Natureza e arte na poesia brasileira do século XVIII: preceito, engenho, pátria e posteridade em Cláudio Manuel da Costa (1729-1789)

Nature and Art in Eighteenth-Century Brazilian Poetry: Precept, Ingenium, Homeland, and Posterity in Cláudio Manuel da Costa (1729-1789)

Ricardo Martins Valle[1]
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)
ricardomartins.valle@uesb.edu.br
http://lattes.cnpq.br/8623918877818646

[1] Possui graduação em Letras pela Universidade de São Paulo (1998), Mestrado (2004) e Doutorado (2010), em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (2004), sob a orientação do Prof. Dr. João Adolfo Hansen. Desde novembro de 2005, é professor na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, atuando nos cursos de graduação e mestrado. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em História Literária, História Colonial, Letras do Antigo Regime, Literatura Brasileira, Literatura e História Indígena, considerando principalmente os seguinte campos-tema: literatura luso-brasileira, letras coloniais, práticas de representação nos séculos XVI, XVII e XVIII; retórica, poética, direito natural, direito das nações, política monárquica, filosofia e teologia-política; literatura brasileira (séculos XIX e XX), historiografia e historiografia literária; literatura indígena, guerras índias, direitos indígenas; genocídio linguístico, etnocídio e educação

Ricardo Martins Valle

Natureza e arte na poesia brasileira do século XVIII: preceito, engenho, pátria e posteridade em Cláudio Manuel da Costa (1729-1789)

Resumo: Este ensaio contrasta concepções de arte e natureza cronologicamente contemporâneas, mas separadas por um abismo histórico-conceitual. A análise da poesia pastoril de Cláudio Manuel da Costa mostra que a paisagem áspera de Minas Gerais não é expressão de uma subjetividade moderna, mas um *topos* elegíaco e estoico, a serviço da construção da posteridade política dentro da hierarquia monárquica. Propõe-se uma arqueologia das categorias de arte e natureza anteriores às revoluções burguesas, argumentando que a poesia árcade brasileira – baseada em regras, gêneros e emulação – tornou-se obsoleta para as estéticas da expressão, mas exige ser compreendida em seus próprios termos.

Palavras-chave: Cláudio Manuel da Costa; Século XVIII; História literária; Engenho e arte; Posteridade.

Nature and Art in Eighteenth-Century Brazilian Poetry: Precept, Ingenium, Homeland, and Posterity in Cláudio Manuel da Costa (1729-1789)

Abstract: This essay contrasts conceptions of art and nature that are contemporary in chronological terms but separated by a conceptual abyss. The analysis of Cláudio Manuel da Costa's pastoral poetry shows that the harsh landscape of Minas Gerais is not an expression of modern subjectivity, but an elegiac and Stoic *topos* serving the construction of political posterity within the monarchical hierarchy. The text proposes an archaeology of the categories of art and nature preceding the bourgeois revolutions, arguing that Brazilian Arcadian poetry – based on rules, genres, and emulation – became obsolete for the aesthetics of expression, yet demands to be understood on its own terms.

Keywords: Cláudio Manuel da Costa; Eighteenth century; History of Brazilian Literature; Ingenium and art; Posterity.

1. Regras da arte à beira de um fim de mundo

Na carta de 26 de maio, Werther resume o espírito da geração em que surgiu, ao dizer, não sem ironia, que muito pode ser dito em favor das regras na arte, assim como das normas de boa vizinhança, estabelecendo aí uma proporção: uma pessoa formada nas regras do decoro e da sociabilidade não será um mau vizinho, assim como um artista que segue preceitos e modelos não fará obras completamente ruins. Mas conclui: "as regras da arte não servem senão para destruir o verdadeiro sentimento e a verdadeira

expressão da natureza" (Goethe, [1774] 1973, p. 20)[2]. Ele prossegue, com outra proporção, agora entre a imposição de limites ao gênio artístico e os conselhos de moderação na expressão do amor a um jovem apaixonado. Um enamorado que siga conselhos de austeridade e moderação poderá ser um bom inspetor escolar, mas o amor se aniquilará; assim como um artista que persiga conselhos semelhantes veria seu talento se evaporar. Werther defende, então, o transbordamento na expressão do sentimento amoroso bem como na manifestação do gênio em arte e pergunta: "Por que razão a torrente do gênio transborda tão poucas vezes? Por que vedes tão raramente empolar as suas ondas impetuosas e levar agitações a vossas almas espantadas?" (Goethe, [1774] 1973, p. 21.) A resposta expande a analogia da alegoria fluvial sob o ímpeto da tempestade: nas margens vivem aqueles senhores acomodados que sabem que seus canteiros de tulipa e hortaliça seriam destruídos; por isso, afastam a ameaça de uma tempestade com barragens e desvios, evitando os perigos de um extravasamento.

Entre a publicação das páginas volantes de Herder, intituladas *Von deutscher Art und Kunst* [Sobre o caráter e a arte alemães], de 1773, que marcaram sua geração, e a peça de Klinger, *Sturm und Drang* [Tempestade e ímpeto], de 1776, que daria nome ao movimento que essa geração de escritores alemães integrou, o *Werther* de Goethe indicava tendências que se tornariam dominantes nas relações entre arte e natureza para toda uma série de gerações que se seguiram, século XIX a dentro, e além.

O *Werther*, de Goethe, é de 1774. Sua produção e sua primeira recepção são, portanto, contemporâneas da poesia dos poetas árcades brasileiros, que é o assunto deste

[2] Cito o trecho completo no original e numa tradução histórica: "Man kann zum Vorteile der Regel viel sagen, ungefähr was man zum Lobe der bürgerlichen Gesellschaft sagen kann. Ein Mensch, der sich nach ihnen bildet, wird nie etwas Abgeschmacktes und Schlechtes hervorbringen, wie einer, der sich durch Gesetze und Wohlstand modeln lässt, nie ein unerträglicher Nachbar, nie ein merkwürdiger Bösewicht werden kann; dagegen wird aber auch alle Regel, man rede was man wolle, das wahre Gefühl von Natur und den wahren Ausdruck derselben zerstören!" (Goethe, [1774] 1973, p. 20.) Na tradução portuguesa anônima de 1821: "Há muito o que dizer em favor das regras; quase os mesmos argumentos que se poderão fazer a respeito das leis da sociedade civil: um artista que se formar segundo essas mesmas regras não produzirá jamais uma coisa absolutamente má; da mesma forma, aquele que se regular pelas leis e atender ao decoro, nunca será um vizinho muito insuportável nem um decidido velhaco. Contudo, diga-se embora o que quiserem: as regras não servem senão para destruir o verdadeiro sentimento e a expressão da natureza." (Goethe [1821], 2006, p. 35.)

texto. Começo, porém, por esses jovens escritores dos sertões das Alemanhas, para sublinhar o abismo que separava suas concepções daquelas que se praticavam em território brasileiro, apesar da sincronia abstrata entre os dois universos. Naqueles mesmos anos de 1773-74, Cláudio Manuel da Costa fazia circular os manuscritos do poema *Vila Rica*, dedicado ao segundo Conde de Bobadela, José Antônio Freire de Andrade, irmão de Gomes Freire de Andrade, de quem herda o título recebido em honra do massacre perpetrado nas Guerras Guaraníticas. Naquela epopeia terrestre em que Cláudio imitava Voltaire, Camões, Virgílio e Homero, contavam-se os feitos da Coroa portuguesa na pacificação da Guerra dos Emboabas no início do século, culminando com a fundação de Vila Rica.

Pela aproximação entre esses dois momentos contemporâneos mas alheios entre si, este texto procura identificar duas clivagens que podem ser flagradas nesse corte temporal: (1) a diferença entre a *arte* [a] como conjunto de procedimentos técnicos e [b] como expressão livre do Espírito e (2) a confusão entre a *natureza* [a] como engenho ou gênio, inclinação natural da pessoa particular, e [b] como a exterioridade universal dada pela Criação.

Falar de natureza e arte na literatura anterior a esse tempo demanda a reconstituição de categorias do pensamento que se tornaram resíduos históricos de um sistema de mundo que se perdeu, exigindo a arqueologia de uma filosofia da arte anterior à Filosofia da Arte. O arco de tempo que vai das *Obras*, de Cláudio Manuel da Costa, impressas em 1768, até a publicação da segunda parte do *Marília de Dirceu*, de Gonzaga, que é de 1799, torna-as contemporâneas das obras dos jovens Herder, Goethe e Schiller, e da Filosofia da Arte que se produziu a partir deles. Contudo, a poesia daqueles colonos portugueses no Brasil filiava-se a práticas e doutrinas sobre arte e natureza cuja longuíssima duração não poderia jamais deixar supor que estivessem tão perto do próprio fim.

2. Gênio e arte de engenho: natureza e arte numa dialética não subjetiva

Entre letrados brasileiros do século XVIII, natureza e arte são um par opositivo que poderia receber significação em ao menos dois níveis. Como uma atribuição particular, natureza era o engenho, o gênio ou a inclinação natural, enquanto a arte era a habilidade técnica adquirida, o conhecimento de um conjunto de procedimentos práticos. Como uma atribuição universal, natureza estava no âmbito da Criação, numa dimensão teológica das causas e efeitos que remetem à Causa primeira, e arte estava no âmbito da invenção, transformação daquilo que está dado pelo Criador.

Atribuídos à poesia, os dois termos equivalem à oposição entre o engenho poético – a facilidade inata com as palavras – e o conhecimento das regras próprias de cada gênero poético – os meios, modos e objetos, a cadeia de autoridades antigas e modernas dignas de imitação, etc. Uma passagem famosa de Camões opera essa articulação:

> Cantando espalharei por toda parte,
> Se a tanto me ajudar o engenho e arte.
> (Camões, *Os Lusíadas*, I, v. 15-16.)

Os dois versos, que encerram a segunda estrofe e a proposição do poema de Camões, são familiares para nós assim como para aqueles poetas às vésperas do fim do mundo setecentista; mas por modos diferentes. Camões era para eles o presente exemplar no sistema retórico-poético de modelos emuláveis. Naquele cenário conceitual de longo prazo, o binômio engenho e arte tinha desdobramentos específicos que não reconhecem aquelas dimensões que herdamos da *Crítica do Juízo*, base da distinção clássica entre cultura e natureza, sobre a qual a ideia de modernidade se configurou, nem as dicotomias forma e conteúdo, objetivo e subjetivo, impressão e expressão, com que as filosofias e teorias da arte se construíram a partir do século XVIII.

Numa leitura anacrônica dos versos de Camões, à arte tenderíamos a atribuir algo de criativo, único, original; e a engenho talvez atribuíssemos um conjunto de habilidades técnicas, a "engenharia da forma" a moldar o "conteúdo espiritual" da arte. Bem ao contrário, em práticas letradas dos séculos XVI, XVII e XVIII, engenho e arte

correspondiam, *respectivamente*, ao gênio e à técnica, ou seja, ao talento inato, natureza particular ou inclinação natural (*ingenium*), de um lado, e ao conhecimento das regras e modelos de cada gênero poético (*ars*), de outro.

Engenho, sobretudo nos tratados de poética, mas também nos de moral e de política, foi como um sinônimo de natureza; falando com rigor, o conceito de *ingenium* era precisamente uma espécie do conceito de *natura*; ou seja, o primeiro está contido no segundo, o engenho é o tipo de natureza que se atribui a seres animados, mas por isso mesmo, pode ser designado pelo gênero a que pertence. Assim está em Sêneca, por exemplo:

> Considerandum est utrum natura tua agendis rebus an otioso studio contemplationique aptior sit, et eo inclinandum quo te vis ingenii feret: Isocrates Ephorum iniecta manu a foro subduxit, utiliorem componendis monumentis historiarum ratus. Male enim respondent coacta ingenia; reluctante natura, irritus labor est.
> [Deve-se considerar se tua natureza é mais apta à ação ou ao estudo ocioso e à contemplação, e inclinar-se para onde te leva a força de teu engenho: com as próprias mãos Isócrates retirou Éforo do fórum, convencido de que era mais útil compondo monumentos de história. Respondem mal os engenhos quando coagidos; se a natureza reluta, o esforço é inútil.] (Sêneca, *De tranquillitate animi*, IV, 4.)[3]

A pedra não cai para cima por força de repetição, porque não é de sua natureza, como diz Aristóteles na *Ética a Nicômaco* (II, 1, 1103a).

As artes constituídas correspondiam necessariamente a sistemas de regras, conhecimentos técnicos e procedimentos adquiridos para sua perfeita consecução. Arte traduzia diretamente *tekné*. Não era a alta manifestação na objetividade daquilo que o Espírito concebia na subjetividade do artista de gênio. Não era *Ausdruck*: não era expressão, ou manifestação, movimento do interno para o externo. Até o século XVIII, entre colonos lusobrasileiros e seus modelos europeus, a arte não conhecia esse caráter maiúsculo, por mais nobreza, beleza e utilidade que se lhe atribuísse.

A arte dava ao engenho natural as ferramentas necessárias para a perfeição. Muitos consideraram Ovídio, por exemplo, engenhoso, posto que descuidado na arte;

[3] Cito os excertos latinos no original, acompanhados de traduções de apoio minhas, seja no corpo do texto seja em nota.

alguns consideraram Horácio perfeito mais pela arte que pelo engenho, compensando um pela outra; e a maioria considerou Virgílio o melhor modelo de conformação entre engenho e arte, em quem a técnica, o perfeito conhecimento dos meios e modelos de cada gênero, refinou aquilo que a natureza pelo engenho forneceu ao poeta.

Engenho e arte foram um duplo opositivo complementar: o engenho era a natureza particular, o talento inato, e por isso manteve-se confundido com o caráter superlativo do Gênio, com maiúscula, na geração de Goethe. A própria *Crítica do Juízo* de Kant dá *ingenium* como etimologia de *Genie*, reproduzindo o significado latino do termo: inclinação natural[4]. A arte, longe de ser a manifestação de um estado de coisas superior, era o conjunto de habilidades adquiridas pelo costume e pela repetição.

Tratados de retórica e poética indicavam a imitação dos modelos antigos como uma das formas de adquirir a excelência na arte, pelo estudo e emulação de cadeias de autoridades que constituíam o gênero poético por uma *traditio*. Assim, no século XVIII português, um poeta lírico demonstrava estudo e refino referindo Píndaro, exercitaria a pena imitando Horácio, traduziria sonetos e canções de Petrarca e se esforçaria por fazer confundirem sua própria metrificação com a da lírica de Camões, para adquirir o conhecimento técnico no gênero cuja tradição ele dilatava. Um poeta português no século XVIII que planejasse escrever uma epopeia exercitaria sua invenção na imitação da *Ilíada*, da *Odisseia*, da *Eneida*, da *Jerusalém Libertada*, d'*Os Lusíadas*. A imitação não era uma desonra; ao contrário, a emulação honrava o imitado e o imitador, desde que não fosse uma imitação servil. A fronteira era tênue, mas estava codificada desde Horácio, na "Epístola a Mecenas" (*Epistulae*, I, 19, v. 19-25), em que vitupera o

[4] "Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel giebt. Da das Talent als angebornes productives Vermögen des Künstlers selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: Genie ist die angeborne Gemüthsanlage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel giebt." (Kant. *Kritik der Urtheilskraft,* §46, AA V, 307.) "*Gênio* é o talento (dom natural) que dá à arte a regra. Já que o talento, como faculdade produtiva inata do artista, pertence, ele mesmo, à natureza, poderíamos também exprimir-nos assim: *gênio* é a disposição natural inata (*ingenium*), pela qual a natureza dá à arte a regra." (Kant, [1790] 1974, p. 340.) No parágrafo §47, essa mesma definição é "refinada" por uma opinião supostamente comum, justamente por oposição ao "espírito de imitação". "Darin ist jedermann einig, daß Genie dem Nachahmungsgeiste gänzlich entgegen zu setzen sei." (Kant. *Kritik der Urtheilskraft,* §47. AA V, 308.) Ou seja, na tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho: "Nisto todos concordam: que gênio deve ser inteiramente oposto ao *espírito de imitação*." (Kant, [1790] 1974, p. 341.)

rebanho servil dos imitadores, sem contradição de alegar ser o primeiro a seguir os passos de Archiloco.

A boa medida era objeto de juízo e controvérsia entre pares letrados: toda imitação passará pela crítica de leitores que, aptos nas mesmas doutrinas, a poderão considerar escolar e pueril ou altiva e magistral. De qualquer modo, não se repugnava em si mesma a imitação, como a exigência de originalidade que os discursos sobre as artes na Europa setentrional passariam a cobrar como um valor absoluto naquele mesmo final de século XVIII. Muito menos se rejeitavam as regras da arte como deletérias para o talento no poeta de gênio. Para as práticas de longo prazo que se perpetuavam nas letras coloniais brasileiras, os modelos imitados nutriam e orientavam o engenho poético: as regras da arte moldavam e aperfeiçoavam o que a natureza deu ao poeta no nascimento.

Não muito anterior à *Crítica do Juízo* e à fórmula kantiana para o gênio como aquele que não segue regras porque faz a regra, Cláudio Manuel em defesa de seus versos declara a cadeia de autoridades emuladas:

> Bem creio que te não faltará [o] que censurar nas minhas Obras, principalmente nas Pastoris, onde, preocupado da comua opinião, te não há de agradar a elegância de que são ornadas. Sem te apartares deste volume, encontrarás alguns lugares que te darão a conhecer como talvez me não é estranho o estilo simples, e que sei avaliar as melhores passagens de Teócrito, Virgílio, Sanazaro, e dos nossos Miranda, Bernardes, Lobo, Camões, etc. (*Prólogo ao Leitor*. Costa, 1768, p. xxi.)[5]

No universo em que o poeta estava inserido, a série de autores pastoris constituía o gênero e demonstrava conhecimento da arte. Teócrito será sempre nomeado como o primeiro autor da poesia pastoril, uma espécie poética inventada a partir de meios, modos e objetos de imitação codificados e produzida em meios elegantes desde o período helenístico. Nomeados os principais autores em grego, latim e italiano, seguem os "nossos", isto é, os portugueses. A disposição não é cronológica, porque ela indica

[5] Sigo a primeira edição das *Obras*, de Cláudio Manuel da Costa, 1768, mas, tanto nas passagens do Prólogo, quanto nos poemas citados, atualizo a ortografia (quando não há diferença morfológica ou fonológica, como em *comua*) e a pontuação, visando a melhor compreensão moderna da sintaxe nas citações.

uma hierarquia de autoridades no gênero. Sá de Miranda está na primeira posição e Camões na última, não por qualquer razão. Sá de Miranda é a primeira autoridade da bucólica portuguesa a emular Sanazaro, o primeiro a restaurar em língua vernácula as melhores regras da imitação pastoril, segundo o modelo de Virgílio. As *Flores do Lima* de Diogo Bernardes eram consagradas como o mais perfeito modelo da bucólica portuguesa e os extensos romances pastoris de Rodrigues Lobo eram um enorme cabedal do gênero em língua portuguesa. Camões, ainda que fosse quase unanimidade na épica, não era considerado o melhor modelo a ser imitado na bucólica por toda uma tradição de preceptivas poéticas, mas sua fama não permitia que fosse ignorado. Todos eles, estrangeiros e nacionais, estão nomeados justamente por serem *auctores*, autoridades do gênero em suas respectivas línguas, dignos de serem emulados na imitação dos antigos, fornecendo conhecimento da arte para conduzir a natureza do gênio.

Ao admitir a excessiva "elegância de que são ornadas" as suas obras pastoris, Cláudio demonstra conhecimento das medidas do gênero e do estado da arte. Sabe que tradições recentes de poéticas apontavam inverossimilhança e afetação nas *Soledades* de Góngora e em seus imitadores. Tratados do período pombalino acusavam falta de decoro entre a elocução elevada e a matéria humilde da invenção pastoril. Ainda que fossem pastores fictícios, isto é, imitação de entidades do paganismo, como Apolo ou Acteón, as preceptivas poéticas portuguesas contemporâneas da reforma da Universidade de Coimbra, censuraram de mau gosto e inverossimilhança a elocução rebuscada na boca de pastores.

Na sequência, Cláudio recorre justamente ao gênio, sua inclinação natural, para defender-se, mas descarta o argumento, indicando a trajetória de sua carreira letrada em relação às reformas na eloquência portuguesa, que constituíram o atual estado da arte e consolidavam a "comua opinião" de seus contemporâneos. Logo após nomear os autores bucólicos, ele se desculpa em termos muito peculiares:

> Pudera desculpar-me dizendo que o gênio me fez propender mais para o sublime; mas, temendo que ainda neste me condenes o muito uso das metáforas, bastará, para te satisfazer, o lembrar-te que a maior parte destas Obras foram compostas ou em Coimbra, ou pouco tempo depois, nos primeiros anos, tempo em que Portugal apenas principiava a melhorar de gosto nas belas letras. (Prólogo ao Leitor. Costa, 1768, p. xxi-xxii.)

Estão em debate aí os limites impostos à elocução, "o muito uso das metáforas", que Verney mandava usar com parcimônia, para evitar afetação. Em sua defesa, argumenta que a maioria de seus poemas foram produzidos no tempo dos estudos em Coimbra, entre 1749 e 1754, anos da polêmica do *Verdadeiro Método de Estudar* (1746) e da primeira edição da *Arte poética* de Candido Lusitano (1748), que iniciaram o movimento de reforma nas letras portuguesas (Castro, 1973). Tanta preocupação em não desagradar o leitor faria de Cláudio Manuel, como poeta, um ótimo vizinho ou inspetor escolar, aos olhos dos leitores do *Werther*. Trata-se de outro tempo de uma mesma contemporaneidade, um outro conjunto de valores sincronicamente coexistindo em círculos profundamente separados.

Como a natureza é o gênero de engenho, o engenho é parte da natureza; já o exercício, como parte da arte, dá frutos pelo esforço e repetição. Cícero, no *De officiis*, situa o lugar do *ingenium* na determinação da carreira de uma *persona*, conformada pela condição de seu nascimento, por um lado, e pela natureza de seu engenho, por outro (Cícero, *De officiis*, I, §107-115). A boa conformação de uma coisa à outra daria à *persona civilis* condições de escolher o melhor diante do que a fortuna interpuser em seu caminho. Nas tradições retóricas que têm o mesmo Cícero como autoridade central, o engenho é por excelência o talento natural, a facilidade ou vocação inata que uma pessoa tem para a história ou para a poesia, para a disputa judicial ou para a carreira militar, para a vida pública ou para o sacerdócio: "conheça cada um, portanto, seu próprio engenho e mostre-se um duro juiz tanto de seus bens quanto de seus vícios" (Cícero, *De officiis*, I, §114)[6]. Numa célebre passagem do *Brutus*, Cícero lembra a tradição de que Isócrates precisava aplicar freios ao engenho excessivamente forte de

[6] "Suum quisque igitur noscat ingenium acremque se et bonorum et vitiorum suorum iudicem praebeat." (Cícero, *De officiis*, I, §114.)

Teopompo e esporas ao engenho extremamente delicado de Éforo, figurando a diferença de exercício que cada engenho singular demanda da mesma arte a que se dedica[7].

Por isso, em muitos usos, gênio, como sinônimo de engenho, indicava simplesmente a pessoa particular, por suas inclinações naturais. Neste sentido, Cláudio encena a si como um engenho delicado, inclinado ao sublime, que teve por destino habitar uma região distante entre gênios grosseiros, como qualifica os habitantes de sua terra inculta. Visando a própria posteridade, constrói assim uma *persona* biográfica que se apresenta como um engenho a quem a fortuna fez estrangeiro na própria terra, mas que por meio da arte faria digno de fama o próprio nome e o próprio berço.

Em poucos anos, porém, juntamente com as prerrogativas aristocráticas, com os sistemas monocráticos de poder, a sociabilidade e a ética de corte, também se arruinariam os preceitos e modelos poéticos milenarmente aceitos e validados, e com eles os próprios gêneros e espécies de poesia que orientaram e perfizeram quase todo texto escrito sob as monarquias católicas ibéricas.

3. Pátria e posteridade: paisagem natural e invenção poética

Como componente da paisagem local naquele polo de mineração que Mariana e Vila Rica se tornaram ao longo do século XVIII, o Ribeirão do Carmo foi tornado matéria da invenção na poesia de Cláudio Manuel, desempenhando um papel relevante dentro do projeto poético de suas *Obras*.

Descendente de bandeirantes, cristãos velhos em ascensão nos confins das Minas, Cláudio era um nome por fazer. Graduado em direito em Coimbra, advogado em Vila Rica, foi *vir illustris*, homem da *vireança* local, eleito secretário por mais de um governador. Ser escolhido entre seus pares para posições de confiança na cadeia da governança conferia méritos presentes pelo reconhecimento de virtudes a serviço da

[7] "(...) Isocratem in acerrimo ingenio Theopompi et lenissimo Ephori dixisse traditum est, alteri se calcaria adhibere, alteri frenos." ["(...) conta-se que Isócrates disse, a respeito do engenho acérrimo de Teopompo e do brandíssimo de Éforo, que a um aplicava a espora e a outro o freio."] (*Brutus,* §204.)

república. Por isso, a construção da posteridade de seu nome tem um sentido político significativo dentro de processos de obtenção de graça e favor na hierarquia, segundo um sistema hereditário em que os bens morais, atestados em monumentos sobretudo escritos, garantiam posições familiares nas gerações seguintes, salvo desgraça no percurso da vida. Poetas produziam monumentos poéticos com o fim de encomendar à posteridade potestades eminentes do Reino que se dispunham, por sua vez, a protegê-los em certo tipo de relação de mecenato (Teixeira, 1999). O esforço no serviço demonstrava fidelidade, assim a própria disposição de servir ao rei em terras distantes e inóspitas conferia heroísmo, sendo razão para alcançar graças na carreira pessoal e familiar (Valle, 2010).

Com a impressão das *Obras*, Cláudio ostentava erudição e domínio das convenções letradas. Elas atestavam também sua fidelidade à monarquia portuguesa e ao catolicismo romano. A menção ao Ribeirão do Carmo e à Vila onde nasceu, no "Prólogo ao Leitor", não era um ponto fora da curva, não era uma expressão autêntica da natureza em redor e do gênio individual do poeta: era, porém, a constituição da pessoa particular, do *sujeito* (não psicológico) do letrado, definido por seu engenho, por sua condição na hierarquia do Reino e pelas singularidades de sua carreira letrada no além-mar.

> Não permitiu o Céu que alguns influxos que devi às águas do Mondego se prosperassem por muito tempo; e, destinado a buscar a Pátria, que por espaço de cinco anos havia deixado, aqui entre a grossaria dos seus gênios, que menos pudera eu fazer que entregar-me ao ócio e sepultar-me na ignorância! Que menos do que abandonar as fingidas Ninfas destes rios e no centro deles adorar a preciosidade daqueles metais, que têm atraído a este clima os corações de toda a Europa! Não são estas as venturosas praias da Arcádia, onde o som das águas inspirava a harmonia dos versos. Turva e feia, a corrente destes ribeiros, primeiro que arrebate as ideias de um Poeta, deixa ponderar a ambiciosa fadiga de minerar a terra, que lhes tem pervertido as cores.
>
> A desconsolação de não poder substabelecer aqui as delícias do Tejo, do Lima e do Mondego me fez entorpecer o engenho dentro do meu berço: mas nada bastou para deixar de confessar a seu respeito a maior paixão. Esta me persuadiu a invocar muitas vezes e a escrever a Fábula do Ribeirão do Carmo, rio o mais rico desta Capitania, que corre e dava nome à Cidade Mariana, minha Pátria, quando era Vila. (Prólogo ao Leitor. Costa, 1768, p. xviii-xx.)

Na captação da benevolência do leitor, o Prólogo encenava a humildade de sua posição, pedindo licença para seus versos. Para isso, refere alguns passos de sua vida, tal como os anos em que estudou em Coimbra. Destinado a retornar à pátria, não pôde fazer prosperar as influências de juventude. Em meio aos engenhos grosseiros com quem lidava na terra inculta, o que menos poderia fazer era entregar-se aos ócios da poesia, aceitando assim a sepultura do esquecimento. Por isso, diz ter trocado o amor das ninfas fictícias daqueles rios para adorar o metal que corrompia suas águas mas atraía as ambições de toda a Europa. Afetando modéstia, justificava as limitações de seu engenho poético, entorpecido em seu berço, pela falta de exercício, uma vez que o destino de retornar àquela região distante o obrigava a trocar o ócio pelo negócio, o ofício deleitoso das musas pela utilidade nos serviços de interesse do Reino. Mas ele sabia que seu auditório sabia as categorias que ele operava, e por isso encenava: a poesia devia ensinar e deleitar, unir o útil ao agradável. Por isso sua poesia *servia* enquanto se fazia amável: suas *Obras* eram fruto do ócio a demonstrar engenho e arte para o serviço na leal sujeição.

Aludindo a uma passagem das *Tristia* (I, 11), o Prólogo estabelece uma equivalência entre a sua condição e o exílio de Ovídio, sob o horror da viagem para terras longínquas: "imaginou o Poeta desterrado que as Cícladas do mar Egeu se tinham admirado de que ele pudesse compor entre os horrores das embravecidas ondas" (Costa, 1768, p. xvii). Ovídio, em quem a vida é também matéria de invenção, serve de modelo para a posição de Cláudio: como o poeta romano, o brasileiro faz poesia entre os horrores de uma terra bárbara para sua delicada civilidade.

> quod facerem uersus inter fera murmura ponti,
> Cycladas Aegaeas obstipuisse puto.
> ipse ego nunc miror tantis animique marisque
> fluctibus ingenium non cecidisse meum.
> [porque eu fazia versos entre os ferozes murmúrios do mar,
> penso que as Cícladas do Egeu se admiraram.
> Eu mesmo agora me admiro que, em meio a tão grandes
> ondas do ânimo e do mar, meu engenho não tenha decaído.]
> (Ovídio, *Tristia*, I, 11, v. 7-10.)

A causa do horror e lamento em todas as *Tristia*, porém, é a terra estrangeira aonde Ovídio foi banido; nas *Obras* de Cláudio é a própria terra natal. Nos rios revolvidos pelo garimpo, não reconhece as fictícias praias da Arcádia como as belezas do Tejo, do Lima e do Mondego permitiriam. Antes de o ócio arrebatar a imaginação do poeta, as águas turvas e feias daqueles rios de Mariana fomentavam a ambição pelo negócio da mineração, que pervertia as cores das suas águas, pouco idílicas.

Na menção à região distante em que nasceu e para onde voltaria a serviço do Reino, o incremento de horror dado pela paisagem dura, áspera, inculta, feia e suja não é efeito de um estranho amor pela terra natal. O horror amplificava o elogio da virtude de quem servia ao rei nos lugares mais difíceis, em desfavor do conforto da vida na corte. Não era a expressão de algum tipo de complexo de inferioridade, nem o colono se via representado na humildade pastoril, numa forma de identificação, como na hipótese de Antonio Candido (1974).

O *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea* (Guevara, [1539] 1592) é um tratado moral escrito por um grande cortesão dos reis da Casa de Habsburgo, no século XVI. Nele se codificavam o lugar e a dignidade do serviço longe da corte, alertando para os perigos de se buscar no centro do poder o favorecimento direto do monarca ou dos patriarcas das grandes Casas de um reino. Quando Cláudio encena lições daquele tratado moral em poemas pastoris que opunham a vida na corte à vida na aldeia, não está recusando a centralidade da monarquia da qual é *sujeito*; ao contrário, demonstra humildade na sujeição e reconhecimento das distinções que constituem a hierarquia. Quando fala dos horrores dos sertões de sua terra, da água turva e feia do ribeirão, o mais rico em ouro, aumenta o mérito de seu serviço, encarece o heroísmo do seu destino ao retornar ao berço, depois de ter gozado as delícias da corte. Não se manifesta como Sujeito, com maiúscula, projetando metaforicamente uma subjetividade psicológica que se identifica com o lugar humilde do pastor: humildemente reconhece a inferioridade de seu lugar particular como sujeito do rei, como um súdito sob os estados da monarquia, da qual não se autonomiza e dentro da qual a fantasia poética é uma encenação com significados e significações bem delimitados.

Além do Prólogo, o Ribeirão do Carmo é referido nas *Obras* em três lugares muito celebrados pela recepção desde o século XIX: na "Fábula do Ribeirão do Carmo" e nos Sonetos II e C. Além desses, o "pátrio rio" é também aludido nas Éclogas III, V e XIV e na Epístola III. No Canto I do poema *Vila Rica*, o mesmo componente da paisagem natural das Minas Gerais volta a ser referido:

> Tu, pátrio Ribeirão, que em outra idade
> Deste assunto a meu verso (...)
> (*Vila Rica*, I, v. 5-6. *In:* Costa et al., 2002, p. 377).

Em nota o poeta indica a própria Fábula como referência para o passo: "Leia-se a 'Fábula do Ribeirão do Carmo', que anda impressa entre as rimas do Autor. Coimbra, na oficina de Luiz Secco Ferreira, ano de 1768, 8º" (2002, p. 1081). A fábula constitui o Ribeirão como um *lugar*, no sentido poético, ou seja, ela instaura no projeto de Cláudio Manuel um *topos* novo, a primeira fonte de um lugar comum a ser referido a cada menção ao "pátrio rio" (Lopes, 1985, p. 79).

Esse componente da paisagem natural das Minas Gerais emula também Virgílio na menção reiterada à sua Mântua e ao Míncio, seu rio pátrio: o *topos*, lugar poético comum, constitui-se como um *locus*, lugar natural representado como cenário de sua poesia. Diferente, porém, do ameno e tardo Míncio, que nasce das brancas neves ao pé dos Alpes, o Ribeirão do Carmo se apresenta como *locus horrendus*, "turvo e feio", resultado de um evento trágico pintado pela fantasia na "Fábula do Ribeirão do Carmo". Nela, emula particularmente o Ovídio épico das *Metamorfoses*, assim como nos poemas em geral predomina a emulação elegíaca das *Tristia*. Para o auditório erudito que as *Obras* visavam, a constituição deste *locus* natural como um *topos* poético inaudito era matéria da invenção prevista em regimes de preceitos e modelos compartilhados.

Sendo o rio um componente biográfico, a invenção da Fábula visava efetivamente constituir a pessoa do poeta como sujeito da hierarquia, dentro de um projeto familiar de acumulação de méritos na sujeição, num sistema político que previa a ascensão familiar de longo prazo, pela herança de virtudes na linhagem da família

(Valle, 2010). A menção ao Ribeirão não correspondia a uma "representação do real", efeito impresso numa sensibilidade subjetivada e expresso livremente na objetividade da obra.

O Soneto II explicita a relação entre o lugar horrendo e esse projeto de posteridade, movendo-se por tradições elegíacas, em que afetos de tristeza eram sinais visíveis de um temperamento fisiológico que inclinavam a natureza a um ânimo poético de lamento e contemplação. Até o nome pastoril, Glauceste Satúrnio, evidenciava a arte e o engenho desta invenção: Saturno era o deus tempo decaído debruçado sobre si e a estrela agourenta de luz soturna. Na atitude contemplativa entre penhascos e rochedos, tradições elegíacas encontravam eco em tradições estoicas, como exercício de constância moral, ensinando a verdade do desengano.

Desde a antiguidade, a vida de um poeta muitas vezes permeou a invenção poética, porque normalmente integrava projetos de posteridade, como um produto discursivo que acompanhava a ficção segundo tipologias morais e políticas. A biografia – o gênero antigo de Diógenes Laércio, Plutarco e outros – não era a escrita de uma intimidade. Sua função moral era oferecer *exempla*, modelos imitáveis nos gêneros de coisas que a biografia, como espécie do gênero histórico, poderia ensinar, assim como a poesia: caráteres, ações e paixões humanas. Um poeta que constrói a própria posteridade pretendendo ser imitado como autor nos gêneros e espécies poéticas a que se dedicou, cuida também de produzir a sua *bíos*, que acompanhará suas obras e que estará contida nelas. A *vita mea* não deixava de ser produção de verossimilhança, desempenhando finalidades políticas previstas naquelas formas de sociabilidade tal como o fim legítimo de legar virtudes morais, memórias de feitos heróicos, de lealdade no serviço, de presteza no ofício, para a melhoria na sucessão familiar (Valle, 2010).

Após a ascensão e hegemonia das estéticas da expressão e da poesia da subjetividade, toda essa política da posteridade e essas dinâmicas de emulação de modelos poéticos e de vida passaram a ser lidas anacronicamente como revelação sensível de uma intimidade psicológica, tal como a teoria de que Cláudio teria desenvolvido uma "sensibilidade da pedra", como propõe Antonio Candido (1974). Neste modelo interpretativo, a paisagem pedregosa de Minas teria deixado marcas de

forma inconsciente no espírito do poeta, numa dinâmica que opõe a efetividade objetiva e a percepção subjetiva como categorias descritivas válidas para todos os tempos.

Para aquela época, porém, a invenção é um conjunto de escolhas, não uma projeção de impulsos, ou a expressão de impressões. A inclinação do engenho não obstruía o conhecimento dos modelos de cada gênero, nem das figuras da elocução próprias a cada um, nem dos efeitos da disposição no conjunto do volume.

A paisagem áspera e os duros rochedos, que não são singularidades de Minas, são em Cláudio Manuel um cenário tirado àqueles mesmos sertões das Minas Gerais, onde ele situa sua escrita e de onde deliberadamente escolhe a matéria de sua invenção. Os elementos da vida do poeta que acompanham os poemas resultam de escolhas discursivamente dispostas: não são impressões passivas, nem intenções subjetivas, e estavam previstas nos modelos poéticos emulados. Cláudio Manuel constitui um *ethos* poético de temperamento melancólico, por isso seu gênio o inclina para a elegia, cujos sinais estão estampados alusivamente em diversos pontos das *Obras*, mormente nas primeiras páginas (Valle, 2004b).

No Soneto I, o poeta pede vênia à tradição em que lança votos pela própria fama:

> Para cantar de Amor tenros cuidados,
> Tomo entre vós, ó montes, o instrumento;
> Ouvi, pois, o meu fúnebre lamento,
> se é que de compaixão sois animados.
> Já vós vistes que aos ecos magoados
> Do Trácio Orfeu parava o mesmo vento,
> Da lira de Anfião ao doce acento
> Se viram os rochedos abalados.
> Bem sei que de outros Genios o destino,
> Para cingir de Apolo a verde rama,
> Lhes influiu na lira estro divino;
> O canto, pois, que a minha voz derrama,
> Porque ao menos o entoa um Peregrino,
> Se faz digno entre vós também de fama.
> (Soneto I. Costa, 1768, p. 1.)

Nos dois primeiros versos, o poeta exibe sua refinada erudição quando alude aos elementos da lírica, como gênero de Píndaro e Horácio: o instrumento para cantar os

iuvenum curas, os tenros cuidados de amor (Horácio, *Ad Pisones*, v. 85). Faz o mesmo nos dois versos seguintes quando evoca os elementos da elegia, como gênero de Calímaco e Ovídio – o *éleos* (a compaixão) e o "fúnebre lamento". O *miserere* funeral e as *lamentationes* de um bem perdido são a matriz primeira do gênero de Ovídio. Trata-se, aliás, de um gênero sem um primeiro inventor, justamente porque sua origem está no *lamentum funebris*[8]. Ele dá literalmente a definição de lírica e de elegia tal como era descrita desde o mundo antigo até o seu presente. E as fontes disso são uma imensa cadeia de preceptores de poesia que vão dos gramáticos helenísticos e latinos até as artes poéticas contemporâneas de Cláudio, que atualizam esses lugares de invenção de cada espécie e gênero poético (Valle, 2004a). Todo o soneto exordial joga com essa justaposição opositiva entre poesia lírica e elegíaca. Na segunda estrofe, opõe os "ecos magoados" (elegia) de Orfeu, ao "doce acento" (lírica) de Anfião, o primeiro parando o vento, o segundo movendo as pedras. Por fim, nos tercetos o poeta indica sua inclinação natural, reconhecendo, no primeiro, que outros engenhos buscam a coroa de louro com a lira, para, no terceto final, afirmar o seu canto, que como elegia se entoa sem acompanhamento, mas derrama-se pela voz como *querimonia*. Cláudio Manuel encomenda-se assim à posteridade como um estrangeiro que se faz digno de fama entre os ásperos montes de sua terra natal.

Apesar dos momentos líricos em que suas *Obras* cantam o triunfo no amor ou na guerra – como nas Éclogas I e III –, Cláudio representa a si como poeta elegíaco. E demonstra conhecer os comentadores de Horácio que distinguem claramente os preceitos de cada gênero a partir dos lugares horacianos, sobretudo o *Musa dedit fidibus* e o *versibus impariter iunctis querimonia primum*, da Epístola *Ad Pisones*.

Assim, o temperamento melancólico e o caráter elegíaco com os quais o poeta se encena dão ensejo a exercícios morais de estoicismo, típicos nos temas do desengano e da brevidade da vida. Neles, a paisagem áspera tem um papel ascético, os rochedos são

[8] "Versibus impariter iunctis querimonia primum, / post etiam inclusa est voti sententia compos; / quis tamen exiguos elegos emiserit auctor, / grammatici certant et adhuc sub iudice lis est." ["Primeiro em versos juntos desiguais se fez o lamento; / depois, neles se fez também as sentenças votivas: / quem, no entanto, foi o primeiro autor das singelas elegias / os gramáticos ainda discutem e o litígio está em julgamento.] (*Ad Pisones*, v. 75-78.)

um símbolo de constância, os penhascos, uma lição de altiva humildade, a dureza do cenário, uma renúncia resignada do conforto.

No Soneto II, seu projeto de posteridade da fama anunciado no soneto anterior se consubstancia na referência do obscuro Ribeirão, representado como lugar horrendo, devastado pela mineração que altera suas cores:

> Leia a posteridade, ó pátrio Rio,
> Em meus versos teu nome celebrado,
> Por que vejas uma hora despertado [9]
> O sono vil do esquecimento frio:
> Não vês nas tuas margens o sombrio,
> Fresco assento de um álamo copado;
> Não vês Ninfa cantar, pastar o gado
> Na tarde clara do calmoso estio.
> Turvo banhando as pálidas areias,
> Nas porções do riquíssimo tesouro,
> O vasto campo da ambição recreias.
> Que de seus raios o Planeta louro,
> Enriquecendo o influxo em tuas veias,
> Quanto em chamas fecunda, brota em ouro.
> (Soneto II. Costa, 1768, p. 2.)

O dilema moral enunciado no Prólogo é aqui reencenado: "Turva e feia, a corrente destes ribeiros, primeiro que arrebate as ideias de um Poeta, deixa ponderar a ambiciosa fadiga de minerar a terra, que lhes tem pervertido as cores". Assim como no Prólogo o poeta lamenta ter se deixado sepultar na ignorância, ou seja, na obscuridade de sua pátria ignota, no Soneto II ele retoma a atitude, também moral, de ambicionar mais do que a riqueza do metal, para que o pátrio rio se veja despertado do sono do esquecimento, e com ele o seu poeta. Assimilando Apolo ao Sol, o soneto atribui à intensidade do Sol da região austral a riqueza em ouro no leito do rio, fecundado pelos raios solares.

Com efeito, o Soneto II e o Soneto C ocupam posições muito estratégicas na menção do "pátrio rio", no conjunto das *Obras*, funcionando como dois marcos de um

[9] Na atualização ortográfica, prefiro "por que vejas", ao invés de "porque vejas", como está na *editio princeps*, pois sintaticamente o subjuntivo constitui uma oração adverbial final ("para que vejas"), e não uma oração explicativa.

projeto poético evidenciado pela própria disposição. Eles abrem e fecham o projeto poético que o Soneto I anunciava, dando moldura aos cem sonetos que compõem a primeira seção do livro. Essa disposição dá ao rio pátrio um destaque que não passaria despercebido pela primeira posteridade das *Obras*, muito interessada nos elementos da natureza brasileira que a poesia anterior à Independência deveria trazer para ser validada no horizonte nacionalista das sucessivas gerações do romantismo no século XIX.

A "Fábula do Ribeirão do Carmo" tem por isso mesmo uma posição central na recepção e no próprio livro, porque é o único poema, além do Prólogo, em que o topônimo é diretamente mencionado, e o faz já no título. A relação entre o Prólogo e a Fábula tem uma força singular entre os leitores dos séculos XIX e XX, porque evidencia uma certa relação entre a arte poética e a natureza local, tanto mais porque a paisagem natural nessa relação parece estar politizada pelo termo "pátria".

É muito significativo que apenas o título da Fábula tenha representado efetivo interesse para a crítica e para a historiografia literária nos séculos XIX e XX (Valle, 2003b). Creio que a primeira leitura direta deste poema só será feita por Antonio Candido, na *Formação da Literatura Brasileira*, em meados do século XX. Praticamente todos os leitores pósteros falaram com destaque da "Fábula do Ribeirão do Carmo", mas na grande maioria das vezes ela é mencionada apenas pelo título.[10]

Desde as histórias literárias brasileiras do século XIX, o título do poema foi muitas vezes evocado em defesa de Cláudio Manuel, como uma espécie de prova da brasilidade do poeta, supostamente acusado pela crítica de ser demasiado português. O modo como o Prólogo anunciava a Fábula bastava para indicar uma perspectiva interpretativa. Um poema tão longo era prova da paixão que a pátria inspirava ao poeta: era o que bastava para a posteridade que o recebia dentro do projeto nacional do Brasil emancipado. Mas nem mesmo o enredo do poema costuma ser glosado, muito menos os componentes da invenção, da elocução, seu gênero e seus modelos despertaram

[10] Em 2003, na *Revista USP*, eu publiquei uma análise da "Fábula do Ribeirão do Carmo", com o título "A construção da posteridade ou A gênese como ruína" (Valle, 2003a). Em 2019, já sob o impacto dos crimes ambientais da Samarco e da Vale, resultando nos holocaustos de Mariana e Brumadinho, Sérgio Alcides se debruça novamente sobre a Fábula e inclui a perspectiva presente do desastre anunciado, recontextualizando e ressignificando o mito de origem da mineração naquele afluente do rio Doce.

interesse. Quase ninguém se dispôs a analisar esta metamorfose ovidiana construída como uma fantasia pastoril: uma fábula de origem da pequena corrente de água que nascia pouco acima da sede da Capitania das Minas Gerais.

Foi infelicidade talvez ter sido produzido com todos os requintes das convenções bucólicas de seu tempo; infelicidade para as posteridades românticas que o leram, ávidas de paisagem brasileira, que um título soasse tão brasileiro mas desse palco a uma erudita invenção poética em gênero bucólico, imitando lugares de Virgílio e Ovídio, Sá de Miranda e Camões e povoando aqueles sertões com falsos pastores entre ninfas e divindades do paganismo – tudo aquilo que depois de Ferdinand Denis e Gonçalves de Magalhães se tornaria um sintoma de mau gosto, falta de gênio, poesia menor, convencional. O poema que salvava o seu autor da acusação de pouco amor à terra natal era escrito com os mesmos recursos empregados em todo o restante da obra, a mais refinada arte que seu gênio adquirira para ser digno de fama e salvar a si e a sua terra "do sono vil do esquecimento frio".

Falando com rigor, nada disso obstaria a importância e a centralidade desse poema no volume das *Obras*. Antecedendo as vinte éclogas, a Fábula está disposta em destaque já por não ser numerada, ainda que pudesse pertencer ao número delas, porque perfeitamente enquadrada no gênero: trata-se, de fato, de uma primeira écloga, essa espécie poética que, inventada por Teócrito e emulada por Virgílio, já nasceu híbrida. Trata-se, porém, de uma bucólica de ânimo elegíaco, como a maioria das outras, e tem como principal autoridade romana o mesmo "poeta desterrado" mencionado no Prólogo. Feita à maneira de um episódio das *Metamorfoses* de Ovídio, a fábula pastoril do Ribeirão do Carmo é também uma prosopopeia, uma narrativa alegórica que enxertava uma matéria inaudita nas tradições eruditas que respaldavam as práticas poéticas de seu tempo. Deste modo, ela produz o lugar a partir do qual ganhavam sentido todas as menções ao "pátrio rio" no conjunto das *Obras*, deste poeta que, lamentando a vingança da fortuna e do bárbaro destino, "chora na própria terra peregrino", na Epístola I.

A menção à sua terra como pátria é parte de um projeto que tem em Virgílio o

modelo primordial:

> Primus ego in patriam mecum, modo vita supersit,
> Aonio rediens deducam vertice Musas;
> primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas,
> et viridi in campo templum de marmore ponam
> propter aquam. Tardis ingens ubi flexibus errat
> Mincius et tenera praetexit arundine ripas.
> [Se a vida o permitir, serei eu o primeiro a, retornando à minha pátria,
> trazer comigo as Musas ao monte Aônio;
> serei o primeiro a trazer a Mântua as palmas da Idumeia
> e erguerei um templo de mármore na planície verdejante
> junto às águas. Ali o imenso Míncio desce lentamente
> por suas curvas com tenros juncos recobrindo suas margens.]
> (Virgílio, *Georgica*, III, v. 10-15.)

Os dois primeiros versos deste excerto são escolhidos como epígrafe das *Obras*, numa clara demonstração do sentido de posteridade que elas dispõem como um conjunto ordenado, que articulava o Prólogo e a Fábula aos sonetos I, II e C, como molduras da seção principal, e com a Epístola I e as menções ao pátrio rio no interior das Éclogas e da Epístola III. Nada disso pretende ser pitoresco, nem dar vazão a afetos nativistas ou intuições de emancipação política. Virgílio nomeava sua província natal como sua pátria em diversas passagens de suas obras, sem deixar de ser um leal protegido da hierarquia imperial romana, no século I a.C. Mântua foi conquistada no tempo da expansão romana sobre a Gália cisalpina, mais de dois séculos antes. E essa conquista é celebrada em seus versos como liberdade sob as instituições civis de Roma. Pátria não era, portanto, uma dimensão política nem no uso de Virgílio nem no de Cláudio Manuel; para o primeiro era a terra de seus lares, para o segundo era a terra que a Providência lhe destinou como berço para servir ao Reino.

Na constituição de sua carreira letrada, torná-la matéria da invenção de sua poesia não equivalia à representação de uma realidade empírica a que estivesse subjetivamente ligado. O Ribeirão do Carmo e a região afastada que o envolve são sujeitos de sua invenção no sentido em que são seu assunto. Cláudio, por sua vez, como pessoa civil, era sujeito de uma hierarquia monárquica que o submetia a uma ordem de distinções que lhe dava a medida da dignidade que lhe cabia, dentro das posições de

serviço em que pudesse ser empregado, com mérito e reconhecimento, com obséquio e favor. A posteridade de seu lugar cantado em versos e a perpetuação da hierarquia em que se sabia inserido se convertiam em possibilidades de melhoria nas condições de sua família. Não fosse a dupla desgraça moral que recai sobre ele – o suicídio que lhe foi imputado no laudo médico que lhe acusou a *causa mortis* e a condenação no processo da Inconfidência –, seus descendentes, além dos bens materiais confiscados na devassa, teriam herdado bens morais, isto é, os méritos acumulados nesta trajetória de serviços prestados ao Reino e atestados em monumentos escritos.

Como visto, a última estrofe do Soneto II alude ao mito de origem da "Fábula do Ribeirão do Carmo", na qual Apolo, confundido com o Sol, pelo menos desde a *Genealogia deorum gentilium*, de Boccaccio, por conta do epíteto Phoebo, o louro, ou o luminoso, é aqui como na Fábula aquele que brilhando mais intensamente no estranho clima de sua terra infunde o ouro nas entranhas destes rios, fazendo uma referência interna, em que a fábula desdobra o que o Soneto apenas alude. Esse lugar ecoa a "Fábula do Ribeirão do Carmo", ali inventada como um mito de criação marcado pela maldição infligida por Apolo sobre o pastor metamorfoseado em ribeirão. A mesma figuração será ecoada no Canto II, do poema *Vila Rica*:

> Demandei esta rocha, e do eminente
> De toda ela um ribeiro vi que nasce,
> Que do Sol recolhendo dentro a face
> Pareceu converter-se todo em ouro.
> (*Vila Rica*, II, v. 108-111. Costa et al., 2002.)

Quem fala, contudo, nessa passagem é um dos varões do poema *Vila Rica*, que ao tomar a palavra, assim legitima sua própria carreira no além-mar:

> Eu dos primeiros fui, eu fui, dizia,
> Dos primeiros que o berço abandonado
> Deixei, mais do fervor estimulado
> De reduzir os Índios à justiça
> Da nossa religião, que da cobiça.

O projeto é civilizatório. A perspectiva é de um colono, que pretende semear o lugar ameno da boa civilização sobre aquela tragédia de origem, fundada no extermínio indígena e na escravidão negra, além do revirar das margens dos rios, com o que se assentaram os negócios que sustentavam os ócios dessa gente letrada, que se encomendava à posteridade.

O Soneto C equivale a um epílogo, coroando o projeto de posteridade de si e de seu berço, simetricamente disposto em relação ao Soneto I, que valia por um exórdio a pedir licença como poeta estrangeiro.

> Musas, canoras Musas, este canto
> Vós me inspirastes, vós meu tenro alento
> Erguestes brandamente àquele assento
> Que tanto, ó Musas, prezo, adoro tanto.
> Lágrimas tristes são, mágoas e pranto,
> Tudo o que entoa o músico instrumento;
> Mas, se o favor me dais, ao mundo atento,
> Em assunto maior farei espanto.
> Se em campos não pisados algum dia
> Entra a Ninfa, o Pastor, a ovelha, o touro,
> Efeitos são da vossa melodia;
> Que muito, ó Musas, pois, que em fausto agouro
> Cresçam do pátrio rio à margem fria
> A imarcescível hera, o verde louro.
> (Soneto C. Costa, 1768, p. 50.)

Diante de todas as referências eruditas, as referências ao pátrio rio eram, em tese, algumas migalhas. Mas foi nas pálidas areias do turvo ribeirão que veio dar a tábua de salvação dessa poesia, no naufrágio histórico do sistema de mundo em que essa obra foi publicada. Os historiadores e críticos do século XIX se agarraram a essa tábua, sinceramente, preocupados em resgatar Cláudio Manuel da Costa do "esquecimento frio" que acompanha a primeira menção poética ao Ribeirão, sem deixá-lo sepultar-se na ignorância deste fim de mundo, onde muitos de seus leitores também temeram enterrar o próprio nome. Não só preocupados com a memória do poeta, é verdade, também os movia o objetivo político de constituir uma tradição uniforme de formação do sentimento de brasilidade que o século XIX tinha urgência em inventar. É verdade também que migalha, ou tábua de salvação, são imagens insuficientes para compreender

o projeto de posteridade que essas menções, inclusive as menos consideradas na historiografia, pretendiam produzir. Pois nesta política da posteridade há que se considerar a natureza inerente ao modo como se fez poesia e ao modo como a poesia incorporava a natureza em práticas e concepções de arte anteriores às assim chamadas revoluções burguesas.

4. Considerações finais

Com a ascensão das poéticas da expressão e da filosofia da arte, esse sistema de preceitos caiu em desuso. Com a ascensão do sujeito como categoria filosófica e do indivíduo como dimensão jurídico-política, o gênio na arte tomou outra dimensão. A natureza e as regras da arte se tornaram exterioridades da invenção livre e a posteridade, uma ambição pessoal a distinguir o artista genial.

Até o final do século XVIII, na Europa meridional – bem como nas colônias espalhadas pelo mundo onde se implantavam essas formas romanizadas de sociabilidade e de ocupação do território –, mantiveram-se vigorosas e atuantes a lógica e a retórica como o cerne de um arcabouço categórico que definiu práticas de invenção na arquitetura, na escultura, na pintura, na música e na poesia. Desde muito antes da *Estética* de Hegel, a poesia teve parâmetros de codificação de longa duração que não eram nem uma estética, nem uma teoria da expressão, nem uma fenomenologia.

Práticas e doutrinas da poesia fundavam-se num sistema teológico e substancialista do mundo, formulado a partir de apropriações católicas de categorias conceituais do mundo antigo (Hansen, 2019). No interior de impérios coloniais que emulavam sobretudo a Roma do tempo de Augusto, a poesia servia politicamente a uma hierarquia cuja perpetuação era garantida pelas letras e artes, responsáveis por erguerem monumentos votados ao mesmo aparato bélico que, circularmente, garantia a proteção das artes e letras (Valle, 2007). Naquelas vésperas da Revolução Francesa e de seus desdobramentos pelo mundo, a dialética e a retórica aristotélica sustentavam doutrinas

de imitação que indicavam preceitos com base em práticas e regras para melhor atingir os efeitos morais que constituíam as funções políticas da poesia. Se não foram um lago pacífico de conformidade e consenso, as retóricas e poéticas reuniram mesmo assim termos muito estáveis de doutrinas que pressupunham a lógica, ou dialética, como um sistema epistêmico-discursivo que descrevia o universo físico (natural), ético (moral) e metafísico (teológico), validado pela ortodoxia do Concílio de Trento, que permanecia publicado em Portugal até os primeiros anos do século XIX, como uma lei supranacional que recusava a moderna e impiíssima heterodoxia dos teóricos do Direito Natural e das Gentes.

Invenção, disposição, elocução; meios, modos, matérias; imitação de ações, paixões e caráteres; matéria alta, média e baixa; etc. Sistemas de categorias como esses foram dispostos em arranjos combinatórios variáveis, mas muito regulares, para a descrição de espécies poéticas que os usos perpetuaram, esqueceram e recuperaram, segundo sazonalidades muito particulares de cada momento. Cada termo, fosse como espécie, fosse como gênero, era regularmente associado a conjuntos de autoridades para o exercício da imitação, por meio do qual poetas emulavam seus antecessores para tornarem-se autoridades poéticas de seus sucessores, assim constituindo tradições poéticas. Colecionados por preceptores de poesia, como modelos do gênero pelo qual se imortalizaram, autores ensinavam pelo exemplo a natureza de cada uso e doutrinavam os preceitos de sua arte.

Por séculos, preceitos poéticos configuraram poemas e poetas particulares: tanto os modelos como seus seguidores, tanto os primeiros inventores de cada forma poética em cada língua ou tradição, quanto cada cadeia de autoridades que os sucederam, até os mais servis imitadores. Cada série de autores dignos de emulação configurava gêneros poéticos pelo exemplo. Do exemplo particular deduziam-se regras gerais para as práticas ordenadas em gêneros e espécies; das doutrinas de gêneros e espécies saíam novos poemas e novas autoridades poéticas, destinados a servirem de exemplo à posteridade. Todo esse sistema circular em que particulares definiam espécies e gêneros que determinavam a reprodução de novos particulares na invenção poética estava universalmente abarcado por categorias lógicas – ou seja, discursivas –, dimensões

primárias da significação que as tradições católicas romanas perpetuaram e espalharam desde antes da queda do Império Romano, a começar pela célebre tábua de categorias de longuíssima duração cujo *Organon* só seria destituído pela *Crítica da razão pura*, como fundamento principal da epistemologia contemporânea.

As apropriações latinas e cristãs do *Organon* aristotélico lastrearam práticas discursivas de uma longuíssima duração que se encerra com as transformações políticas, sociais e culturais decorrentes das chamadas revoluções burguesas. A lógica e a retórica – como ciência e arte dos discursos – forneceram balizas explicativas e preceptivas muito estáveis para a natureza e o exercício das incontáveis espécies poéticas que se praticaram por milhares de anos, regrando princípios e preceitos que permaneciam vigentes na temporalidade dos árcades lusobrasileiros, nos últimos anos daquele século.

A lógica e a retórica foram, respectivamente, a base do conhecimento da natureza das coisas que as palavras designam e a boa técnica no uso das palavras que designam essas mesmas coisas: desde os princípios da significação no próprio entendimento até a melhor composição das sentenças e dos discursos para a persuasão do entendimento de auditórios diversos. Circunscritos segundo valores aristocráticos que ordenavam sociabilidades sob o Estado, diversos auditórios pressupunham diversos estados de homens, política e juridicamente desiguais desde o berço. Ao lado da doutrina de tratados aristotélicos sobre ética e política, a lógica e a retórica foram duas bases consistentes, inclusive, para as dinâmicas de querela e emenda entre pares letrados. Essas apropriações não foram uniformes evidentemente, e passaram por outros cruzamentos operados pela teologia católica, incluindo doutrinas heterônomas como o platonismo ou o estoicismo, dentro de um universo muito amplo de fontes antigas, que se integraram ao cristianismo romano constituindo regimes discursivos que por séculos regularam as práticas letradas em âmbito católico.

Compreender aquela poesia feita neste fim de mundo das Américas por colonos portugueses, gente cristã que fez poesia bucólica, lírica, elegíaca, satírica, épica, entre as pedras de Minas Gerais para a perpetuação da hierarquia que os mantinha, passa por

reconstituir todo um universo que deixou de existir. Esses poetas brasileiros foram contemporâneos de Newton, Lineu, Baumgarten, Kant, Goethe, Herder, Schiller, Schelling e Hegel, mas conceitualmente integraram outra temporalidade, numa assincronicidade flagrante entre um mundo prestes a desaparecer e outro pronto para encorpar-se e se converter em hegemonia nos ideais de futuro. Envolvidos ou não na Inconfidência Mineira, esses poetas do final do século XVIII no Brasil foram contemporâneos também dos motins que levariam à independência das colônias inglesas ao norte, entre as décadas de 1760 e 1790. Entretanto, ainda que vivendo às vésperas da estrondosa queda da mais influente Casa Real europeia – com a decapitação do Estado sem sucessão aristocrática –, a poesia dos árcades pressupunha a longa durabilidade de um *systema mundi* e por isso nenhum deles poderia supor a radicalidade dos desdobramentos políticos que viraram o mundo de ponta-cabeça entre o final do século XVIII e o início do XIX.

Cláudio Manuel da Costa foi encontrado morto em 4 de julho de 1789, dez dias antes da Queda da Bastilha. Do ponto de vista deslocado no tempo a partir do qual podemos unir esses dois eventos é que podemos dizer que ele vivia o fim de um mundo. Não o podia supor evidentemente, mesmo porque vivia neste fim de mundo, nos sertões do Itacolomi, onde nasceu, na freguesia da Vila Real de Nossa Senhora do Carmo, renomeada como Cidade de Mariana, a mil metros de altitude, e que se alcançava em cerca de cem quilômetros de subida terrestre em direção a oeste desde o leito do Rio Doce, acompanhando o meândrico vale do Ribeirão do Carmo. São paisagens naturais cuja travessia tortuosa temos hoje dificuldade de imaginar feita em lombo de mula e cavalo. O poeta deixou algumas marcas desses elementos da natureza, assimilados segundo princípios previstos nas convenções discursivas que constituíam seu mundo.

O *locus horrendus* com que Cláudio caracteriza a paisagem "áspera" de sua terra natal não é uma originalidade poética, uma interferência da empiria na convenção bucólica do *locus amoenus*. *Phobos*, o horror, é um afeto próprio da tragédia como da elegia; a compaixão, *éleos,* também. Ainda que entre suas composições haja poemas de caráter lírico, de invenção amena no sentido estrito, Cláudio, como um poeta erudito, por diversos modos se declara um elegíaco perante o seleto auditório da posteridade que

sua obra constituiu projetivamente. As primeiras páginas de suas *Obras*, desde o nome pastoril, atestam a constituição desse *ethos* representado por um gênio inclinado mais à tristeza e à contemplação do que ao júbilo e à celebração. O *ethos* elegíaco e o temperamento melancólico com que o poeta se apresenta não obstaram que compusesse entre suas *Obras* poesia de louvor entre as de lamento, invocando as musas tanto para cantar os tenros cuidados de amor como para chorar a perda e afetar a compaixão.

A poesia bucólica sempre foi uma modalidade híbrida de invenção, aberta às matérias da lírica ou da elegia. Fez epitalâmios bucólicos às núpcias da princesa e epinícios nos triunfos de uma guerra, temas que a musa deu à lírica. Mas a maior parte de suas obras, inclusive a "Fábula do Ribeirão do Carmo", são elegias pastoris, espécie inventada de convenções antigas, em que um ânimo dominante de lamento e comiseração demanda cenários sombrios e rochosos. O horror e a compaixão elegíacas estão nas *Tristia* e nas epístolas *Ex Ponto*, de Ovídio, em quem o lugar horrendo lamentado é a terra estrangeira do exílio. Em Cláudio lamenta-se o horror da própria terra, que faz dele um estrangeiro no próprio berço, gênio sublime entre gênios grosseiros, como na aristocrática representação de si que o letrado faz em terras longínquas. O poeta efetivamente não cria nada de novo: até a tópica "na própria terra peregrino" é uma espécie do estoico *peregrinus ubique* de Petrarca, já desenvolvido no romance bucólico de Lope de Vega, *El peregrino en su patria*.

A partir da matéria inaudita daquele ribeirão e dos elementos de composição que o poeta dominava, Cláudio Manuel inventa uma prosopopeia para fazer imaginar que aquele rio sujo havia sido um belo jovem amaldiçoado por um deus gentio. Um pastor enlouquecido de amor, que desafiou a divindade e foi transformado em ribeirão, tem amplificada a sua maldição pelo ouro fecundado nas próprias entranhas pelo deus louro para que os homens as revirassem na eterna punição. Diversas narrativas conhecidas se veem cruzadas na invenção dessa fábula, mas sua composição é única e nova para os critérios de leitura de seu tempo.

Tentei indicar aqui os desafios entre reconhecer a sincronia abstrata entre

temporalidades díspares, indicando contrastes que nos obrigam a reconhecer a necessidade de reconstituição de um universo em palavras que conceituavam formas de existir que em poucos anos se dissipariam nos modelos de sociabilidade burguesa da contemporaneidade. Os árcades fizeram uma arte refinada baseada em regras, decoros, modelos, doutrinas tradicionalmente legitimados que, em menos de três décadas, se tornaram um modo velho e desprezível de não deixar manifestar a verdadeira natureza e de tolher a arte de gênio. Nessa profunda ressemantização de categorias centrais como arte e natureza, essa poesia tornou-se muito cedo obsoleta e mal compreendida, como "poesia de ocasião", "poesia de imitação", "convencional", "artificial", "caudatária", etc. Aquela poesia, feita como construção de posteridade para a perpetuação da hierarquia de famílias que protegiam umas às outras nas dinâmicas de sucessões e sujeições do antigo regime, tornou-se um modelo de tudo aquilo que um poeta de gênio deveria evitar, repudiada pelas novas formas de concepção de poesia. A poesia feita no Brasil no final do período colonial tinha por virtude o conhecimento das regras da arte, pela boa imitação dos modelos de cada gênero e estava declaradamente sujeita a uma ordem política que a sustentava e que ela ajudava a sustentar. Seguindo preceitos aristotélicos e horacianos, ela tinha por duplo fim deleitar e ensinar, ser agradável e demonstrar utilidade. Mesmo quando encena o horror, que pode agradar e ensinar quando imitado, pode ser bela e útil conforme a moralidade de seu fim.

Esses modos de existir amplamente documentados demandam do historiador uma espécie de antropologia vingativa. A poesia desses colonos e seu sistema de mundo prestes a se dissolver em outra coisa têm algo a dizer sobre outros sistemas de mundo que nós (que em larga medida somos eles, herdeiros morais de suas catástrofes políticas) temos feito desaparecer, com seus ecossistemas, sua espiritualidade, seus modos de vida e de produzir discursos, dizimados na reprodução compulsória de uma monocultura humana, estrangeira em toda parte.

Referências

ALCIDES, Sérgio. Fábula de Cláudio Manuel da Costa: mineração e poesia em situação colonial. **Nova Economia**, Belo Horizonte, v. 29, n. especial, p. 1389-1407, 2019. Disponível em: https://www.scielo.br/j/neco/a/hfMywFMpqNjvzrLMyv7QRKc/abstract/?lang=pt#top Acesso em: 14 nov. 2025.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco.** Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W. D. Ross. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Coleção Os Pensadores, v. 4).

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Lisboa: em casa de António Gonçalves Impressor: 1572. Disponível em: https://bndigital.bnportugal.gov.pt/records/item/14605-os-lusiadas?offset=12. Acesso em: 4 abr. 2026.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira:** Momentos decisivos. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

CASTRO, Aníbal Pinto de. **Retórica e teorização literária em Portugal:** do humanismo ao neoclassicismo. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1973.

CÍCERO. **Brutus, Orator**. Edição e tradução de G. L. Hendrickson e H. M. Hubbell. Cambridge: Harvard University Press, 1939. Disponível em: https://www.loebclassics.com/display/LCL342/1939/volume.xml. Acesso em 04 abr. 2026.

CÍCERO. **De Officiis**. Edição e tradução de Walter Miller. London, W. Heinemann; New York, Macmillan Co., 1913. Disponível em: https://archive.org/details/cicerodeofficiis00cice/mode/2up. Acesso em: 4 abr. 2026.

COSTA, Cláudio Manuel. **Obras de Claudio Manoel da Costa, Arcade Ultramarino, chamado Glauceste Saturnio [...].** Coimbra: Na Officina de Luiz Secco Ferreira, [1768]. Disponível em: https://bndigital.bnportugal.gov.pt/records/item/79304-orbas-sic-de-claudio-manoel-da-costa-arcade-ultramarino-chamado-glauceste-saturnio?offset=4. Acesso em: 7 jun. 2025.

COSTA, Cláudio Manuel; GONZAGA, Tomás Antônio; PEIXOTO, Alvarenga. A poesia dos inconfidentes. Organização de Domício Proença Filho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Die Leiden des jungen Werther.** Mit einem Essay von Georg Lukács 'Die Leiden des jungen Werther'; Nachwort von Jörn Göres 'Zweihundert Jahre Werther'; Mit zeitgenössischen Illustrationen von Daniel Nikolaus Chodowiecki und anderen. Frankfurt am Main: Insel Verlag, [1774] 1973.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os sofrimentos do jovem Werther.** Tradução anônima em dois volumes pela Typographia Rollandiana, Lisboa. Introdução e organização de Oliver Tolle. São Paulo: Hedra, [1821] 2006.

GUEVARA, Antonio de. **Libro llamado Menosprecio de corte y alabança de aldea:** compuesto por el illustre señor don Antonio de Gueuara, Obispo de Mondoñedo, Predicador, y Chronista, y del Consejo de su Magestad. Alcalá de Henares: Impresso en

Casa de Juan Gracián, [1539] 1592. Disponível em: https://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000111580. Acesso em: 16 nov. 2025.

HANSEN, João Adolfo. Agudezas seiscentistas e outros ensaios. Organização de Cilaine Alves Cunha e Mayra Laudanna. Pósfácio de Leon Kossovitch. São Paulo: Edusp, 2019.

HORACE. **Satires, Epistles and Ars Poetica**. Tradução de H. Rushton Fairclough. London; Cambridge, Massachusetts. William Heinemann Ltd.; Harvard University Press. 1929. Disponível em: https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Hor.+Ep.+1.19&fromdoc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0539. Acesso em: 4 abr. 2026.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura e outros escritos filosóficos.** Organização de Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Coleção Os Pensadores, v. 24).

KANT, Immanuel. Kritik der Urteilskraft. *In:* **Kants gesammelte Schriften.** Berlim: Akademie-Ausgabe, Band V, [1908?]. Disponível em: https://korpora.org/kant/aa05/. Acesso em: 10 abr. 2026.

LOPES, Hélio. **Introdução ao poema Vila Rica.** Juiz de Fora: Esdeva, 1985.

OVÍDIO. **Les tristes. Les pontiques.** Ibis. Le noyer. Halieutiques. Edição e tradução de Émile Ripert. Paris: Garnier Frères, 1937. (Classiques Garnier)

SÊNECA. **De tranquillitate animi**. *In:* Gallica: Bibliothèque numérique; Bibliothèque nationale de France: Latin 15086 (1101 - 1400). Disponível em: https://www.monumenta.ch/latein/yyy.php?tabelle=Seneca&linkname=bnf15086&prefix=&bildnummer=163&suffix=&column=a&row=030&lang=0&inframe=1&hide_apparatus=1. Acesso em: 4 abr. 2026.

SÊNECA. **Sobre a tranquilidade da alma:** Sobre o ócio. Tradução, introdução e notas de José Rodrigues Seabra Filho. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

TEIXEIRA, Ivan. **Mecenato pombalino e poesia neoclássica:** Basílio da Gama e a poética do encômio. São Paulo: FAPESP; EDUSP, 1999.

VALLE, Ricardo Martins. A construção da posteridade ou A gênese como ruína: um ensaio sobre Cláudio Manuel da Costa. **Revista USP**, São Paulo, Brasil, n. 57, p. 104-121, 2003a. Disponível em: https://revistas.usp.br/revusp/article/view/33836. Acesso em: 14 nov. 2025.

VALLE, Ricardo Martins. Invenção da literatura brasileira: a recepção de Cláudio Manuel da Costa na gênese da crítica e do cânone literário brasileiro. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 65, p. 124-140, março 2003b. Disponível em: https://novosestudos.com.br/produto/edicao-65/#gsc.tab=0. Acesso em: 10 nov. 2025.

VALLE, Ricardo Martins. **A construção da posteridade, ou A tradição para o novo mundo ou A gênese como ruína:** um estudo sobre as Obras, de 1768, de Cláudio Manuel da Costa. 2004. 266 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004a.

VALLE, Ricardo Martins. As máscaras do gênero: a constituição de personae e auctoritas na poesia de Cláudio Manuel da Costa. **Oficina do Inconfidência.** Ouro Preto, ano 4, n. 3, p. 49-79, dez. 2004b.

VALLE, Ricardo Martins. A perpetuação da hierarquia: sentidos políticos no encômio poético de Cláudio Manuel da Costa. **Revista História & Perspectivas,** [*S. l.*], v. 1, n. 34, 2007. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/article/view/19039. Acesso em: 15 nov. 2025.

VALLE, Ricardo Martins. **Instituições da coisa bélica:** tradições de doutrina e jurisprudência, instituições civis e práticas letradas, guerra justa e matéria heróica. 2010. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-19072010-143036/pt-br.html. Acesso em: 17 mar. 2026.

Recebido em: 23/06/2026.

Aceito em: 19/09/2026.