ademais, relacionam-se assim poesia e história, sendo agudamente confundidas verossimilhança poética e verdade histórica. Isso porque, como esclarece Jacques Le Goff (2016, p. 22):

A palavra “história” (em todas as línguas românicas e em inglês) vem do grego antigo *ἱστορίη*, em dialeto jônico. Esta forma deriva da raiz indo-europeia *wid-, weid-*, “ver”. Daí o sânscrito *vetas*, “testemunha”, o grego *ἴστωρ*, testemunha no sentido de “aquele que vê”. Esta concepção da visão como fonte essencial de conhecimento leva-nos à ideia de que *ἴστωρ*, “aquele que vê”, é também “aquele que *sabê*”; *ἱστορεῖ*, em grego antigo, é “procurar saber”, “informar-se”. *ἱστορίη* significa, pois, “procurar”. É este o sentido da palavra em Heródoto, no início de suas *Histórias*, que são “investigações”, “pesquisas”. Ver, *logo* saber, é um primeiro problema.

Mais ainda, como salienta Reinhart Koselleck, na concepção antiga de história (predominante até fins do século XVIII), é essencial a menção às testemunhas (às vezes, o próprio historiador) que presenciaram o fato para dar veracidade ao relato histórico. Daí serem utilizadas, frequentemente, metáforas que remetem “a uma verdade nua e sem adornos, a ser reproduzida de forma precisa e objetiva”; e tais metáforas, “que contêm em si um realismo ingênuo, alimentam-se mais dos testemunhos oculares do que dos testemunhos auditivos que atestariam a verdade da história” (KOSELLECK, 2006, p. 166). Nesse sentido, no capítulo 28 do livro V da *História do Brasil*, de Frei Vicente do Salvador – obra composta, aproximadamente, entre 1619 e 1630, e que só foi impressa no último quartel do século XIX –, o autor, para tratar verossimilmente “dos navios que os holandeses tomaram na Bahia e o que fizeram da gente que cativaram”, relata sua experiência como cativo dos holandeses:

Entre estes navios tomados foi logo dos primeiros um o dos padres da Companhia, em que costumam visitar os colégios e casas que têm por esta costa, e nesta ocasião vinha do Rio de

Janeiro o padre Domingos Coelho, seu provincial que ia já acabando, e o padre Antônio de Matos que lhe havia de suceder, e outros padres e irmãos da Companhia, que por todos eram dez. Vinham também quatro religiosos de São Bento, e eu e meu companheiro da ordem de nosso padre são Francisco. (...) E assim estive na prisão do mar quatro meses, os quais passados me pediu Manuel Fernandes de Azevedo, um dos moradores portugueses que ficaram na cidade, e concederam que viesse pera sua casa e pudesse andar em sua companhia pela cidade, contanto que não chegasse aos muros e fortificações. Donde me ocupei em confessar os portugueses, em forma que nenhum morreu sem confissão (SALVADOR, 1982, p. 374-375).

Nesse excerto, verifica-se aquilo que prescreve Quintiliano na *Institutio Oratoria* (IV, II, 125): “*Neque illud quidem praeteribo, quantam adferat fidem expositioni narrantis auctoritas; quam mereri debemus ante omnia quidem uita, sed et ipso genere orationis, quod quo fuerit grauius ac sanctius, hoc plus habeat necesse est in adfirmando ponderis*”<sup>5</sup>. Ou seja, a credibilidade da *narratio* provém da *auctoritas* daquele que narra, sendo essa autoridade merecida, antes de tudo, pela “vida exemplar” (*uita*). Por esse motivo, a experiência e a vida exemplar de Frei Vicente do Salvador tornam-no digno de fé, uma verdadeira autoridade histórica.

Discutindo a noção antiga de história – cujo marco inicial é Heródoto (o “pai da história” segundo Cícero) – e como ela se diferencia da poesia e do mito, José Carlos Reis (2000, p. 12) realça que a verdade histórica depende do testemunho ocular e da escrita na primeira pessoa:

O poeta ouvia as musas; o historiador quer a “verdade” e interroga e ouve os que viram os fatos ou escreve sobre o que ele próprio viu. “Ver” é prioritário sobre o “ouvir dizer”. Diferente do mito e da poesia, o conhecimento histórico é escrito, o que

---

<sup>5</sup> “Também não deixarei de lado o fato de que a notoriedade do expositor acarreta considerável acréscimo de confiança à narração; antes de tudo, temos a obrigação de merecer tal autoridade pela conduta de vida, mas também pela própria qualidade do discurso, porque tanto mais peso terá necessariamente nas afirmações, quanto mais sério e digno ele for” (QUINTILIANO, tomo II, 2015, p. 128-129).

permite a comparação, a correção de contradições, a incredulidade em relação ao fabuloso e maravilhoso. Conhecimento escrito do que foi visto, a história pretende dizer a verdade sobre o mundo dos homens. Ao contrário do mito, que é oral e pessoal, a história é escrita e pessoal. É o próprio historiador a garantia da verdade: a sua assinatura o torna responsável pelo que escreveu. Ele escreve na primeira pessoa e a “verdade histórica” confunde-se com a sua assinatura.

O poeta de *Prosopopeia*, ao afirmar, na primeira pessoa, que viu o “espetáculo” de Proteu e, então, quis escrevê-lo, mostra-se como um historiador que, com sua assinatura, garante a veracidade histórica de um episódio poético. Como Heródoto em suas *Histórias*, ele expõe sua “investigação” (*historié*) sobre o passado e, conseqüentemente, registra os feitos grandiosos e maravilhosos – no caso do poema, aqueles de Jorge de Albuquerque Coelho e de seu irmão, Duarte Coelho de Albuquerque – para que não fiquem sem glória:

Esta é a exposição da investigação de Heródoto de Túrio, para que os acontecimentos passados não sejam extintos entre os homens com o tempo, e para que os feitos grandiosos e maravilhosos, uns realizados por helenos e outros por bárbaros, não fiquem sem glória, e expor os motivos pelos quais guerrearam uns contra os outros (HERÓDOTO, 2015, p. 29).

Posto isso, é pertinente recordar ainda, quanto à verossimilhança poética e à verdade histórica, que Aristóteles, no capítulo IX de sua *Poética*, ao diferenciar poesia e história, estabelece que não é ofício do poeta “narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade”. Logo, não se distinguem o historiador e o poeta por escreverem em prosa ou em verso, mas porque o primeiro “diz as coisas que sucederam” e o segundo “as que poderiam suceder”, o que leva à conclusão de que “a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular” (ARISTÓTELES, 2008, p. 115). Porém, essa divisão aristotélica não parece tão evidente se se

considera, como propõe François Hartog (2001, p. 21), que a história “procede da epopeia: vem dela e dela se separou. O dispositivo da palavra épica, a memória do aedo, uma certa descoberta da historicidade são as condições que possibilitam o que, alguns séculos mais tarde, será nomeado, por Heródoto, história (*historié*)”.

No que diz respeito ao poema *Prosopopeia*, os vínculos entre poesia épica e história são fundamentais, uma vez que na *editio princeps* dos versos de Bento Teixeira (aquela impressa em 1601, em Lisboa, por Antônio Álvares), eles aparecem como um apenso de um texto do gênero histórico: a relação do *Naufrágio, que passou Jorge d’Albuquerque Coelbo, Capitão, e Governador de Paranambuco*<sup>6</sup>. No prólogo dessa edição seiscentista que reúne os dois escritos, Antônio Ribeiro explicita o caráter acessório do poema: “Também vão juntas a ele [ao relato do *Naufrágio*] algumas Rimas, de ânimo mais afeiçoado que poético” (NAUFRÁGIO, 1601, fl. 4). Na hipótese de Sergio Buarque de Holanda (1991, p. 36):

Como a *Relação do Naufrágio* trata de acontecimentos que antecedem de 20 ou 30 anos essa composição [*Prosopopeia*], pode-se supor que já então estivesse redigida e circulasse ao menos em versão manuscrita. E embora se tenha pretendido o contrário, não é de todo impossível que a conhecesse o autor da *Prosopopeia* quando elaborou seu poema.

A *persona* histórica que se constrói nessa relação sobreviveu ao naufrágio e, por isso, tem a experiência e a autoridade necessárias para relatá-lo. Sendo testemunha ocular do evento trágico narrado, conquanto sua memória não lhe permita representar todos os detalhes (o que acaba por amplificar a catástrofe), ela atesta a verdade histórica da narração:

---

<sup>6</sup> “Saber que a *Prosopopeia* era inicialmente um apenso a um relato de naufrágio é algo relevante para o crítico que se propõe a estudar essa obra. Com efeito, o poema parece compartilhar do mesmo ‘fundamento histórico’ do relato, pois episódios que são narrados neste reaparecem elaborados com elevação épica na *Prosopopeia*” (NASCIMENTO, 2020, p. 243-244).

Posso afirmar com verdade a todos o que isto lerem, que não escrevo aqui a metade de tudo o que passamos, porque nem quando passei estes trabalhos, tinha lembrança, nem comodidade pera os escrever, nem depois de passados me sofria a memória querer que se lhe representassem: mas somente é aquilo que me pode lembrar do muito que padeci nesta viagem (NAUFRÁGIO, 1601, capítulo XIII, fl. 37v.).

Assim, essa *persona* que relata, no gênero histórico, o naufrágio de Jorge de Albuquerque assemelha-se àquela que narra, no gênero épico, a prosopopeia de Proteu, pois ambas tratam de acontecimentos que afirmam ter presenciado, visando assegurar a verdade da história e a verossimilhança da poesia – e, no caso do poema de Bento Teixeira, confundi-las. Entretanto, isso não se restringe à *persona* narradora de *Prosopopeia*, já que também se observa tal desígnio na invocação que Proteu faz em seu canto:

Não quero no meu canto alguma ajuda  
Das nove moradoras de Parnaso,  
Nem matéria tão alta quer que aluda  
Nada ao essencial deste meu caso.  
Porque, dado que a forma se me muda,  
Em falar a verdade serei raso,  
Que assim convém fazê-lo quem escreve,  
Se à justiça quer dar o que se deve.  
(TEIXEIRA, 2008, p. 131)

Conforme Guilherme Amaral Luz (2013, p. 126-127), o deus-profeta de *Prosopopeia* “prediz um futuro que, para o leitor, já é passado e memória. (...) Predizer o passado como se fosse futuro é uma forma de dar sentido à memória, apresentando os feitos heroicos dos Albuquerque como necessários (não contingentes), verossímeis (não verdadeiros), universais (não particulares)”. E, como acrescenta Cleber Vinicius do Amaral Felipe (2014, p. 533), não sendo propriamente profético, o canto de Proteu insere-se na concepção de *historia magistra uitae*<sup>7</sup>, de história exemplar: “A

---

<sup>7</sup> Retirada do *De oratore* (II, 36), de Cícero, *historia magistra uitae* é uma das tópicas fundamentais para compreender-se o gênero histórico nos séculos XVI, XVII e XVIII. Isso porque, como ressaltam Koselleck (2006, p. 41-60) e Hartog

ordenação da memória, portanto, indica um modelo de ação futuro”. Daí cantar o deus marinho que os “bárbaros cruéis e gente austera” e suas “cercas soberbas, fortes repugnantes” serão arrasados pelos irmãos Albuquerque (“novos Martes”), “Sem ficar deles todos [os bárbaros e suas fortificações] mais memória / Que a qu’eu fazendo vou em esta história” (TEIXEIRA, 2008, p. 133). Ou ainda, asseverar sobre a morte de Duarte em Alcácer-Quibir: “No mundo gozarás de larga história, / Ficando no lustroso e rico templo / Da ninfa Giganteia por exemplo” (TEIXEIRA, 2008, p. 153). Dessa forma, Proteu faz da poesia história e da história poesia para imortalizar os grandes feitos dos irmãos Albuquerque, pautando seu canto (escrito) pela verdade, a fim de obedecer à justiça poético-histórica: “Em falar a verdade serei raso, / Que assim convém fazê-lo quem escreve, / Se à justiça quer dar o que se deve”. No “prólogo ao leitor” da *História da Província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*, Pero de Magalhães Gandavo menciona essa imortalização pela “escritura” (chamada por ele “vida da memória”, um dos epítetos que Cícero atribui à história) e aponta como virtude do seu discurso histórico a verdade, buscada por meio de “um estilo fácil e chão”, adequado ao seu “fraco engenho” (tratando-se aqui, evidentemente, do *topos* da modéstia afetada):

Como pois a escritura seja vida da memória, e a memória uma semelhança da imortalidade a que todos devemos aspirar, pela parte que dela nos cabe, quis movido destas razões, fazer esta breve história, para cujo ornamento não busquei epítetos esquisitos, nem outra formosura de vocábulos de que os eloquentes oradores costumam usar, para com artifício de palavras engrandecerem suas obras. Somente procurei escrever esta na verdade, por um estilo fácil e chão, como meu fraco engenho me ajudou, desejoso de agradar a todos os que dela quiserem ter notícia (GANDAVO, 2008, p. 60-61).

---

(2001, p. 20), até o Setecentos, predominou a noção antiga de história, sintetizada por esse célebre lugar-comum ciceroniano. Desse modo, a história tinha a função primordial de servir como celeiro de *exempla* para comprovar doutrinas morais, religiosas, políticas e jurídicas.

Ficam patentes, destarte, as correlações entre os gêneros épico e histórico. Contudo, é preciso discutir o próprio gênero do poema de Bento Teixeira. Para Adma Muhana (2003, p. 14), não há dúvidas de que *Prosopopeia* é poesia épica – especificamente, uma “epopeia de derrotas” – e a análise da obra “mostra que, de fato, é uma imitação d’*Os Lusíadas* de Camões, e, por conseguinte, da *Eneida* de Virgílio, em todas as três partes essenciais do poema identificadas pela retórica, quais sejam, a invenção, a disposição e a elocução”. Já para Marcello Moreira (2008, p. 95), a composição de Bento Teixeira é um “exemplo do gênero prosopopéico”. Por fim, de acordo com Guilherme Amaral Luz (2013, p. 115-116), a classificação dessa composição é difícil, porquanto há nela um “hibridismo formal [que] mescla elementos da épica com outros subgêneros retórico-poéticos de teor encomiástico”. A esse debate deve-se acrescentar a seguinte observação de Alcir Pécora (2018, p. 12):

(...) o gênero não tem de ser puro ou inalterável em suas disposições, assim como o objeto não é idêntico à aplicação de um conjunto de prescrições encontradas em determinada preceptiva do período: paráfrases de manuais de retórica não dão conta dos sentidos específicos dos objetos. Ao contrário, a tendência histórica básica dos mais diferentes gêneros é a de desenvolver formas “mistas”, com dinamicidade relativa nos distintos períodos, que impedem definitivamente a descrição de qualquer objeto como simples coleção de aplicações genéricas.

Em vista disso, é razoável pensar o gênero de *Prosopopeia* não como algo puro ou inalterável, mas predominantemente épico e que apresenta importantes traços da *ars* histórica. O poema de Bento Teixeira pode ser caracterizado, enfim, como uma epopeia, sem que dele se excluam, no entanto, elementos de outros gêneros. E, particularmente a respeito da poesia épica, vale destacar que, embora “o poeta possa tanto escolher o argumento do poema épico, extraíndo-o da história, quanto inventá-lo, fingi-lo, é muito melhor, segundo Torquato Tasso, que o extraia da história” (MOREIRA, 2008, p. 105). O argumento da composição de Bento Teixeira é extraído da história luso-brasileira do século XVI, o que o torna verossímil; e a fantasia poética amplifica e universaliza essa

matéria histórica pelo uso, em especial, da prosopopeia, uma “figura de pensamento” (*figura sententiae*) que Quintiliano define deste modo:

Illa adhuc audaciora et maiorum (ut Cícero existimat) laterum, fisiones personarum, quae *προσωποποιῆαι* dicuntur. Mire namque cum uariant orationem, tum excitant. His et aduersariorum cogitationes uelut secum loquentium protrahimus (qui tamen ita demum a fide non abhorrent, si ea locutos finxerimus, quae cogitasse eos non sit absurdum), et nostros cum aliis sermones et aliorum inter se credibiliter introducimus, et suadendo, obiurgando, querendo, laudando, miserando personas idoneas damus. Quin deducere deos in hoc genere dicendi et inferos excitare concessum est; urbes etiam populique uocem accipiunt (*Institutio Oratoria*, IX, II, 29-31)<sup>8</sup>.

Ao introduzir a prosopopeia de Proteu, o poeta, assumindo o *ethos* de moderno em querela com os antigos, questiona a verossimilhança dessa *factio personae*:

Vem o velho Proteu, que vaticina  
(Se fé damos à velha Antiguidade)  
Os males a que a sorte nos destina,  
Nascidos da mortal temeridade.  
(TEIXEIRA, 2008, p. 128).

Consoante Heinrich Lausberg (1994, p. 250), pode acontecer de a “verdadeira realidade” (*uera*) não ser verossímil, o que resulta, em termos retóricos, no *genus admirabile*. A técnica da

---

<sup>8</sup> “Há ainda a figura mais ousada e de maior fôlego (conforme a opinião de Cícero), a criação de personagens, que se chamam *προσωποποιῆαι*. Realmente, ao mesmo tempo em que evitam admiravelmente a monotonia, tornam o discurso mais excitante. Por meio delas desvendamos os pensamentos dos adversários, como se falassem consigo mesmos (contanto que, afinal, não se afastem demais da confiabilidade e se imaginarmos que o que eles pensaram não seja absurdo); e se expusermos nossas palavras ao lado das de outros e as dos outros entre si, estabelecemos com credibilidade personagens idôneas a fim de persuadir, censurar, lamentar-se, louvar e comiserar-se. Ainda mais, nesse modo de expressão permite-se fazer os deuses descer dos céus e evocar os infernos; também cidades e povos adquirem o dom da palavra” (QUINTILIANO, tomo III, 2016, p. 415).

“verossimilização” consiste, por conseguinte, na confissão e no reconhecimento da realidade da inverossimilhança e na expressão do assombro ante a realidade do inverossímil. O assombro converte-se, então, em meio de fazer verossímeis as ficções (inverossímeis e falsas), como no caso da *ficção personae*. É precisamente essa técnica que o poeta de *Prosopopeia* emprega para, pelo assombro, tornar verossímil a antiga ficção de Proteu.

Outro procedimento que avaliza a verossimilhança do poema de Bento Teixeira é a écfrase (*ekphrasis*):

Nos *progymnasmata*, exercícios preparatórios de oratória escritos por retores gregos entre os séculos I e IV d.C., *ekphrasis* (de *phrazô*, “fazer entender”, e *ek*, “até o fim”) significa “exposição” ou “descrição”, associando-se às técnicas de amplificação de tópicos narrativas, composição de etopeias e exercícios de qualificação de causas deliberativas, judiciais e epidíticas. Aélío Theon diz que *ekphrasis* é discurso periegético – que narra em torno – pondo sob os olhos com *enargeia*, “vividez”, o que deve ser mostrado. Nos seus *Progymnasmata*, Hermógenes a define de maneira semelhante: técnica de produzir enunciados que têm *enargeia*, apresentando a coisa quase como se o ouvido a visse em detalhe (HANSEN, 2006, p. 85).

A *persona* épica de *Prosopopeia*, na “Descrição do Recife de Pernambuco”, põe diante dos olhos dos leitores, com *enargeia*, a coisa apresentada, entrelaçando verossimilhança poética e verdade histórica:

Para a parte do sul, onde a Pequena  
Ursa se vê de guardas rodeada,  
Onde o céu luminoso mais serena  
Tem sua influência, e temperada;  
Junto da Nova Lusitânia ordena  
A natureza, mãe bem atentada,  
Um porto tão quieto e tão seguro,  
Que para as curvas naus serve de muro.

É este porto tal, por estar posta  
Uma cinta de pedra, inculca e viva,  
Ao longo da soberba e larga costa,

Onde quebra Netuno a fúria esquiva.  
Entre a praia e pedra descomposta,  
O estanhado elemento se deriva  
Com tanta mansidão, que uma fateixa  
Basta ter à fatal Argos aneixa.

Em o meio desta obra alpestre e dura,  
Uma boca rompeu o mar inchado,  
Que, na língua dos bárbaros escura,  
Pernambuco de todos é chamado.  
De para'na, que é mar; puca, rotura,  
Feita com fúria desse mar salgado,  
Que, sem no derivar cometer minguá,  
Cova do mar se chama em nossa língua.  
(TEIXEIRA, 2008, p. 128-129)

Com base na preceptiva hermogeniana, pode-se considerar essa “Descrição do Recife de Pernambuco” uma éfrase de lugar<sup>9</sup>; e é em tal lugar, descrito assim vivamente, que os deuses se reúnem para assistir ao canto de Proteu<sup>10</sup>, sendo tudo presenciado pelo poeta, *persona* épica que se finge *hístor*: aquele que viu e, conseqüentemente, tem a autoridade para escrever.

Além disso, a verossimilhança poética da composição de Bento Teixeira também decorre da emulação<sup>11</sup> dos antigos,

---

<sup>9</sup> “La description [*ekphrasis*] est un énoncé qui présente en détail, comme disent les théoriciens, qui a de l'évidence et qui met sous les yeux ce qu'il montre. On a des descriptions de personnes, d'actions, de contextes, de lieux, de temps et de bien d'autres choses. (...) Dans la description des lieux, des temps ou des personnes, nous aurons pour matière leur présentation, mais aussi la beauté, l'utilité ou le caractère extraordinaire. Les vertus de la description sont principalement la clarté et l'évidence: l'expression doit presque produire la vision au moyen de l'ouïe. Il importe en outre que les éléments de l'expression se modèlent sur les objets: si l'objet est fleuri, l'expression le sera aussi, si l'objet est sec, l'expression sera de même sorte” (*Progymnasmata*, 10. In: HERMÓGENES, 1997, p. 147-148).

<sup>10</sup> Mais especificamente: “Para entrada da barra, à parte esquerda, / Está uma lajem grande e espaçosa”, onde os deuses se juntam em assembleia (Cf. TEIXEIRA, 2008, p. 129-130).

<sup>11</sup> Na *Retórica* aristotélica (II, 1388a-1388b), a emulação é concebida como um *pathos*: “Se a emulação consiste num certo mal-estar ocasionado pela presença manifesta de bens honoríficos e que se podem obter em disputa com quem é

explicitada em diferentes versos do poema: “A fama dos antigos coa moderna / Fica perdendo o preço sublimado” (TEIXEIRA, 2008, p. 131); “Estes [os irmãos Albuquerque] se isentarão da cruel sorte, / Eclipsando o nome à romana gente, / De modo que esquecida a fama velha / Façam arcar ao mundo a sobrançelha” (TEIXEIRA, 2008, p. 132); “A fama dos antigos eclipsando; (...) É Jorge d’Albuquerque mais invicto / Que o que desceu ao reino de Cocito” (TEIXEIRA, 2008, p. 137); “Sei mui certo do fado (prosseguia) / Que trará o lusitano por designo / Escurecer o esforço e valentia / Do braço assírio, grego e do latino” (TEIXEIRA, 2008, p. 137); “Os heroicos feitos dos antigos / Tendes vivos e impressos na memória” (TEIXEIRA, 2008, p. 143). Em *Prosopopeia*, os feitos heroicos de Jorge e Duarte são poeticamente verossímeis e historicamente verdadeiros porque emulados de antigos modelos poéticos e históricos, os quais, posto que seguidos, se veem eclipsados pela nova fama dos Albuquerque.

A revisão que Jean Pierre Chauvin (2018) faz da fortuna crítica de *Prosopopeia* constata que, durante séculos, esse poema foi mal lido ou sequer lido, sendo apropriadamente estudado apenas nas últimas décadas. Tais estudos têm demonstrado, entre outras coisas, que a composição de Bento Teixeira não é mero arremedo d’*Os Lusíadas*. A isso é possível adicionar, portanto, que a *persona* épica de *Prosopopeia*, êmula de poetas e historiadores antigos e modernos, entra em disputa com eles para engrandecer as *res gestae*<sup>12</sup> dos heróis Albuquerque e atestar a verossimilhança poética e a verdade histórica desses feitos grandiosos. Descritas

---

nosso igual por natureza, não porque tais bens pertençam a outrem, mas porque também não nos pertencem (razão pela qual a emulação é uma coisa boa e própria de pessoas de bem, ao passo que a inveja é desprezível e própria de gente vil; assim, enquanto uns, através da emulação, se preparam para conseguir esses bens, outros, pelo contrário, através da inveja, impedem que o vizinho os consiga), é forçoso admitir, então, que émulo são aqueles que se julgam dignos de bens que não têm mas que lhes seria possível vir a obter, uma vez que ninguém ambiciona aquilo que lhe é manifestamente impossível” (ARISTÓTELES, 2005, p. 192).

<sup>12</sup> Horácio (s/d, p. 64), em sua *Epístula ad pisonem* (v. 73), ensina que a matéria adequada ao gênero épico são “res gestae regumque ducumque et tristia bella”.

e louvadas vivamente, as *res gestae* de Jorge e Duarte são postas sob os olhos dos leitores para ficarem impressas na memória, imortalizadas, enfim, entre história e poesia.

## Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 8ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008.

\_\_\_\_\_. **Retórica**. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. 2ª ed. revista. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **Poética e poesia no Brasil (Colônia)**. São Paulo: Editora da Unesp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

CHAUVIN, Jean Pierre. Revisão de Bento Teixeira. **Todas as Musas**, São Paulo, ano 10, n. 1, p. 71-87, jul./dez. 2018.

FELIPE, Cleber Vinicius do Amaral. A dissimulação prudente e o simulacro artificioso nas epopeias *Os Lusíadas* (1572) e *Prosopopeia* (1601). **História & Perspectivas**, Uberlândia, n. 50, p. 509-550, jan./jun. 2014.

\_\_\_\_\_. Mitologia e emulação poética em *Prosopopeia*: harmonização entre elementos potencialmente conflitantes. **História & Perspectivas**, Uberlândia, n. 41, p. 353-382, jul./dez. 2009.

GANDAVO, Pero de Magalhães. **História da Província Santa Cruz**. Organização de Ricardo Martins Valle. São Paulo: Hedra, 2008.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. **Revista USP**, São Paulo, n. 71, p. 85-105, set./nov. 2006.

HARTOG François. **A história de Homero a Santo Agostinho**. Prefácios de historiadores e textos sobre história reunidos e comentados por François Hartog (org.); traduzidos para o português por Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

HERMÓGENES. **L'art rhétorique**. Traduction, introduction et notes par Michel Patillon; préface de Pierre Laurens. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1997.

HERÓDOTO. **Histórias**: livro I – Clio. Tradução, introdução e notas de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Edipro, 2015.

HOLANDA, Sergio Buarque de. **Capítulos de literatura colonial**. Organização e introdução de Antonio Candido. São Paulo: Brasiliense, 1991.

HORÁCIO. **Arte poética**. Introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Livraria Clássica, s/d (coleção bilingue).

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira; revisão de César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. Puc-Rio, 2006.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LAUSBERG, Heinrich. **Manual de retórica literária**: fundamentos de una ciencia de la literatura. Vol. III. Versión española de José Pérez Riesco. Madrid: Gredos, 1994

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 7ª ed. revista. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

LUZ, Guilherme Aamaral. O canto de Proteu: a corte na colônia em *Prosopopeia*, de Bento Teixeira. In: **Flores do desengano**: poética do poder na América Portuguesa (séculos XVI-XVIII). São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2013, p. 105-132.

MOREIRA, Marcello. Louvor e história em *Prosopopeia*. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). **Épicos**: Prosopopeia; O Uruguai; Caramuru; Vila Rica; A Confederação dos Tamoios; I-Juca Pirama. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, p. 95-117.

MUHANA, Adma. O *Prosopopeia* de Bento Teixeira: epopeia de derrotas. **Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa**, Curitiba, 2003, p. 14-19.

NASCIMENTO, Ana Paula Gomes do. A primeira edição brasileira do “primeiro poeta brasileiro”: a publicação de 1873 da *Prosopopeia*, algumas rotas de leitura e novos caminhos da crítica ao poema. **Revista BBM**, São Paulo, n. 2, p. 236-254, jan./jun. 2020.

**Naufração, que passou Jorge d’Albuquerque Coelho, Capitão, & Governador de Paranambuco**. Em Lisboa: Por Antonio Alvarez, 1601.

PÉCORA, Alcir. **Máquina de gêneros**: novamente descoberta e aplicada a Castiglione, Della Casa, Nóbrega, Camões, Vieira, La

Rocheffoucauld, Gonzaga, Silva Alvarenga e Bocage. 2ª ed. São Paulo / Campinas: Editora da USP / Editora da Unicamp, 2018.

QUINTILLIANO. **Instituição oratória**. Tomo II. Edição em latim e português. Tradução, apresentação e notas de Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

\_\_\_\_\_. **Instituição oratória**. Tomo III. Edição em latim e português. Tradução, apresentação e notas de Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

REIS, José Carlos. **Escola dos Annales**: a inovação em história. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

SALVADOR, Frei Vicente do. **História do Brasil**: 1500-1627. Revisão de Capistrano de Abreu, Rodolfo Garcia e Frei Venâncio Willeke, OFM; apresentação de Aureliano Leite. 7ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1982.

TEIXEIRA, Bento. **Prosopopeia**. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). **Épicos**: Prosopopeia; O Uruguai; Caramuru; Vila Rica; A Confederação dos Tamoios; I-Juca Pirama. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

# O rio de João Cabral: ou a dança das prosopopeias<sup>1</sup>

Pedro Marques

## I

Quem navega a obra de João Cabral de Melo Neto (1920-1999), cedo ou tarde, chega à enseada das *Doas águas* (1956). À primeira vista, os poemas curto-médios, destacados pela elaboração semântica e formal, pouco afeitos à pronúncia ou à percepção sonora. Os textos médio-longos, pensados para auditório, seriam da outra água, versos “de expressão mais auditiva”, abertos à performance, traço menos relevante quando a escrita exige o silêncio da reflexão. Para Benedito Nunes, em termos de volume, esta seria a casa anexa da arquitetura cabralina que, no prumo de Stéphane Mallarmé (1842-1898) e Paul Valéry (1871-1945), visaria a autonomia da linguagem poética. Ou, para Haroldo de Campos, algo mesmo de qualidade inferior, uma poesia de estrutura moderníssima, calculada pelo engenheiro urbano, mas infiltrada pela garapa do velho engenho rural. À parte a “hierarquia entre esses dois modos”, sabendo-os, com Solange F. C. Yokozawa, “frutos de intenções distintas” (2014, p. 197), a poesia de Cabral, de sólido alicerce literário, suporta a comunicação oratória e oral. Em que pese a confusão desses conceitos, às vezes aplicados como equivalentes, a bússola da crítica localizou a questão que busco responder. Sobre que ruínas clássicas *O rio* reacomoda sedimentos oratórios? E, em seguida, que tipo de oralidade, propriamente, ressoa do poema?

Vulgarizado a partir do século XVIII, o livro impresso como espaço singular de criação, leitura e autorreflexão encontra-se naturalizado em João Cabral, que tanto produziu

---

<sup>1</sup> A primeira versão deste texto foi publicada na *Revista Brasileira* da Academia Brasileira de Letras, no. 102, por ocasião do centenário de nascimento de João Cabral de Melo Neto.

poemas concluídos numa página, quanto textos extensos, alguns remetendo a práticas pré-editoriais. *O cão sem plumas* (1950), *O rio* (1954) e *Morte e vida severina* (1955), dentre outros, perfazem trajetórias, distendendo-se como corpo poético movente, “rompendo, como anota Alcides Villaça, a quadratura do papel da página” (1996, p. 152). São enredos ligados a narrativas de viagens e cortejos religiosos, tradições úteis para figurar a peregrinação de águas e gentes através de cada página, verdadeira fotografia da ação do poema que, em sua inteireza, como num filme, o olhar não pode abraçar. Para Fabiane Renata Borsato, em tais páginas abre-se “um horizonte de expectativas e um entrelugar que exercem influência centrípeta e centrífuga sobre os demais elementos do poema” (2018, p. 29). Minha hipótese é que Cabral reanima a letra poética com canto e coreografia. *O rio* desempenha sua jornada ora como *épico*, ora como *dança dramática*, na acepção de Mario de Andrade (1893-1945). Não é que realize o retrato em si do brinqueado coletivo, da chegada ou da congada, mas de uma voz individual feita poeta, rio ou retirante. Cabral mitiga a sacralidade para amplificar o drama, no final humano, da transformação andante. Cria, ainda, um curso estilístico, baseado antes na seleção que na abundância de usos. O que, de um lado, dá identidade linguística ao (dis)curso, e de outro, perfaz literalmente o cortejo sem seus falares, cantares e dançares. *O rio*, nesse sentido, encena a autonomização da palavra poética que, fora da praça ou da rua multi-performática, precisa simular, nos limites da página, sons e gestos com caracteres e imagens.

## II

Relatos de viagem e épicos de conquista formam um afluente culto de *O rio*. O segundo nome do poema, ao estilo de época das invasões ibéricas nas Américas, é a primeira pista: *Relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*. O vocábulo “relação”, com sentido de relatório, relato e até diário, sobretudo a partir do século XVI, liga-se ao gênero oratório-literário que notícia, às autoridades reais de Portugal ou Espanha, as descobertas nos novos mundos. Assim, Antonio Pigafetta (1491-

1534) dá conta da circunavegação da Terra, pela expedição de Fernão de Magalhães (1480-1521), na *Relazione del primo viaggio intorno al mondo* (1519). Pero Lopes de Sousa (1497-1539), irmão de Martin Afonso de Sousa (1490-1564), relata, em seu *Diário da navegação* (1530), a missão para fundar a Capitania de São Vicente e mapear o litoral sul do Brasil até o Rio da Prata. Dentre os fatos geográficos, frisa-se sempre a localização de rios, decisivos para reabastecer embarcações e futuros povoamentos. João Cabral prefere ecoar narrativas por vias fluviais, estratégicas para a interiorização da empresa colonial que, dependente do escravo gentio e dos recursos naturais, precisava navegar pelo território recortado por veios de muitos tamanhos e perigos. Assim, no *Diário da viagem de Vila-Bela para São Paulo* (1788-1789), Francisco José de Lacerda Almeida (17??-18??) navega a bacia hidrográfica do Rio Paraná, do Cuiabá até o Tietê, da primeira sede do Matogrosso até a capital paulista. Ou, mais especificamente, o relato sobre o achamento do maior dos rios pelos espanhóis, o Amazonas, por Gaspar de Carvajal (1504-1584), *Relación del descubrimiento del famoso río grande que, desde su nacimiento hasta el mar, descubrió el Capitán Orellana en unión de 56 hombres* (1541-1542). O rio de Cabral, que inusitadamente porta o sobrenome do afamado descobridor da Terra de Santa Cruz, reverte alguns aspectos fundamentais desses relatos. A começar pelo espírito do conquistador disposto a toda aventura, afinal são homens que lograram atravessar o tenebroso Atlântico. Tal sanha pela glória da conquista, pelo convite à posse, Cabral restitui já no exórdio, na primeira estrofe, ao próprio rio Capibaribe.

[1]

Sempre pensara em ir  
caminho do mar.  
Para os bichos e rios  
nacer já é caminhar.  
Eu não sei o que os rios  
têm de homem do mar;  
sei que se sente o mesmo  
e exigente chamar.  
Eu já nasci descendo  
a serra que se diz do Jacarandá,

entre caraibeiras  
de que só sei por ouvir contar  
(pois, também como gente,  
não consigo me lembrar  
dessas primeiras léguas  
de meu caminhar).  
(MELO NETO, 1994b, p. 3)

Desde o início do poema, há marcos de uma viagem exploratória, às vezes temporais (pontuando dias e meses), às vezes dramáticos (estabelecendo inícios e finais de pequenos enredos), às vezes geográficos (descrevendo locais e acidentes). Tudo isso recompõe a didática da retórica demonstrativa do período, afinal era preciso ensinar os que viriam a serviço do Rei. João Cabral demarca todo o poema com didascálias como a mapear a topografia que se revela, já não em estado virgem, mas em ruínas. Algumas dão ao Rio o *ethos* do capitão desbravador: “Notícia do Alto Sertão (1994b, p. 3), “Encontro com o Canavial” (1994b, p. 11), “Descoberta da Usina” (1994b, p. 13) ou “Dos Coelhoos ao Cais de Santa Rita” (1994b, p. 22). Para José Castello, o “poeta-viajante” propõe “uma espécie de carta geográfica em versos”. *O rio*, assim, “é a carta de um navegante, (...) é didático: dá nome aos lugares, relata sua história, descreve os contornos da paisagem” (2006, pp. 118-119). A essa antropomorfização de rio em poeta, com a água falando no homem corrente, Janaina de A. M. e S. Marandola chama, justamente, “geopoesia cabralina” (2007, p. 105). Também os dois pontos que limitam o percurso d’água, da nascente à foz, são fatos sublinhados de saída por Carvajal e Cabral, sendo as divisas da própria narrativa. Aliás, preferindo a narrativa sequencial (*ordo naturalis*) à digressiva (*ordo artificialis*), Cabral mostra apreço menos pelo modelo épico, cuja sequência antinatural e o estilo sublime são inadequados ao relato de misérias, que pelo histórico, cuja linearidade das ações e o estilo mediano tiram lições na glória e na desdita. Eis a grade geral do enredo, cujos fluxos e marcos norteiam a trajetória desse rio poético-geográfico como um poema anti-épico. Épica, vale dizer, entendida aqui como algo substantivo, a partir da

concepção aristotélica e suas apropriações clássicas. Para uma interpretação mais adjetiva e modernizante dessa noção no poema, ver a interessante leitura de Alexandre Koji Shiguehara (2010, p. 48-59).

Diferente dos relatos em prosa e verso da conquista, o narrador de *O rio* não é algum humano que o descobre, navega e explora, mas o próprio rio. Os estudiosos acusam esse dado, bem sintetizado por Antonio Carlos Secchin, para o qual “em *O rio*, diversamente do ocorrido em *O cão sem plumas*, o Capibaribe é o sujeito do próprio discurso: discursa enquanto corre, e discorre sobre seu curso” (1985, p. 86). A esse recurso dramático-argumentativo, a retórica clássica denomina *prosopopeia*, que é quando alguém dá voz a outro ente, animado ou inanimado, presente ao não na cena discursiva. Sua aplicação é plural, de uma peça jurídica a uma obra de ficção. Para Guilherme Amaral Luz, trata-se “de uma forma de personificação, em que se cria uma personagem para narrar ou proferir um discurso de autoridade” (2008, p. 199). Na poesia do Antigo Regime, a *prosopopeia* é frequente nos discursos demonstrativos da epopeia. Acidentes geográficos, dignos de representar os desafios vencidos pelo projeto colonial, surgem, eles próprios, cantando tais e quais feitos do heroísmo lusitano. Em *Os Lusíadas* (1572), de Luís de Camões (1524-1580), o Cabo das Tormentas, falando como Gigante Adamastor, valoriza a realização da rota oceânica rumo às Índias Orientais. Em *Vila Rica* (1773), de Claudio Manuel da Costa (1729-189), vozes do “pátrio gênio” guiam, em sonho, o descobridor para o Itamonte, alegoria das serras com suas entranhas prenes do metal precioso, motor das Minas Gerais. Mas João Cabral parece desmanchar, principalmente, uma épica sobre seu estado natal. Na *Prosopopeia* (1601), de Bento Teixeira (1561-1618), a criatura mitológica Proteu canta o território da Capitania de Pernambuco – fundada por Duarte Coelho, depois governada por seus herdeiros, Duarte Coelho de Albuquerque e Jorge de Albuquerque Coelho, respectivamente – como fonte de riquezas e sucessos de uma Nova Lusitânia. Tais varões são dispostos nas alturas do corpo místico do Império Português, uma descendência que buscava reafirmar sua nobreza durante a União Ibérica (1580-1640), quando Portugal encontra-se sob a Espanha

depois da morte de D. Sebastião na batalha de Alcácer-Quibir, na qual, segundo o poema, os irmãos Coelho tomaram parte.

### XXXII

Quais dois soberbos rios espumosos  
Que, de montes altíssimos manando,  
Em Tétis de meter-se desejosos,  
Vêm com fúria crescida murmurando;  
E nas partes que passam furiosos,  
Vêm árvores e troncos arrancando,  
Tal Jorge d'Albuquerque e o grão Duarte  
Farão destruição em toda parte.  
(TEIXEIRA, 2008, p. 133)

Tal o Capibaribe e o Beberibe, fundamentais ao desenvolvimento de Olinda e Recife e à expansão rumo ao interior, os irmãos estavam no Brasil, segundo escreve Marcello Moreira, para colocar em marcha “a empresa lusa de conquista e ocupação do solo, já que (...) as capitânicas da região nordeste destinavam-se à produção em larga escala de gêneros [voltados] ao mercado europeu, entre os quais sobressaía o açúcar” (2008, p. 110), notável fonte de riquezas. Constatação, a propósito, suficiente para rechaçar o poema de Bento Teixeira como marco zero do espírito nacional brasileiro. Noutra etapa do imperialismo luso, essa ideologia, no século XVIII, segue intacta na pena de Domingos do Loreto Couto (1696-1762). Em seus *Desagravos do Brasil e Glórias de Pernambuco* (1757), na dedicatória a D. José I, rei de Portugal, o historiador louva o passado nobre dessa terra: “Em Pernambuco tem Vossa Majestade vassalos, de espírito tão animosos, que não contentes com a glória herdada de seus maiores (...) souberam com a sua espada subjugar o furor dos inimigos; desterrar com a sua doutrina, as trevas da Gentilidade; e assombrar com a sua constância, a crueldade dos Tiranos” (1981, p. 9). Além da submissão à metrópole, Couto reforça o relevo dos pernambucanos na empreitada portuguesa no Brasil, desde a submissão dos índios ao estado e ao catolicismo, até a expulsão da tirania calvinista, representada pela presença holandesa no século XVII.

João Cabral não procede à aplicação ortodoxa da prosopopeia, muito menos ao louvor do projeto colonial. A voz do rio, pelo contrário, expressa um parecer negativo sobre os fracassos sociais da conquista. Para Quintiliano (35 d.C. - 100 d.C.), de fato, esse tropo é eficiente para julgar ocorrências passadas, e para aconselhar o debate das coisas úteis, ainda que desagradáveis, à coisa pública presente. Posto que o auditório – e para Cabral a “segunda água” teria algo de comício – é sempre constituído de uma maioria inculta, portanto não necessariamente movida a raciocínios sutis, o orador conseguiria mover melhor os ânimos assumindo personas com força dramática, numa espécie de retórica catártica, “porque as pessoas são muito facilmente levadas ao consentimento por meio de experiências” (2015, p. 531). Nesse sentido, *Morte e vida severina* é também uma prosopopeia, sendo Severino a máscara sertaneja através da qual João Cabral não se confunde, por exemplo, com o cordelista Leandro Gomes de Barros (1865-1918). Em Bento Teixeira, a performance dirige-se ao auditório aristocrático de seletos e letrados, gente discreta embora não especialista, no qual se acha Jorge de Albuquerque, a quem o texto é ofertado, e o próprio poeta. Em João Cabral, fala-se para a opinião pública liberal, em que intelectuais e analfabetos, jornalistas e severinos, especialistas e alienados, não devem honras a um Rei em Cristo. Ou seja, uma audiência mais heterogênea e ampliada que a das cortes do Antigo Regime, regidas por valores de distinção, autorreconhecimento e legitimação.

Contrário à expansão épica e eufórica que vem do mar e adentra sertão adentro, na captura de recursos naturais e humanos a serem moídos no engenho, o Capibaribe vomita de volta ao Atlântico, agora escoadouro da miséria, a escória do passado inglório, pelo menos para o meio ambiente e para os despossuídos de nobreza, terras e capitais. Se o poema for lido como um tribunal, dentro do gênero judiciário, o Rio é o acusador que condena a destruição lusitana passada, positiva em Bento Teixeira, porque parte da dominação das posses indígenas, mas negativa em João Cabral, que vive no futuro da espoliação, que também seria holandesa, espanhola e brasileira. Por isso, o Rio, de saída, também é o murmúrio da memória, é o verbo lembrar conjugado para

vituperar a fortuna que, se houve, não redundou em Estado probo e Sociedade justa. Daí que, para José Guilherme Merquior, o poema atingiria um estatuto “onde a qualidade poética e o ânimo de justiça não mais se separam” (1972, p. 161), o que, em outras palavras, garantiria ao rio poético sobreviver ao rio hidrográfico, depredado e circunscrito à data da composição.

[3]

Por trás do que lembro,  
ouvir de uma terra desertada,  
vaziada, não vazia,  
mais que seca, calcinada.  
De onde tudo fugia,  
onde só pedra é que ficava,  
pedras e poucos homens  
com raízes de pedra, ou de cabra.  
Lá o céu perdia as nuvens,  
derradeiras de suas aves;  
as árvores, a sombra,  
que nelas já não pousava.  
Tudo o que não fugia,  
gaviões, urubus, plantas bravas,  
a terra devastada  
ainda mais fundo devastava.  
(MELO NETO, 1994b, pp. 3-4)

Se pudesse falar, que mensagem nos enviaria o povo à mingua, o solo aviltado, a paisagem corrompida de Pernambuco, essa palavra de origem tupi, que aglutinaria em si o rio (*paraná*) e a corrosão (*buka*), portanto, a imagem do “buraco de mar”? O rio de João Cabral, escorrendo pela “terra devastada”, como Severino retirante, corre atrás da resposta, mas sem a opção do suicídio ou da salvação no Jesus Menino. Para evocar *O cão sem plumas*, que propõe a fábula e o discurso do Capibaribe, esse Rio é mesmo “como um poeta puro / polindo esqueletos”, e Pernambuco, recuperando essa etimologia não menos mitológica, “o mar e a boca de seus ácidos” (MELO NETO, 1994a, p. 112). É nesse ponto que Waltencir Alves de Oliveira notou “a transmissão da voz sucessivamente do poeta para o rio

e do rio para o homem que habita a terra que o margeia” (2012, p. 46). Assim, Proteu estabelece um colóquio com os senhores, desejosos em nobilitar o empreendimento colonial, ao passo que o Rio conversa sobre e com a população excedente, a mão de obra expelida do processo depois de empregada e descartada, como o esgoto da usina no rio. Cabral flagra, assim, o longo processo histórico no seu ponto de estagnação.

Ao longo dos séculos coloniais, Pernambuco esteve, em regra, associado à pujança econômica, relevante no mercado açucareiro interno e externo. No século XIX, todavia, a província está numa encruzilhada. José Bernardo Fernandes Gama (1809-1853), em *Memórias históricas da Província de Pernambuco* (1844), escreve que a população de então já se encontrava bastante interiorizada, por isso cada vez menos à mão do poder provincial, dos recursos financeiros, e cada vez mais à mercê das intempéries climáticas e oscilações nos preços internacionais das *commodities*. “O Sertão produz abundantemente ótimo algodão, mandioca, canas de açúcar; enfim os Sertanejos retribuídos generosamente pela fecundidade do fertilíssimo solo que habitam, em verdade nada tem que invejar dos habitantes de beira-mar: todavia apesar da fertilidade a Agricultura não chegou ainda ao estado de grandeza de que é suscetível, porque tem constantemente lutado com dous cruéis obstáculos: as secas e as más estradas” (1977, pp. 67-68). Um século depois, a seca seguia tangendo os viventes a pé por vias precárias, numa catástrofe humanitária não raro irmanando patrões, vaqueiros e roceiros numa mesma romaria de desvalidos retirando-se para cidades maiores. O Rio e Severino percorrem esse ambiente que, podendo sim ser oportuno a todos, no século XX, acabou premiando a concentração da terra. A vitória foi do possuidor de dois tipos de capitais, o econômico, para se adaptar ao mercado, e o político, com força para solicitar do Estado os subsídios necessários à superação das crises.

O canibalismo de uma matriz econômica devorando outra, do cultivo para subsistência ou comércio local, passando pelo engenho artesanal ou industrial, até chegar à usina canavieira de alta tecnologia, está personificado, num desdobramento da prosopopeia matricial, como enorme boca carniceira. Seria a

própria sanha da injustiça capitalista, “aquela boca maior, a boca que devora / bocas que devorar mandou” (MELO NETO, 1994b, p. 16). João Cabral concatena essa substituição de atividades econômicas, ainda mais feroz com o povo já esmagado, numa sintaxe maquinal, baseada no pronome relativo *que* se repetindo como dentes mecânicos, em ritmo fabril, extraindo o sumo de tudo e todos, ou seja, convertendo o meio social e ambiental em dividendos. É uma gramática de engrenagens, uma fonética de timbres metálico. O vocábulo *usina* encabeça a estrofe, para reaparecer apenas mais uma vez. E nem precisaria, afinal, a própria *vila*, enquanto organização social e política, pertence à usina. Seu poder de moer trabalhadores segue eloquente no verbo *mastigar* e seu substantivo *gente*, empregados sete vezes cada. Esta é a ordem das coisas denunciadas, numa sentença direta: a usina (sujeito) mastiga (verbo de ação) a gente (objeto). O espaço político, os atores humanos, os recursos naturais, tudo é objetificado pela usina, proprietária da vida e morte, das terras e águas. A usina é o único sujeito, grafado em maiúscula, que avulta.

[32]

Na vila da Usina  
é que fui descobrir a gente  
que as canas expulsaram  
das ribanceiras e vazantes;  
e que essa gente mesma  
na boca da Usina são os dentes  
que mastigam a cana  
que a mastigou enquanto gente;  
que mastigam a cana  
que mastigou anteriormente  
as moendas dos engenhos  
que mastigavam antes outra gente;  
que nessa gente mesma,  
nos dentes fracos que ela arrenda,  
as moendas estrangeiras  
sua força melhor assentam.  
(MELO NETO, 1994b, p. 15)

Celso Furtado (1920-2004) talvez ouvisse o poema enquanto gestava a Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), que ajudou a fundar em 1959, ou durante a redação da *Formação econômica do Brasil* (1959), ali onde quase traduz o Rio em idioma técnico: “A decadência da região nordestina é um fenômeno secular, muito anterior ao processo de industrialização do sul do Brasil. A causa básica daquela decadência está na incapacidade do sistema para superar as formas de produção e utilização dos recursos estruturados na época colonial” (2007, p. 333). E depois de acusar a devastação colonial, o que espera o Rio? O que sobra desse espólio, para além da língua e da tradição literária que o poeta cultiva? O que pode brotar desse sistema canavieiro colapsado que, para Cristina Henrique da Costa, João Cabral faz “mais competente em perder identidades” (2014, p. 354) do que em projetar utopias? Se estivesse numa assembleia decisória, fazendo uso do discurso deliberativo, o Rio-conselheiro decidiria cuidar do povo do andar de baixo, do povo de choro inaudível ao andar de cima, que, sem tinta nacionalista ou heroica, tem a cor barrenta de rio, leva o rio embebido em seu corpo, deságua suas mágoas e fezes no rio, purifica suas dores nesse rio que vai deitar tudo no mesmo mar que trouxe as naus e caravelas. Cabral parece projetar o futuro no povo, o açúcar mais refinado, porque mais trabalhado em todo processo colonial. Se o Capibaribe é a água que abastece, o povo é o sangue que pode dar corpo econômico e cultural a Pernambuco. Eis a prosopopeia fatal: recursos naturais e humanos são sempre a mesma usina de dividendos para uns poucos.

[55]

A gente da cidade  
que há no avesso do Recife  
tem em mim um amigo,  
seu companheiro mais íntimo.  
Vivo com esta gente,  
entro-lhes pela cozinha;  
como bicho de casa  
penetro nas camarinhas.  
As vilas que passei  
sempre abracei como amigo;

desta vila de lama  
é que sou mais do que amigo:  
sou o amante, que abraça  
com corpo mais confundido;  
sou amante, com ela  
leito de lama dividido.  
(MELO NETO, 1994b, p. 24)

A defesa desse povo à mercê foi advogada, em 1955, no *Auto da Compadecida* (1955), por Nossa Senhora feita personagem de Ariano Suassuna (1927-2014). Para livrar João Grilo da danação, Maria argumenta a seu filho Manuel (Jesus) que a miséria, verdadeira indústria de medos, destruiria qualquer projeto de integridade na terra e de salvação no céu. “João foi um pobre como nós, meu filho. Teve de suportar as maiores dificuldades, numa terra seca e pobre como a nossa” (1971, p. 184). Suassuna e Cabral viram o retrato que Josué Castro (1908-1973) tirou dessa miséria em *Geografia da Fome* (1946). Falta d’água no interior, acesso ao leito poluído do Capibaribe, assim o pobre toca a vida de lado, condenado ao subdesenvolvimento nesse “trágico ciclo do caranguejo”. Nos mangues do rio surge a “cidade de mocambos que cresce em seguida a cada seca com os novos casebres levantados no charco por levas de retirantes. A maior parte dos que descem do sertão acossados pelo flagelo aí fica vivendo uma vida de inadaptados e vencidos, num regime de carência que é uma continuação do martírio, da fome no sertão” (1984, p. 249). Imagens que calaram à época e, décadas depois, ainda calariam nas canções de Francisco de Assis França (Chico Science, 1966-1997), um dos líderes do movimento Manguebeat: “Recife, cidade do mangue / Onde a lama é a insurreição / Onde estão os homens caranguejos” (“Antene-se”, 1994). É o Capibaribe semelhante ao de Cabral, um rio-oleiro cujo redemoinho de água, lama e esgoto fabricaria uma gente ambivalente, isto é, forte na sobrevivência individual, e brava nas insurgências coletivas que, no século XIX, marcaram a história do estado, punido, inclusive, com enormes perdas territoriais. Tal busca pela “liberdade provincial” em Pernambuco seria, a propósito, estudada pelo irmão de João Cabral, o historiador

Evaldo Cabral de Mello (1936-), no livro *A outra independência: o federalismo pernambucano de 1817 a 1824* (2004).

O *topos* da *via dolorosa*, afinal, é da tradição cristã, em textos canônicos ou não. Sem a análise social moderna, o *Auto da Barca do Purgatório* (1518), de Gil Vicente (1465-1536), apresenta cenário em que, depois da morte, aqueles que, salvos da Barca do Inferno, e ainda impuros para tomar a Barca da Glória, tem de remir seus erros andando à margem de uma ribeira. Na comitiva de pecadores, justamente *à beira rio* que também pode ser *beira mar*, vai o Lavrador que alega já ter saldado as faltas em vida, pois produziu o alimento “a tiranos – pacientes / que a unhas e a dentes / nos tem as almas roídas”. Trabalhadores da terra, prossegue, “nós somos vida das gentes / e morte de nossas vidas”, afinal, esfalfados na labuta de nutrir a pátria, são mal recompensados. Ao agricultor faltaria até ocasião para pecar, pois “não tem tempo nem lugar / nem somente d’alimpar / as gotas do seu suor” (1974, pp. 93-94). Já a Lavradora faceira, tentada pelo Diabo que a quer embarcar ao Inferno, compara as fossas de Lúcifer ao Brasil: “E marinheiro sodes vós? / Ora assim me salve Deus / e me livre do Brasil” (1974, p. 99). O uso do termo “brasil” é agudo, remete, para além do vermelho da brasa, tanto ao fogo eterno, quanto à terra recém-empossada na região tórrida do globo, para onde viciosos podiam vir penar seus malfeitos. Na *épica*, o Brasil é palco bárbaro para feitos heroicos e civilizatórios do homem nobre. Na *comédia*, é terra da gente condenada à ações vis, do povo baixo ou vilão, sinônimo de bandido e do rústico morador da *vila*, oposta à cidade civilizada, sede política e da *cúria* católica. Um dos Anjos de Gil Vicente define o Purgatório como local, semelhante ao Rio de Cabral, para padecimento de culpas, passaporte para o Paraíso: “purga ao longo da ribeira / segura de danação, / terás angústia e paixão, / e tormento em gran maneira” (1974, p. 104). Nessa alegoria renascentista, no plano *post mortem*, o fluxo de água serve à limpeza das almas. Já na terra representada por Cabral, o rio é a possibilidade de subsistência, ele mesmo sob risco de secar, condenando à fome a população do campo. Rejeitos humanos das usinas, invisíveis ao estado, eles rumam à própria sorte, pedindo a Deus que a água não falte.

Na poesia brasileira do século XX, existe um experimento comparável, embora mais ligeiro, ao de João Cabral. Os versos de “O Tietê” (1906), do esquecido Batista Cepelos (1872-1915), também apresentam uma prosopopeia envolvendo fluxo de água, mas em discurso indireto. Aqui, vale lembrar que com *O rio*, Cabral recebeu o Prêmio José Anchieta do IV Centenário de São Paulo. Menos narrativo que *O rio* pernambucano, o poema paulista apresenta um Tietê “cofiando lentamente a barba de cem anos”, enquanto conta a história da cidade que o padre Anchieta ajudou a fundar. Do mesmo modo disfórico, o Tietê teme se transformar num grande esgoto encanado já no começo do século XX, o que, em parte, seria a realidade do Capibaribe cinquenta anos depois. Mitificado pelo patriotismo paulista como sucessor do nauta português, o bandeirante usou o Tietê para conquistar o sertão, o mar verde. Em paga, o rio do sudeste foi asfixiado pela urbanização desenfreada e predatória, daí seu canto em tom de confissão derradeira, como se fosse um Velho do Restelo caipira. O destino turvo do Tietê é corrente, mas não consegue levar para longe a memória que, pesada, também é de um povo.

[8]

Meu ingênuo Tietê! O progresso o apavora!  
Por toda a parte vê traves e encanamento,  
E, por isso, a tremer, todo nervoso, implora  
Que lhe não vão tapar o azul do firmamento!  
(CEPELOS, 1911, p. 50)

Vem de longe, portanto, a crítica à predação dos rios brasileiros por agricultura, mineração, industrialização ou urbanização. João Cabral compõe *O rio* movendo as colunas da oratória, ou seja, os recursos narrativos e argumentativos estilizados na escrita para declamação e/ou leitura vocalizada. O que não se confunde com oralidade, quando o poeta compõe de ouvido para ouvido, da fala para fala, quase de improviso (*Ver* MARQUES, 2018a; 2018b). Primeiro, o gênero relação de viagem exploratória fornece a grade narrativa ao poema, notadamente o sentido de trajetória linear entrecortado por marcos significativos, uma mini-odisseia fluvial. Depois, o uso da

prosopopeia épica confere dramaticidade e convicção argumentativa ao narrador inanimado que, invertendo a norma clássica, canta a catástrofe colonial. Este Rio peregrino nasce num Inferno de “terra devastada” (Para uma súpula dessa tópica medieval em modernos como Cabral, STERZI, 2014, pp. 103-104) pelo Diabo da cobiça, sítio de “gaviões, urubus, plantas bravas” e gentes “como bichos com sede” (1994b, pp. 4-5). E chega ao Purgatório do Recife, “cidade anfíbia (...) entre água e terra indecisa” (1994b, p. 22), na encruzilhada entre a salvação no mar e a perdição no sertão. Sem a fé de Dante Alighieri (1265-1321) na *Divina Comédia* (1321), outro modelo de narrativa ambulante, João Cabral separa-se do Rio prestes a entrar no oceano, que receberá choro e esperança do povo. Está desfeita a prosopopeia. Não acreditando em Glória ou Paraíso, o poeta refuga a navegação em alto mar, que se abre quase como figuração do céu, deixando apenas “esta relação / tecida em grosso tear” (1994b, p. 26). No Inferno dantesco, há rios ferventes de lágrimas e cortejos de danados, como no sertão. No Purgatório, o rio Lete (de *léthés*, o esquecimento grego) termina de purgar os pecados dos penitentes em romaria ao Paraíso. Mas O rio aqui não corre para apagar o legado da desgraça colonial, prefere “não esquecer” (*alethés*), desvelando o passado que fez água, a verdade anti-épica.

### III

Vejamos agora o afluente popular, para além da adjetivação *prosaica*, *oral* ou *folclórico* despejada n’O rio nem sempre para aclarar suas engenhosidades. Começando pela versificação, na minha leitura, João Cabral parte do estilo épico, quanto à estrofação e ao tom sentencioso, desmanchando a solenidade num verso usado antes como compasso, dentro do qual opera a língua culta, quanto ao uso fonético e gramatical, e *prosaica*, quanto ao apreço pelo ritmo e entonação da fala brasileira. O estilo camoniano e a celebração dos varões lusitanos, presentes na *Prosopopeia* de Bento Teixeira, são refundidos, assim como os efeitos positivos da empresa colonial. Do ponto de vista horizontal ou da elocução, a epopeia clássica preza pelo sublime, isto é, a expressão incomum para imitar ações

extraordinárias, como fundar uma polis no litoral virgem da América do Sul. A frase heroica busca o sentencioso e o gnômico. Segundo João Adolfo Hansen, “a sentença (...) é um axioma moral e instrutivo; sua finalidade é o *docere*, o útil, exortando o destinatário a algo ou dissuadindo-o de algo. Quando condensada, a sentença é chamada de *gnome*” (2008, p. 83). Do ponto de vista vertical ou lógico, é preciso entender, neste modelo, a unidade rítmica, sintática e semântica da oitava rima, composta de oito versos heroicos num esquema fixo de rimas (abababcc). A estrofe divide-se, assim, em duas quadras, sendo que a segunda reserva ao dístico final a conclusão do raciocínio, não raro com chave de ouro. O curso épico transcorre num encadeamento de pequenos raciocínios, os quais, como nos parágrafos de um sermão, sucedem-se para convencer leitores ou ouvintes sobre a matéria tratada.

#### XXXV

Ó sorte tão cruel, como mudável,  
Por que usurpas aos bons o seu direito?  
Escolhes sempre o mais abominável,  
Reprovas e abominas o perfeito;  
O menos digno fazes agradável,  
O agradável mais, menos aceito.  
Ó frágil, inconstante, quebradiça,  
Roubadora dos bens e da justiça!  
(TEIXEIRA, 2008, p. 134)

Essa oitava trata de um tema amplo, a Justiça que, racionalmente produzida pelo homem e encontrada em Deus, é o tempo todo testada pela sorte, pelo acaso, pelo irracional, ou seja, pelos domínios do Demônio. O conflito entre os opostos justiça/sorte é induzido em favor da primeira. Axiomaticamente, a sorte é má (“cruel”), muito embora passageira (“mudável”). Mesmo quando a sorte se gaba primeiro, ao fim e ao cabo, a justiça é feita, desde que sob a vontade e os designios de Nosso Senhor. O raciocínio é montado mental e graficamente, a estrofe abre com a palavra *sorte*, que vai se dissolvendo, inclusive através de seus atributos vis que se sucedem (“cruel”, “usurpas”, “abominas” ou “inconstante”), até se dobrar à *justiça*, desfecho da lição. Há estrofes de *O rio* que operam como o dismantelo

calculado, tanto rítmico quanto ideológico, das oitavas *à la Prosopopeia*. As estrofes do poema de Cabral têm dezesseis versos que funcionam como a oitava clássica estrofiada. Não há sistema de rimas regular, embora busque-se semelhança sonora em versos pares, nem a metrificação é rígida. Mas cada dupla de versos ocorre mais ou menos dentro de um mesmo intervalo entoativo, desde que manipuladas as velocidades de leitura, semelhante ao do hendecassílabo heroico, para usar a terminologia da época: [ \_ \_ \_ \_ \_ ' \_ \_ \_ \_ ' ( \_ ) ].

[29]

Vira usinas comer  
as terras que iam encontrando;  
com grandes canaviais  
todas as várzeas ocupando.  
O canavial é a boca  
com que primeiro vão devorando  
matas e capoeiras,  
pastos e cercados;  
com que devoram a terra  
onde um homem plantou seu roçado;  
depois os poucos metros  
onde ele plantou sua casa;  
depois o pouco espaço  
de que precisa um homem sentado;  
depois os sete palmos  
onde ele vai ser enterrado.  
(MELO NETO, 1994b, p. 14)

O tempo de pronunciar “Ó sorte tão cruel como mudável” equipara-se ao de entoar “Vira usinas comer / as terras que iam encontrando”. Se cada uma dessas seções da estrofe cabralina, sempre marcada pela pontuação gráfica, for entendida como “compasso de tempo” mais ou menos regular, como na formulação de Edward Sapir (*ver* 1961), temos uma estrofe de oito, na entonação, e de dezesseis no registro escrito. Evidente que João Cabral, mais que Bento Teixeira, obrigado a encadear o mesmo número de sílabas métricas no heroico, conta com variações de andamento oral, cujos ciclos rítmicos preferem o paralelismo por semelhança a

simetria exata. Ou seja, ralentamos o passo em “matas e capoeiras / pastos e cercados”, e aceleramos em “com que devoram a terra / onde um homem plantou seu roçado”. Essa “fiscalidade da frase, na percepção de Luiz Costa Lima, reponta ao ser ela *pronunciada*”, gerando uma espécie de “tom de monodia” (1968, pp. 311-312). Tal se confirma no modo como Cabral estrutura a frase sintática e visualmente, mas que, aos ouvidos, já é melodia da fala impostada para a contação da história líquida. O andamento do heroico épico está afinado à oratória do homem discreto, cujo decoro exige a entonação equilibrada do barítono ou tenor, sem saltos para o agudo ou grave, sem atropelos ou pausas constrangedoras no fraseado. O Rio não é decoroso, seu fluxo é cheio de corredeiras e remansos, sua fala é calma na constatação do passado e urgente na resolução presente. O que torna possível essa ondulação de ritmos, tons e alturas é o manejo dos compassos de tempo. Por exemplo, o verso “ô frágil, inconstante, quebradiça”, pede a pronúncia solene, do conselheiro da polis que eleva o tom de voz sempre na sexta e na décima sílabas métricas do heroico. Já a sentença “com que devoram a terra / onde um homem plantou seus roçado”, solicita agilidade, produzindo o efeito de mastigação, da gana por mais ganhos, do cidadão devorado pela lógica econômica, que ele mal tem tempo de entender para se defender.

Vira usinas comer as terras que iam encontrando;	Ó sorte tão cruel, como mudável,
com grandes canaviais todas as várzeas ocupando.	Por que usurpas aos bons o seu direito?
O canavial é a boca com que primeiro vão devorando	Escolhes sempre o mais abominável,
matas e capoeiras, pastos e cercados;	Reprovas e abominas o perfeito;
com que devoram a terra onde um homem plantou seu roçado;	O menos digno fazes agradável,
depois os poucos metros onde ele plantou sua casa;	O agradável mais, menos aceito.
depois o pouco espaço de que precisa um homem sentado;	Ó frágil, inconstante, quebradiça,
depois os sete palmos onde ele vai ser enterrado.	Roubadora dos bens e da justiça!

Como a regra geral do poema exige a leitura de versos aos pares, o efeito lembra o de uma *copla de arte mayor* estrofiada. Explorando o João Cabral leitor de Gonzalo de Berceo (1197-1264), poeta castelhano que fornece a epígrafe para *O rio*, Susana Vernieri (1999, pp. 142-162; 2002, pp. 43-47) sintetiza comentários de diversos estudiosos brasileiros e espanhóis sobre esse ponto, procurando as raízes medievais do estilo épico do poema. Isso lhe rende uma rica interpretação, diferente e, até certo ponto, complementar à que proponho. Em termos lógicos, a estrofe de Cabral, emparelhada a de Teixeira, também raciocina em funil, partindo da usina, boca enorme a consumir recursos naturais (“terras”), econômicos (“roçados”) e humanos (“homens”), para terminar na cova, destino certo de qualquer vivente, do acionista da usina ao roceiro arrendado, passando pelo sem-terra. A boca coletiva devora os vivos, já a individual colhe o cadáver inútil aos planos econômicos. A usina, como empreendimento, é a atualização da empresa colonial. Tamanha fome, desejosa de incontáveis recursos, como que amplifica a pulsão de morte freudiana, esse rio da vida correndo sempre para o fim. Em Bento Teixeira, a justiça está ligada à *guerra justa* contra os não-cristãos, por isso é injusto perder D. Sebastião (“Maravilha fatal da nossa idade”, na dedicatória de Camões, 1980, p. 77) para o mouro ímpio; por isso é justo possuir o território fértil de Pernambuco, submeter as gentes originárias e ignóbeis, desde que para encapecimento de Portugal.

Em João Cabral, ao contrário, não é justo a usina acumular propriedades materiais (“matas e capoeiras”, em estado virgem) e culturais (“pastos e cercados”, em estágio de cultivo), a custa do trabalhador, cujo direito de posse só chega à sepultura. “É a parte que te cabe / deste latifúndio” (MELO NETO, 1994b, p. 42), diz o bordão de *Morte e vida Severina*, popularizado na canção “Funeral de um lavrador” (1966), de Francisco Buarque de Holanda (1944-). Eis a sentença do sertanejo que Cabral desenha, inclusive, encadeando quatro quadras, que são os períodos da estrofe de dezesseis versos. A quadra ou trova tem a preferência do vocalista oral, pela fluência da redondilha e, sobretudo, pela capacidade de sintetizar um raciocínio circular, que cabe num piscar de olhos e não foge aos ouvidos. Segundo Antonio Carlos

Secchin, é com *O rio* que “o poeta passou obsessivamente a trabalhar com a quadra” (2018, p. 275). Esse abismo entre a usina, topo da cadeia socioeconômica, e o homem depreciado, feito cadáver antecipado, está mimetizado na própria estrofe, iniciada com usina e concluída na cova. É a lição d’*O rio*, só possível num tempo que almeja, na garantia dos direitos básicos universais, a justiça social. Essas águas, ainda que exploradas, já não correm para a manutenção e naturalização do corpo místico do império português.

Se a corrosão da oitava rima épica corresponde ao esgotamento do projeto colonial em Pernambuco, também o estilo sublime que o justificaria colapsa. Assim, corre uma *prosa* dentro de cada compasso de tempo, não no sentido ordinário empregado por Haroldo de Campos, como “informação semântica” ou “categoria documentária” (2006, pp. 83-84), numa oposição entre *forma* poética e *conteúdo* de romance ou jornal. Mas no sentido preciso que ele próprio destaca, embora não o demostre, ao frisar que, n’*O rio*, haveria uma “toada deliberadamente monótona e iterativa”, a serviço de “seu cortejo contrastante de grandezas e misérias” (2006, p. 84). É a ideia de que Cabral calcula o fluxo vocal que se repete num certo ritmo. De fato, prosa também significa fala – daí a expressão “dedo de prosa” para conversa – e, portanto, tem elaboração rítmica e musical, mesmo quando monótona, termo que, aliás, não é contrário à melodia, e sim à polifonia. Ou seja, a voz do Rio é monódica porque corre sem coro, mas serpenteia pelas alturas da entonação normal. Tal concepção larga de verso é intuída numa série que o poeta Joaquim Cardozo (1897-1978) dedicou, dentro outros, para Oscar Niemeyer (1907-2012) e João Cabral de Melo Neto, que por sua vez, menciona Cardozo na estrofe 52 de *O rio* e para quem dedica o *Cão sem plumas*. Em “Arquitetura Nascente & Permanente” (*Signo estrelado*, 1960), o engenheiro calculista de uma Brasília recém-construída, considera o verso como “intervalo aberto” para variações sobre a redondilha maior, e para a disposição geométrica de “zonas de rimas”, que é quando a rima se liberta do final do verso e se espalha no poema, desenhando linhas e figuras gráfico-sonoras, tais como diagonais ou triângulos (1979, p. 100).

Numa análise linguística, a sentença é a estrutura mínima de abordagem. Assim como para a retórica é uma máxima moral, para os estudos linguísticos, segundo Luiz Carlos Cagliari, “uma sentença é uma unidade sintática e semântica, carreando palavras com funções sintáticas prosódicas”. Nesse intervalo de eventos, por assim dizer, falantes e ouvintes percebem “blocos rítmicos que montados geram a sentença, como se ela fosse por si mesma uma espécie de verso. A ‘toada’ é um ritmo gerado pela própria natureza do sistema de uma língua” (2019, p. 4). Cada língua impõe seus padrões entoacionais com funções musicais e significativas, quer o poeta tenha consciência ou não disso. Cada sentença, portanto, propõe também o que Cagliari chama de *grupo tonal*, que define, por exemplo, se devemos ler um verso de modo enfático, interrogativo, assertivo, impaciente, enumerativo etc. Os intervalos entoacionais de *O rio*, funcionam, nesse sentido, como unidades sentenciosas mais ou menos naturais, sobretudo para o falante brasileiro.

Dizemos a seguinte sentença, por exemplo, em modo afirmativo, numa só emissão, repartindo os blocos silábicos em torno das sílabas tônicas marcantes na fala:

[Vira **usinas** / comer as **terras** / que iam **encontrando**]  
Ou de modo exclamativo:

[O canavial / é a **boca** / com que **primeiro** / vão **devorando**]

Ou, ainda, de modo maquinal, à beira do desânimo, enumerando a desgraça:

[**depois** / o pouco **espaço** / de que **precisa** / um homem **sentado**]

Se lermos *O rio* admitindo tais intervalos, sempre em pares de versos, quase não encontramos *enjambements* em 60 estrofes e 960 versos (Para a simbologia do quatro e seus múltiplos no poema, LIMA, 2011, pp. 198-200). Essa técnica de construção de versos e estrofes reaparece em *Dois Parlamentos* (1960), cujas didascálias nos orientam a alterações de ritmos e sotaques na leitura. Ao mesmo tempo em que João Cabral estabelece essa prosa com o leitor, mantém a norma culta, não se permitindo

metaplasmos comuns à poesia oral ou à fala propriamente. Trata-se de um poeta que controla a oralidade na escrita. Imprime-se, como bem escuta Benedito Nunes, a sensação de “improvisado” ou “ditado”, a “mimese do estilo oral dos cantadores” (1974, pp. 79-81). Tudo é simulação dramática verossímil, jamais reprodução da expressão popular do nordeste. Pratica-se elisões clássicas, como [virau / sinas]. O Rio ou Severino não falam como os sertanejos de Patativa do Assaré (1909-2002), cuja língua soaria rústica demais para o padrão culto da poesia de Cabral. Nela, não se lê apócopies do tipo [tá] por [tal], sincopes como [jirmum] por [jerimum] ou epênteses como [despois] por [depois]. A variação de acentos e sílabas dentro do compasso de tempo está, de fato, ligada à oralidade, mas o uso gramatical descende de Luís de Camões e Bento Teixeira. Cabral estiliza uma oralidade respeitando, no fraseado, os grupos tonais da fala brasileira e, na argumentação, a impostação oratória. Denunciando o envio de retirantes para campos de concentração, a oitava do poema “Meu primeiro amô”, de Patativa, também trabalha pares de redondilhas numa mesma sentença. Mas Cabral faz isso sem guardar o isossilabismo dos versos, ou seja, ele é constante na recorrência e encadeamento das seções entoativas, mas variável no que dispõe ali dentro. Um *metrificador livre* praticando uma espécie de *metro líquido*.

[18]

Mas porém veio depois  
O ano de trinta e dois,  
Não deu mio nem arroz,  
Nem jirmum e nem feijão.  
E o pobre do Ceará,  
Que não quis se retirá  
Teve que se sujeitá  
Na tá de concentração.  
(ASSARÉ, 2003, p. 59)

Da versificação para a estrutura geral do poema, *O rio* passa pelas festas populares centradas em cortejos, ou autos que, em palcos ou praças ao ar livre, dramatizam cenas de deslocamentos. Presentes em nosso calendário anual, as procissões para santos, os

desfiles de blocos e ranchos, as representações do nascimento ou do calvário de Cristo, foram descritos, desde o século XIX, por estudiosos como Melo Moraes Filho (1844-1919), Pereira da Costa (1851-1923) e Silvio Romero (1851-1914). Uma tradição folclorista que veio impactando a vida cultura do país, das políticas educacionais à produção literária, musical e iconográfica. De tão forte, foi repaginada, a partir das décadas de 1920 e 1930, por modernistas sudestinos e regionalistas nordestinos. Influxos que se somam, em João Cabral, com as marcas, frisadas em sua fortuna crítica, do *romancero* e do teatro espanhol, fonte em que também beberia “recursos formais (...), como a narrativa e o resgate da oralidade” (2019, p.142), que Gislaine Goulart dos Santos aponta n’*O rio*, em textos dramáticos como *Morte e vida severina* e, sobretudo, em *Casa de farinha* (2013), objeto de seu trabalho.

Jamais atuando como um nacionalista engajado, João Cabral, entretanto, conhece os debates da época, tem notícia dos estudos às vésperas de seu “tríptico do rio”, expressão tão cara a João Alexandre Barbosa (2005, p. 120). Em 1944, Mario de Andrade (1893-1945) divulga na imprensa paulista e carioca mais de dez artigos sobre danças dramáticas. Um material que, somado a outros éditos ou que remontam a 1934, foi organizado em três volumes em 1982 por Oneida Alvarenga. Entre os anos de 1942 e 1944, o poeta pernambucano Ascenso Ferreira (1895-1965), colaborador de Mario de Andrade, publica na revista Arquivos, da Prefeitura do Recife, três ensaios, reunidos em 1986 por Roberto Benjamin, sobre maracatu, presépios e pastoris e bumba-meu-boi. Em 1952, sai o livro *Literatura Oral no Brasil*, do pesquisador potiguar Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), onde consta um capítulo, gestado desde 1945, sobre “Autos populares brasileiros e danças dramáticas”. Essas fontes contemporâneas à segunda água de Cabral, somadas a sua memória de tais festejos e brinquedos, podem ter contribuído para a forma como se desenrola a narrativa em trajeto d’*O rio*, em paralelo ao molde erudito da relação de viagem ou da épica.

Para Mario de Andrade, *danças dramáticas* são cortejos bailados em contexto religioso cristão, mas abertos a influxos autóctones e africanos. “Todos eles providos de maior ou menor entrecho dramático, textos, músicas e danças próprias” (1982, p.

23). Do lado europeu, o curso dessas danças ecoaria o paganismo pré-cristão, ligado aos ciclos da vida, tais como nascimento e morte, estações do ano, efemérides monárquicas, rotinas agrícolas, festejos divinatórios etc. “O meio mais hábil, segundo o pesquisador, de que a Igreja se serviu para destruir os cortejos e cerimônias pagãs dessas datas, foi convertê-las a elementos do próprio Cristianismo” (1982, p. 31). Processo semelhante dar-se-ia na catequese dos nativos brasileiros, quando parte do ritmo e da coreografia tupiniquim, por exemplo, sobreviveram no cururu ou na congada, matrizes de muita canção popular comercial do século XX. Para Mario de Andrade, “nas nossas procissões a colaboração religioso-coreográfica dos indígenas foi logo permitida. Procissões, aliás, numerosíssimas, o que já por si servia pra (sic) tradicionalizar no povo a técnica do brinquedo ambulatório, em cortejo” (1982, p. 32). O Rio de João Cabral, quando fala, é consciente do cortejo e da coletividade que representa, como se fosse a própria dança a falar, numa espécie de prosopopeia conceitual. Desde o início, o Rio medita sobre seu trajeto e destino, isto é, o mar, e sobre o saber-se soma de outros cursos de água, reunião em movimento.

[7]

Os rios que eu encontro  
vão seguindo comigo.  
Rios são de água pouca,  
em que a água sempre está por um fio.  
Cortados no verão  
que faz secar todos os rios.  
Rios todos com nome  
e que abraço como a amigos.  
Uns com nome de gente,  
outros com nome de bicho,  
uns com nome de santo,  
muitos só com apelido.  
Mas todos como a gente  
que por aqui tenho visto:  
a gente cuja vida  
se interrompe quando os rios.  
(MELO NETO, 1994b, p. 5)

O cortejo como conagraçamento, encontro apesar da apartação humana por conta de obrigações e interdições, é a essência mundana da festa. Embora em data religiosa, o Rio, como uma festa de Dia de Reis ou de Carnaval, abraça os seus, independente de nome e origem, numa alegoria potente entre os sambistas, por exemplo, quando tratam do desfile das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Na canção de Paulo César Batista Faria (Paulinho da Viola, 1942-), a voz sente o coração apertado ao ver a Portela, entidade coletiva, passar. A festa vai pelas ruas num chamamento social que supera o indivíduo. Canta-se: “foi um rio que passou na minha vida / e meu coração se deixou levar” (1970). Em João Cabral, cada fio de água corre para o Capibaribe, em si já resultado de outros muitos córregos. Do lado coletivo, Cabral conta que “rios todos com nome / e que abraço como a amigos”. Em ambos, a irmandade é sagrada, e ainda que mundanizada segue a lei de Jesus: “Isto vos mando: que voz ameis uns aos outros” (João, 15:17). As águas desses rios, de outro modo, representam a mitigação das injustiças cotidianas pelos encontros, abençoados por entidades não necessariamente cristãs. Mesmo o protesto do povo, não raro reprimido ao se aglomerar em dia normal, costuma fluir em passeata, transfigurada por Geraldo Vandré (1935-), em versos de seis sílabas dísticos, tão caros a João Cabral, de “Para não dizer que não falei das flores”: “Caminhando e cantando / E seguindo a canção / Somos todos iguais / Braços dados ou não” (1968).

Nem todo cortejo é conagraçamento festivo. Comunidades cristãs percorrem as ruas em contrição, como na Sexta-Feira Santa, celebrando o Calvário e Morte do Filho de Maria, ou no Corpus Christi, louvando a Eucaristia do Redentor. Além do calendário previsto, há procissões de casórios e sepultamentos, ritualizando passagens sacramentais da vivência católica. Mais do que hoje, os velórios realizavam-se na casa dos falecidos, que depois eram conduzidos em comitiva fúnebre ao cemitério. Eventos que alteravam o ritmo utilitário das cidades, mesmo quando deixavam de ser conduzidos a pé e a cavalo para transcorrerem em carreatas. São cortejos graves, de silêncio entrecortado por lamentações lacrimosas. No ponto em que cruza o Recife, o Capibaribe sublinha esse contra-ritmo, como

fosse a procissão que paralisa o comércio, imponto a reflexão sobre a finitude da vida. O Rio corta a urbe pesado, carregado de lama e tristeza, afinal leva “também a dor desse homem / que me impõe essa passada de doença”. Tais cortejos frequentaram o imaginário dos nossos poetas, num tempo em que a morte era uma questão antes religiosa que sanitária. O rio figura, ainda, como depositário de dores amorosas, desaguadouro de lágrimas individuais que, despejadas em peregrinações solitárias, reúnem-se no sofrimento geral dos apaixonados. A moda de viola “Rio de Lágrimas” (1972), de João Dias Nunes (Fião Carreiro, 1934-1993), Miguel Lopes Rodrigues (Piraci, 1917-1974) e Lourival dos Santos (1917-1997), dispõe no centro da ação o curso d’água: “O rio de Piracicaba / Vai jogar água pra fora / Quando chegar a água / Dos olhos de alguém que chora”. Registram-se, mesmo, procissões embarcadas, folias fluviais. Capiberibe e Piracicaba, rios de nomes indígenas, funcionam como filtros purificadores de suas cidades. Como escreve Gaston Bachelard, o rio, nesse sentido, “será uma espécie de mosteiro material que orará sem cessar na intimidade e na permanência de sua única substância” (2002, pp. 155-156), isto é, a água como produto químico para higiene consciente e, principalmente, como produto simbólico para purificação inconsciente.

[51]

Rio lento de várzea  
vou agora ainda mais lento,  
que agora minhas águas  
de tanta lama me pesam.  
Vou agora tão lento,  
porque é pesado o que carrego:  
carregado de ilhas  
recolhidas enquanto desço;  
de ilhas de terra preta,  
imagem do homem aqui de perto  
e do homem que encontrei  
no meu comprido trajeto  
(também a dor desse homem  
me impõe essa passada de doença,  
arrastada, de lama,

e assim cuidadosa e atenta).  
(MELO NETO, 1994b, p. 23)

Vicente de Carvalho (1866-1924), na elegia “Pequenino morto” (*Poemas e canções*, 1908), narra a procissão cruzando o cemitério para enterrar a criança, lembrando que há “tanta boca aberta de famintas valas” (1917, p. 12) a cobiçar os vivos, numa imagem algo cabralina. Oswald de Andrade (1890-1954), em “A Procissão” (*Pau-brasil*, 1925), flagra a tensão entre tempo religioso e *business time* na cidade grande em vias de acabar com seus rios e cortejos espirituais, que atrapalham o trânsito: “Os chofers ficam zangados / Porque precisam estacar diante da pequena procissão / Mas tiram os bonés e rezam” (1981, p. 119). Manuel Bandeira (1886-1968), em “Momento num Café” (*Estrela da Manhã*, 1936), vê que mesmo o gesto de contrição da maioria, diante do morto que vai levado, ganha pouca piedade do cidadão: “Quando o enterro passou / Os homens que se achavam no café / Tiraram o chapéu maquinalmente” (1998, p. 155). O alerta cristão sobre vaidade, toda essa indiferença ante o fim certo, João Cabral, além de fazer Severino experimentar, amplifica no Rio que passa lúgubre, anunciando o aviso da morte fatal.

O Capibaribe atravessa a cidade lavando o espólio colonial, a exploração de terras e corpos passados, espelhando o presente miserável da população que vive e chora a suas margens. Aponta, todavia, para um futuro que contemple os necessitados. Para o poeta, o rio-procissão de despossuídos um dia terá paz, ainda que na Utopia social ou na Cidade de Deus: “A um rio sempre espera / um mais vasto e ancho mar” (1994b, p. 26). O próprio bumba-meu-boi, como cortejo, canta, representa e dança algo ideal, no caso, a ressurreição. Ali, o bicho é morto à flecha, sendo depois reanimado pela força da ciência (a injeção receitada pelo Doutor) e, sobretudo, do canto/oração das Cantadeiras, conforme a recolha de Ascenso Ferreira: “Alevanta boi / De meu coração! / Sai dessa maiada / Ou Maninha! / Vai pra teu sertão!” (1986, p. 145.). Lotado de dores humanas e detritos poluentes, portando o espírito do Pernambuco popular, o Rio escorre pregando à cidade a igualdade entre os homens e o equilíbrio com o meio.

Talvez a Nova Lusitânia não será imperial, há de ser colorida e comunitária como a festa do boi.

A esperança toca Mario de Andrade que, na longa “A Meditação sobre o Tietê” (*Lira paulistana*, 1945), entoa em tom elegíaco: “Nas tuas águas eu contemplo o Boi Paciência” (1983, p. 310). Poetas que, no fundo, acreditavam no poder transformador da poesia. Dos poucos contemporâneos embebidos nessa segunda água de João Cabral, Érico Nogueira (1979-), em “Farra do boi” (*Poesia bovina*, 2014), mistura auto e procissão em plena Avenida Paulista. Ali, um novo Jó, traído pela vaidade consumista, dialoga com as figuras típicas de juiz, padre, patricinha, populares e a dupla de cantadores caipira-sertanejos. O tablado vira cortejo quando despenca um temporal, obrigando o “arrastão” multi-social a buscar uma marquise. Mas o trânsito, que em Oswald guardava algum respeito religioso, estoura a aglomeração popular: “e a cegê no vermelho do nada – tum, / deu no meio do cara correndo, e voaram, / cada um descrevendo a sua parábola, / o da moto e o tonto”. Forma-se um rio de “sangue / com a água da chuva e aquele chorume / mais visguento e preto tão tão de São Paulo / meio que untavam o cara”. A vitória da Morte não será revertida nem consagrada, para o corpo do Boi-Jó, homem virado mendigo, apenas o carro da ambulância, o trânsito aqui devora o cristão: “e a sirene cantou ‘Adeus, / já vai tarde’” (2014, pp. 69-70).

O Rio tem eloquência de pregador e audácia de político, assim como o revoltoso Frei Caneca, de quem o povo murmura, no *Auto do frade* (1984): “– Receiam que faça falando / desta procissão um comício” (1994b, p. 94). *O rio*, de fato, pode ser o comício poético que cruza a ordem injusta da polis. “O movimento do texto, como afirma Alfredo Bosi sobre o auto a Caneca, retardado pelo ritmo processional, quase-verso quase-prosa, ganha em gravidade o que perde em lepidéz” (2003, p. 147). O Rio, ainda, é o coletivo que solicita a palavra, demanda seu direito à fala. No poema “Rios sem discurso”, de *A Educação pela Pedra* (1966), João Cabral escreve: “Salvo a grandiloquência de uma cheia / lhe impondo interina outra linguagem, / um rio precisa de muita água em fios / para que todos os poços se enfrasem” (1994a, p. 351). O Rio é uma procissão de frases em multidão que

performam um texto corrente. Tal cortejo, que ocorre nos festejos pelas ruas, surge figurado em tablados de autos populares. Veja-se a Marujada ou a Chegança de Marujos, que, apresentada na época do Natal, tem como pano de fundo as conquistas marítimas lusas e suas guerras contra os mouros. Em certo sentido, é o tema da epopeia camoniana, mas realizado como performance músico-poético-coreográfica, pouco ou nada dependente da mensagem escrita, pois não precisa se repetir idêntica sempre que se reapresente. Numa das jornadas da Marujada, encena-se a “Nau Catarineta”. Incorporado às tradições de outros países que se lançaram à cobiça de novos mundos, esse romance condensa as agruras da aventura náutica. Para Câmara Cascudo, o motivo “nau perdida, fome, antropofagismo, modificação, término feliz, é um tema geral no ciclo dos descobrimentos” (2006, p. 413). Os atores sobem ao palco numa barca cenográfica, vão contar e cantar, em solo e coro, a saga do navio à deriva, seus tripulantes entregues à fome e tentados pelo Diabo na hora da morte. A situação limite não está longe do desespero humano narrado pelo Rio. Dentro da embarcação, que leva gente nobre de Portugal, há riquezas usadas para barganhar a vida. Mas o Inimigo não aceita filha bonita nem ouro, quer somente as almas dos homens e a própria nau, que, por sua vez, é a própria alma do domínio marítimo português.

[7]

– Eu não quero vossas filhas,  
e nem vós haveis de dar!  
Quero a Nau Catarineta, ó tão linda!  
Para nela navegar;  
Quero também vossa alma, ó tão linda!  
Quando do corpo apartar!  
A dos vossos companheiros, ó tão linda!  
Para me acompanhar!  
(CASCUDO, 2006, p. 412)

A poesia que fala ou se desenrola sobre a água, pode ser chamada de barcarola, tal os cantos de trabalho dos gondoleiros de Veneza ou dos remadores do Rio São Francisco. Como no caso da Nau Catarineta, mar e rio são acidentes naturais a serem vencidos por um enorme esforço. Leitores ou ouvintes, temos

sempre a visão de dentro do barco, e não do próprio ente natural que testa a marujada. No poema de João Cabral, os sujeitados à fome, que no romance chegam a roer couro de sapato e sortear a carne de companheiros, são mostrados como excedentes do processo agrícola-industrial. A lida dos marinheiros dos séculos XVI e XVII pode ser recompensada com o retorno à vida cortês ou familiar, com o reconhecimento do heroísmo de quem escapou, com a permissão do Senhor, da hora fatal. A peleja dos trabalhadores de usina e engenho, no entanto, não lhes garante sequer a subsistência, moídos que são pela sanha de ganhos, verdadeiro Diabo do homem sertanejo, esse marujo em terras secas ou já repartidas.

[34]

Para trás vai ficando  
a triste povoação daquela usina  
onde vivem os dentes  
com que a fábrica mastiga.  
Dentes frágeis, de carne,  
que não duram mais de um dia;  
dentes são que se comem  
ao mastigar para a Companhia;  
de gente que, cada ano,  
o tempo da safra é que vive,  
que, na braça da vida,  
tem marcado curto o limite.  
Vi homens de bagaço  
enquanto por ali discorria;  
vi homens de bagaço  
que morte úmida embebia.  
(MELO NETO, 1994b, p. 16)

A antropofagia figurada na Nau Catarineta, n’*O rio* vira disputa socialmente desigual. A fome aqui é do trabalhador, cuja vida ruim e breve (“curto limite”) jamais chega a ser aplacada, ou pelo menos minimamente mitigada. Embora seus braços laborem ou mastiguem para a Companhia, sobra para eles não mais que os restos da riqueza, o bagaço, o lixo de parco valor nutritivo e econômico. Já a fome da usina é implacável, não só

deglute a cana e seus dividendos, mas engole o próprio trabalhador sem o qual não haveria ganhos. Trata-se de uma espécie de *mais-valia canibal*, na medida em que se consome a própria parte motora do sistema. E por que a usina continua um negócio viável? Porque, segundo o Rio, há safras e mais safras de gentes disponíveis, o conhecido curral de mão de obra de reserva, na acepção marxista, composto de pobres sem outra opção de vida, ainda mais volumosas que as de canas.



(Catálogo do espetáculo, fotos de Cafi, 2017)

O Rio-Poeta sente compaixão pelo homem miserável, mais até que seus supostos semelhantes donos e acionistas da Companhia, esvaziados de todo valor cristão ou solidário. Aqui, o Diabo com seu tridente ou a Morte com sua foice não são somente *dramatis personae*, eles são a pessoa jurídica da Usina e do Estado negligentes. Por vias eruditas ou populares, eis a tragédia que João Cabral faz desfilar nessas páginas. Ele parece extrapolar, para lembrar Paul Zumthor, as estratégias que a poesia escrita inventa para “integrar a seu texto o equivalente aproximado do gesto” (1997, p. 207). Todo um coro de vozes, tendo o rio de solista, dança na imaginação do leitor. É um movimentar-se que o espetáculo *Cão sem plumas* (2017), da Cia de Dança Deborah Colker, de fato conseguiu realizar diante de nossos olhos e ouvidos. Ali, no fundo, parecem falar todos os Capibaribes de João Cabral, todos os corpos correndo como água e lama de rio, espaço múltiplo em que o poeta revolveu o homem caranguejo desfazendo-se em lágrimas e em pó de esperança.

## Referências

ALIGHIERI, Dante. **Divina Comédia** [1321]. Desenhos Sandro Botticelli. Tradução e notas João Trentino Ziller. Apresentação João Adolfo Hansen. Notas à *Comédia* de Botticelli Henrique P. Xavier. Cotia, SP/Campinas, SP: Ateliê Editorial/Editora da Unicamp, 2011.

ALMEIDA, Francisco José de Lacerda e. “Diário da viagem de Vila-Bela para São Paulo [1788-1789]”. In: **Diário da viagem do Dr. Francisco Jose de Lacerda e Almeida pelas capitânicas do Pará, Rio Negro, Matogrosso, Cuiabá, e São Paulo, nos anos de 1780 a 1790**. São Paulo: Tipografia de Costa Silveira, 1841.

ANDRADE, Mário de. “As danças dramáticas no Brasil” [1934-1944]. In: **Danças dramáticas do Brasil, tomo I**. Organização Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte/Brasília: Editora Itatiaia/Instituto Nacional do Livro, 1982.

ANDRADE, Mário de. *Lira paulistana* [1945]. In: **De Paulicéia Desvairada a Café: Poesias completas**. São Paulo: Círculo do Livro/Martins, 1983.

ANDRADE, Oswald. “Pau-brasil” [1925]. In: **Cadernos de Poesia do aluno Oswald (Poesias reunidas)**. Organização Haroldo de Campos. São Paulo: Círculo do Livro/Civilização Brasileira, 1981.

ASSARÉ, Patativa do. **Inspiração nordestina** [1956]. São Paulo: Hedra, 2003.

BACHELARD, Gaston. “Pureza e purificação. A moral da água”. In: **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria** [1942]. Tradução Antonio de Pádua Danesi. Revisão da tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2002.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Manhã* [1936]. In: **Estrela da vida inteira**. Introdução Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido. São Paulo: Record/Altaya, 1998.

BARBOSA, João Alexandre. “Balanço de João Cabral” [1984]. In: **As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

BORSATO, Fabiane Renata. Estudo da moldura em poemas modernos e contemporâneos. **Revista Intertexto, Dossiê Temático: os limites da poesia**, v. 11, n. 2, 2018.

BOSI, Alfredo. “O Auto do frade: as vozes e a geometria” [1984]. In: **Céu, inferno: ensaios de crítica literária ideológica** [1988]. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

CAGLIARI, Luiz Carlos. Poesia e ritmo: um ponto de vista fonético. Conferência na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, VI Encontro Nacional do Grupo de Trabalho da ANPOLL Teoria do Texto Poético: Poesia e Ritmo – Ações poéticas e Inserção social, 21 nov. 2019.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas** [1572]. Edição e comentários Gladstone Chaves de Melo, Sívio Elia *et alii*. Rio de Janeiro: BIBLIEX, 1980.

CAMPOS, Haroldo de. “O geômetra engajado” [1963]. In: **Metalinguagens & outras metas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

CARDOZO, Joaquim. *Signo estrelado* [1960]. In: **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CARREIRO, Tião; PARDINHO. “Rio de lágrimas”. In: **A força do perdão**. São Paulo: Continental/Sertanejo, 1972.

CARVAJAL, Gaspar de. **Relación del descubrimiento del famoso río grande que, desde su nacimiento hasta el mar, descubrió el Capitán Orellana en unión de 56 hombres** [1541-1542].

Organização Juan B. Bueno Medina. Bogotá: Prensas de la Biblioteca Nacional, 1942.

CARVALHO, Vicente de. **Poemas e canções** [1908]. São Paulo: Editora O Pensamento, 1917.

CASCUDO, Luís da Câmara. “Autos populares e danças dramáticas” [1945-1952]. In: **Literatura oral no Brasil** [1952]. São Paulo: Global Editora, 2006.

CASTELLO, José. **João Cabral e Melo Neto: o homem sem alma & Diário de tudo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

CASTRO, Josué de. “Área do sertão do nordeste”. In: **Geografia da fome. O dilema brasileiro: pão ou aço**. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1984.

CEPELOS, Batista. **Os Bandeirantes** [1906]. Prefácio Olavo Bilac. Rio de Janeiro/Paris: H. Garnier, 1911.

COLKER, Deborah (Org.). **Cão sem plumas: catálogo do espetáculo**. Rio de Janeiro: Cia de Dança Deborah Colker, 2017.

COSTA, Cláudio Manuel da. “Vila Rica” [1773]. Introdução e notas Eliana Scotti Muzzi. In: PROENÇA FILHO, Domicio (Org.). **A Poesia dos Inconfidentes**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

COSTA, Cristina Henrique da. “O complexo referencial de João Cabral”. In: **Imaginando João Cabral imaginando**. Campinas, SP: Editor da Unicamp, 2014.

COUTO, Domingos do Loreto. **Desagravos do Brasil e Glórias de Pernambuco** [1757]. Apresentação e índice José Antônio Gonçalves de Melo. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1981.

FERNANDES GAMA, José Bernardo. “Sertão de Pernambuco”. In: **Memórias históricas da Província de Pernambuco – Volume I** [1844]. Prefácio Mauro Mota. Recife: Arquivo Público Estadual, 1977.

FERREIRA, Ascenso. **Ensaio folclóricos**. Organização e notas Roberto Benjamin. Recife: Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco/Departamento de Cultura, 1986.

FURTADO, Celso. “Perspectivas dos próximos decênios”. In: **Formação econômica do Brasil** [1959]. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HANSEN, João Adolfo (1942-). “Notas sobre o gênero épico”. In: Teixeira, Ivan (Org.). **Épicos: Prosopopeia, O Uruguai, Caramuru, Vila**

*Rica, A Confederação dos Tamoios; I-Juca-Pirama*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2008.

HOLANDA, Francisco Buarque de. **Trilha sonora da peça “Morte e vida severina”**. Rio de Janeiro: Philips, 1966.

LIMA, Luiz Costa. “A traição consequente ou a poesia de Cabral”. In: **Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. O discurso do poema “O Rio” de João Cabral. **Limite**, n.5, p.193-212, Lisboa, 2011.

LUZ, Guilherme Amaral. O canto de Proteu ou a corte na colônia em Prosopopeia (1601), de Bento Teixeira. **Revista Tempo**, vol.13, no.25, 2008.

MARANDOLA, Janaina de Alencar Mota e Silva. “O caminho do rio/homem”. In: **Caminhos de morte e de vida: o rio Severino de João Cabral de Melo Neto**. Rio Claro, SP: Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista, 2007.

MARQUES, Pedro. Do ler e ouvir poesia: Luiz Gama e Machado de Assis. **Machado de Assis em Linha**, vol. 11, no. 24, agosto, 2018a, p. 12-32.

\_\_\_\_\_. Verso de letra e de ouvido: Manuel Bandeira. **Revista Intertexto, Dossiê Temático: os limites da poesia**, 2018b, p. 56-79.

MELLO, Evaldo Cabral de. **A outra independência: o federalismo pernambucano de 1817 a 1824**. São Paulo: Editora 34, 2004.

MELO NETO, João Cabral de. **Duas águas**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.

\_\_\_\_\_. “O cão sem plumas” [1950]. In: **Obra completa: João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994a.

\_\_\_\_\_. “O rio: relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife” [1954]. In: **Morte e vida Severina e outros poemas para vozes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994b.

MERQUIOR, José Guilherme. “Nuvem civil sonhada – ensaio sobre a poética de João Cabral de Melo Neto”. In: **A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

MOREIRA, Marcello. “Louvor e história em *Prosopopeid*”. In: Teixeira, Ivan (Org.). **Épicos: Prosopopeia, O Uruguai, Caramuru, Vila Rica, A Confederação dos Tamoios; I-Juca-Pirama**. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2008.

NOGUEIRA, Érico. **Poesia bovina**. Prefácio Marcelo Tápia. São Paulo: É Realizações Editoriais, 2014.

NUNES, Benedito. “A experiência de construção” [1971]. In: **João Cabral de Melo Neto**. Coleção Poeta Modernos do Brasil. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1974.

OLIVEIRA, Waltencir Alves de. “Duas águas na poesia de João Cabral de Melo Neto, de *Pedra do Sono a Duas Águas*”. In: **O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do Sono a Andando Sevilha**. São Paulo: EDUSP / FAPESP, 2012.

PIGAFETTA, Antonio. **Relazione del primo viaggio intorno al mondo** [1536]. Organização Camillo Manfroni. Milano: Istituto Editoriale Italiano, 1956.

QUINTILIANO, Marcos Fábio. “Livro III”. In: **Instituição Oratória – Tomo I**. Tradução, apresentação e notas Bruno Fregni Bassetto. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

SANTOS, Gislaíne Goulart dos. “João Cabral e o poema dramático”. In: **O engenheiro esfarelado: o processo criativo em Notas sobre uma possível A casa de farinha, de João Cabral de Melo Neto**. Campinas, SP: Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 2019.

SAPIR, Edward. “Os Fundamentos musicais do verso” [1921]. In: **Linguística como ciência: ensaios**. Seleção, tradução e notas J. Mattoso Câmara Jr. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1961.

SCIENCE, Chico. “Antene-se”. In: **NAÇÃO ZUMBI. Da lama ao caos**. Rio de Janeiro: Chaos/Sony Music, 1994.

SECCHIN, Antonio Carlos. “O prosaico no poema (o rio)”. In: **João Cabral: a poesia do menos**. São Paulo/Brasília: Duas Cidades/INL, 1985.

\_\_\_\_\_. “Do fonema ao livro” [2003]. In: **Percursos da poesia brasileira: do século XVIII ao XXI**. Belo Horizonte: Autêntica Editora/Editora UFMG, 2018.

SHIGUEHARA, Alexandre Koji. “Um rio vê os homens (*O rio*)”. In: **Ao longo do rio: João Cabral e três poemas do Capibaribe**. São Paulo: Editora Hedra, 2010.

SOUSA, Pero Lopes de. **Diário da navegação** [1530-1532]. Introdução J. P. Leite Cordeiro. Notas Eugênio de Castro. São Paulo: Obelisco, 1964.

STERZI, Eduardo. Terra devastada: persistências de uma imagem. **Remate de Males**, v.34, n. 1, jan./jun., Campinas, 2014.

SUASSUNA, Ariano. **Auto da Compadecida** [1955]. Prefácio Henrique Oscar. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1971

TEIXEIRA, Bento. “Prosopopeia” [1601]. In: Teixeira, Ivan (Org.). **Épicos: Prosopopeia, O Uruguai, Caramuru, Vila Rica, A Confederação dos Tamoios, I-Juca-Pirama**. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2008.

VANDRÉ, Geraldo. “Para não dizer que não falei das flores”. In: **Geraldo Vandré – Compacto**. São Paulo: RCA Victor/Som Maior, 1968.

VERNIERI, Susana. “O rio e suas raízes”. In: **O Capiberibe de João Cabral em o Cão sem plumas e O rio: Duas águas?** São Paulo: Annablume, 1999.

— “O silêncio e a voz”. In: **O toque da flauta: uma leitura e João Cabral de Melo Neto**. Porto Alegre: Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

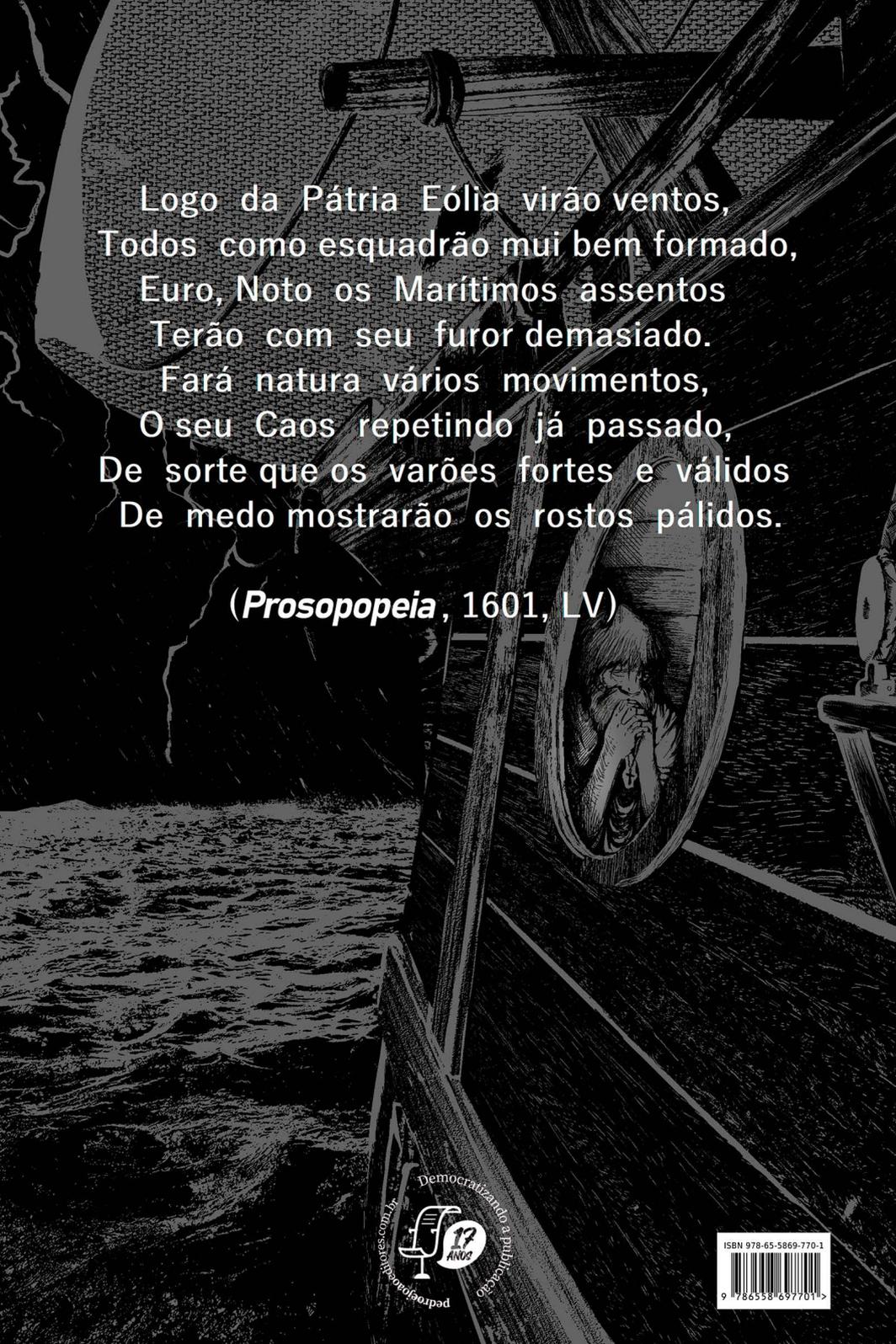
VICENTE, Gil. “Auto da Barca do Purgatório” [1518]. In: **Obras Completas – Gil Vicente, vol. II**. Prefácio e notas Marques Braga. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1974.

VILLAÇA, Alcides. “Expansão e limite da poesia de João Cabral”. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

VIOLA, Paulinho da. **Foi um rio que passou em minha vida**. Rio de Janeiro; EMI-Odeon, 1970.

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardozo. Notas sobre poesia e leitor em João Cabral. **Caligrama**, v.19, n.1, Belo Horizonte, 2014.

ZUMITHOR, Paul. “Presença do corpo”. In: **Introdução à poesia oral** [1983]. Tradução Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.



Logo da Pátria Eólia virão ventos,  
Todos como esquadrão mui bem formado,  
Euro, Noto os Marítimos assentos  
Terão com seu furor demasiado.  
Fará natura vários movimentos,  
O seu Caos repetindo já passado,  
De sorte que os varões fortes e válidos  
De medo mostrarão os rostos pálidos.

(*Prosopopeia*, 1601, LV)