
**DA SIMPLES NATUREZA GUARDEMOS SEMPRE AS LEIS:
A EPÍSTOLA DE SILVA ALVARENGA A BASÍLIO DA GAMA**

Da simples natureza guardemos sempre as leis:

Alvarenga's epistle to Basílio da Gama

Francisco Topa¹
Aline Cataneli
Áureo Camargo
Helton Marques
Luiz Eduardo Amaro²
Mariane Severino
Alzira Martins³
Luiz Fernando Garcia
Gláucia Vieira
Natália Nascimento⁴

RESUMO: O artigo estuda uma epístola em verso, publicada em 1772, que Manuel Inácio da Silva Alvarenga dirigiu a José Basílio da Gama, a propósito da publicação de *O Uruguai*. Sublinhando a importância teórica-crítica do poema, identificamos algumas das fontes utilizadas pelo autor, chamamos a atenção para o modelo de alexandrino nele presente e damos a conhecer o texto na sua versão correta, sob a forma de uma edição crítica anotada.

PALAVRAS-CHAVE: Silva Alvarenga; Basílio da Gama; Arcadismo; teoria literária; crítica textual.

ABSTRACT: This paper studies an epistle in verse, published in 1772, by Manuel Inácio da Silva Alvarenga, addressed to José Basilio da Gama, about the publication of *O Uruguai*. The article emphasizes the theoretical-critical importance of the poem, identifies some of the sources used by the author, calls the attention to the model of the Alexandrian verse and presents the text in its correct version in the form of an annotated critical edition.

KEYWORDS: Silva Alvarenga; Basílio da Gama; Arcadianism; Literary Theory; textual criticism.

¹ Professor Associado da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

² Doutorandos em Letras pela UNESP — Faculdade de Ciências e Letras de Assis.

³ Graduadas em Letras pela UNESP — Faculdade de Ciências e Letras de Assis.

⁴ Mestrandas em Letras pela UNESP — Faculdade de Ciências e Letras de Assis.

É bem conhecida a epístola em verso alexandrino que em 1772 Manuel Inácio da Silva Alvarenga, então estudante na Universidade de Coimbra, dirigiu ao seu conterrâneo José Basílio da Gama a propósito da publicação, três anos antes, de *O Uruguai*. Com maior ou menor detalhe, a ela se referiram Antonio Candido (1964), José Aderaldo Castello (1972), Péricles Eugénio da Silva Ramos (1979), Sérgio Alves Peixoto (1999) ou Vania Pinheiro Chaves (1997 e 2000). Apesar disso, como mostraremos mais à frente, o poema de Silva Alvarenga tem circulado com uma série de erros e falhas, o que de algum modo compromete a sua leitura. O objetivo do nosso trabalho será, pois, o de dar a conhecer o texto na sua versão correta, sob a forma de uma edição crítica anotada que apresentaremos no final. Aproveitando a oportunidade, faremos primeiro um comentário mais detalhado da epístola, identificando algumas das suas fontes e sublinhando a sua importância teórica-crítica no contexto do arcadismo luso-brasileiro.

Contra o que possa sugerir a menção explícita do destinatário na folha de rosto e o seu elogio franco nos dois versos iniciais — “Gênio fecundo e raro, que com polidos versos / A natureza pintas em quadros mil diversos” —, o poema de Silva Alvarenga não é inteiramente dominado pela crítica a *O Uruguai*. É verdade que o autor considera o amigo um excelente representante do “bom gosto nascente” (v. 106), destacando a sua capacidade de conciliar o *docere* com o *delectare* (“sabes agradar, e ensinas”, v. 3), a sua mestria na adequação da língua à matéria (“A língua que convém ao trágico coturno”, v. 4) e do estilo aos momentos da narrativa (“Tu revolves e excitas conforme as ocasiões”, v. 13). Além disso, evoca um dos momentos mais dramáticos do poema épico de Basílio, a morte de Lindoia, e cita, com um propósito cômico, outra de suas personagens, Patusca, o apresentando como símbolo de uma alma não nobre (v. 30-4). Por outro lado, no final, e de um modo um tanto surpreendente, Alvarenga parece esquecer a epopeia que usara como ponto de partida, apelando a uma vocação dramática de Basílio: “Tu podes ser Molière, tu podes ser Racine.” (v. 128). Temos assim de reconhecer que este conjunto de observações é demasiado escasso e genérico para nos permitir encarar a epístola como uma crítica a *O Uruguai*.

Na verdade, o objetivo de Alvarenga é mais largo: propor um conjunto de orientações teóricas em matéria literária, em sintonia com os principais doutrinadores do neoclassicismo arcádico, acompanhando essa exposição de uma crítica contundente tanto à estética barroca e a alguns dos seus representantes tardios como aos lugares-comuns do arcadismo.

Começando pelos reparos à estética que vigorara anteriormente, podemos verificar que o autor da epístola condena o estilo barroco pelo que

ele tem de não natural (os “góticos enigmas”, v. 10, as “alambicadas frases e agudos epigramas”, v. 22, os “equivocos malvados, frívolos trocadilhos”), mencionando — de um modo que as notas claramente explicitam — duas das suas figuras: uma antiga e tutelar, Góngora, apelidado de “sombrio Espanhol” (v. 10); outra contemporânea, o português Francisco de Pina e Melo, de quem são citadas quatro passagens das obras mais conhecidas. Note-se que a referida expressão do v. 22, “alambicadas frases”, parece influenciada pela seguinte passagem de um artigo de Voltaire para o *Dictionnaire Philosophique*:

(...) combien doivent révolter tous ces traits forcés, toutes ces pensées alambiquées, que l'on trouve en foule dans des écrits d'ailleurs estimables?... L'envie de briller et de surprendre par des choses neuves conduit à ces excès (1828, p. 32).

Por outro lado, a condenação dos equivocos e trocadilhos retoma uma linha de pensamento presente em todos os teorizadores do período, como Luís António Verney e Francisco José Freire. Escreve este último na sua *Arte poetica, ou regras da verdadeira poesia em geral*:

Se nestas allusões, e equivocos se descobre tão claramente hum estudo de engenho superficial, quanto mais se observará este em outros jogos, que ha tão affectados, insulsos, e que forão séria occupação de tantos seculos, a quem fez ignorantes este gosto depravado? (1759, I, Livro I, cap. XXVI, p. 208).

Para além dos que vão englobados nos vários momentos de elogio a Basílio da Gama, destaca-se como princípio orientador do novo gosto preconizado por Manuel Inácio a fidelidade à natureza e a verosimilhança do discurso: “Da simples natureza guardemos sempre as leis; / Para mover-me ao pranto convém que vós choreis” (v. 25-6). Como se percebe com facilidade, o último verso é uma tradução literal da *Art Poétique* de Boileau: “Il faut dans la douleur que vous vous abaissiez: / Pour me tirer des pleurs, il faut que vous pleuriez” (1907, III, v. 141-2, p. 20, grifo nosso). O verso francês, por seu turno, é também tradução direta de uma passagem da *Ars Poetica* de Horácio: “si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi” (v. 102-103; tradução de Francisco José Freire: “se me quereis mover a pranto, / Haveis mover-vos vós primeiro a elle”, 1778, p. 51). Em Silva Alvarenga, o princípio da observação das leis da natureza articula-se com a defesa da razão

e do decoro, que a escolha do gênero epistolar, do verso alexandrino e da rima emparelhada confirmam.

A reforma da poesia que vai sendo proposta surge articulada com as transformações que estão em curso em Portugal e que estão já bem visíveis: “Grande se mostra ao mundo, nova, imortal Lisboa” (v. 114); “A glória da Nação s’eleva e s’assegura / Nas Letras, no Comércio, nas Armas, na Cultura.” (v. 121-2). Esta espécie de profissão de fé na política iluminista que vinha sendo promovida pelo rei D. José I e pelo seu primeiro-ministro Carvalho e Melo é amplamente confirmada por outros poemas de Alvarenga e está de acordo com o futuro perfil cívico de quem, como escreveu Antonio Candido, foi “provavelmente o primeiro escritor brasileiro que procurou harmonizar a criação com a militância intelectual, graças ao senso quase didático do seu papel” (1965, p. 93). Bastará para o efeito recordar o seu trabalho, já no Rio de Janeiro, como professor de Retórica e Poética ou como dinamizador da Sociedade Literária.

A par da formulação desses princípios mais gerais, Silva Alvarenga exerce também o papel de crítico, analisando de forma genérica a literatura arcádica da sua época e verberando os seus lugares-comuns. Uma das ideias que apresenta tem a ver com a distinção entre o poeta e “a plebe dos magros rimadores, / De insípidos poemas estúpidos autores” (v. 67-8), “Amontoando frases a torto e a direito” (v. 70). Observação idêntica, porém mais lapidar, foi feita por Luís António Verney na Carta VII do seu *Verdadeiro método de estudar*: “Desorteque encontrando-se todos os dias, tantos Poetas; nam á coiza mais rara, que um Poeta” (1746, p. 237). Num outro momento, Alvarenga volta a esse raciocínio, usando uma forma próxima do aforismo que a rima acentua: “Se a minha Musa estéril não vem sendo chamada, / Debalde é trabalhar pois não virá forçada” (v. 41-42). Uma vez mais a proximidade de Boileau é grande:

C’est en vain qu’au Parnasse un téméraire auteur
Pense de l’art des vers atteindre la hauteur:
S’il ne sent point du ciel l’influence secrète,
Si son astre en naissant ne l’a formé poète,
Dans son génie étroit il est toujours captif;
(1907, I, v. 1-5, p. 1).

É essa distinção entre o poeta e o rimador que explica que o futuro autor de *Glaura* formule críticas de sentido oposto e aparentemente contraditório. Por um lado, condena o desejo de ser original a todo o custo, com o inerente risco de queda na extravagância (v. 59-66), retomando o pensamento de Francisco José Freire:

(...) muitos Poetas abusão deste conselho, e enganados com a apparencia do que he bom, cahem, por fugir do trivial, no extremo contrario, que he fazerem, com que os seus conceitos fiquem muito engenhosos, e subtis, tudo procedido de affetarem novidade no discurso (1759, I, Livro I, cap. XXIV, p. 184).

Por outro, critica com extrema contundência a banalidade e o lugar-comum (v. 71 e ss.), advertindo os candidatos a poetas para o caráter efêmero e ilusório do sucesso:

Autor que por acaso fizeste um terno Idílio,
Não te julgues por isso Teócrito ou Virgílio;
Não creias no louvor dum verso que recitas;
Teme a funesta sorte dos Meliseus e Quitas.
Que muitos aplaudiram quinhentos mil defeitos
Nos papéis que hoje embrulham adubos e confeitos (v. 87-92).

Idêntico conselho se lê, aliás, em Verney:

Uma vez que um omem faz um Soneto, com algum conceito; ou Decimas com alguma naturalidade; acham-se logo mil admiradores, que dizem, ser famoso Poeta. (...) Mas na verdade é um ingano comum, porque aquilo nam é ser Poeta nem para lá vai (1746, I, Carta VII, p. 245).

Por outro lado, os dois últimos versos de Alvarenga são uma tradução livre de uma passagem da sátira IX de Boileau: “Combien pour quelques mois ont vu fleurir leur livre! / Dont les vers en paquet se vendent à la livre?” (1867, IX, v. 67-68).

De seguida, Manuel Inácio chama a atenção para a dificuldade da carreira literária:

Por mais que ela te aclame bravíssimo Poeta,
Da espinhosa carreira não tens tocado a meta;
Pois tarde e muito tarde por um favor Divino
Aparece entre nós quem de coroa é digno (v. 95-98).

Também neste caso a fonte de inspiração foi a *Art Poétique*:

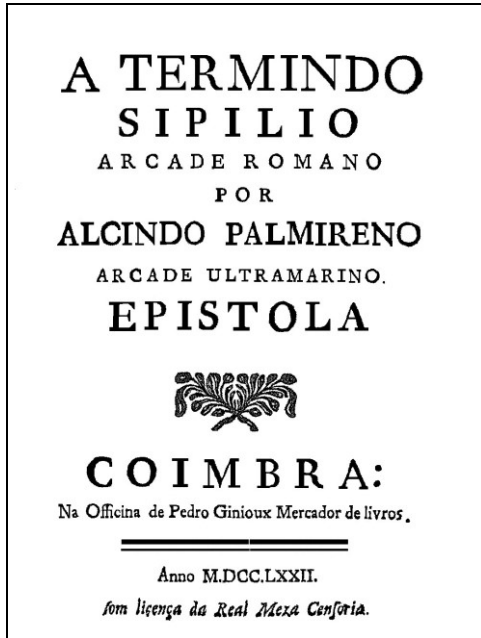
O vous donc qui, brûlant d'une ardeur périlleuse,
Courez du bel esprit la carrière épineuse,
N'allez pas sur des vers sans fruit vous consumer,
Ni prendre pour génie un amour de rimer:
 Craignez d'un vain plaisir les trompeuses amorces,
 Et consultez longtemps votre esprit et vos forces (1907, I, v.
6-12, p. 1).

Outro aspecto que Alvarenga sublinha com ênfase é a importância da verdadeira crítica, distinta da lisonja ignorante, que Boileau sustentava igualmente. Depois de aconselhar “Aimez qu'on vous conseille et non pas qu'on vous loue.” (1769, I, v. 192, p.7), o poeta francês escreve: “ainsi qu'en sots auteurs, / Notre siècle est fertile en sots admirateurs” (1907, I, v. 225-6, p. 8). Note-se também a forma hábil como Manuel Inácio adapta o último verso: “E a nossa idade é fértil em assuntos para rir” (v. 100).

Contra o que possa parecer, a frequência com que Silva Alvarenga recorre a outros autores — às vezes de forma direta, outras de modo indireto — não diminui em nada a importância e a novidade do seu poema. Pelo contrário: isso revela a solidez da sua formação e a diversidade das suas leituras, algum tanto surpreendente se pensarmos que se trata do primeiro poema que publica e numa altura em que contava 23 anos. Além disso, a contundência da sua crítica nominal a uma figura de certo peso em Coimbra como Francisco de Pina e Melo e a frontalidade, temperada de humor, com que verbera figuras do arcadismo como Domingos dos Reis Quita e Luís Correia de França e Amaral e os lugares-comuns em que ia caindo muita da poesia da época mostram-nos um crítico seguro que parece ir já abrindo caminho para a corrente estética seguinte: o pré-romantismo.

II

Concluído este breve comentário das ideias da epístola, convém agora sublinhar um importante aspecto formal do texto: trata-se de um dos mais antigos exemplos de utilização do alexandrino na literatura lusobrasileira, como já foi salientado por Francisco Topa (2003). Note-se que Silva Alvarenga usa tanto os alexandrinos espanhóis como os franceses clássicos, na seguinte proporção: num total de 130 versos, 89 (ou 68,4%) são do primeiro tipo, sendo pois 41 (31,5%) os do segundo. Relativamente a estes últimos, observa-se a seguinte divisão: 32 (ou 78%) têm o primeiro hemistíquio agudo, terminando os restantes 9 (21,9%) por palavra grave com sinalefa.

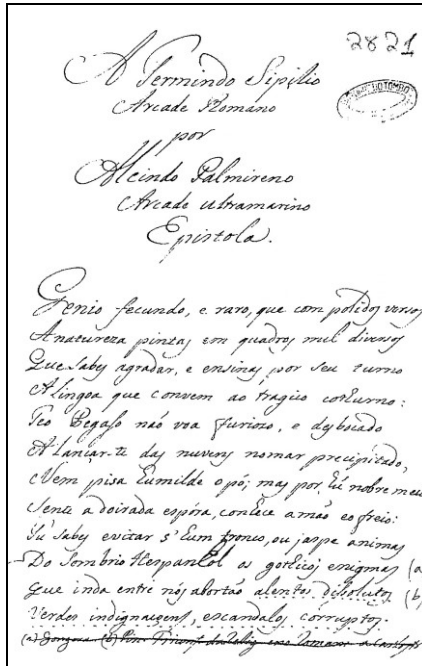


III

Passando por fim à questão textual, comecemos por observar a tradição do poema, com base no trabalho de Francisco Topa (1998, p. 25). Como já foi referido, a epístola teve uma edição autónoma em 1772: *A Termino Sipilio / Arcade Romano / Por Alcindo Palmireno / Arcade Ultramarino / Epistola*. Coimbra: Officina de Pedro Ginioux, 1772. Com licença da Real Meza Censúria. 4 fls.⁵. Chegou também até nós a versão manuscrita — provavelmente autógrafa — que foi submetida à apreciação da Real Mesa Censúria, de Lisboa: depositada na Torre do Tombo, na seção RMC, constitui o documento 2821 da caixa 333. Note-se contudo que apresenta um *imprimatur* com data posterior: 1 (ou 7) de setembro de 1773. Que significa esta divergência? Que o poema foi primeiro publicado e só depois submetido a aprovação? Essa possibilidade justificaria um dado estranho que veremos adiante: o fato de, na versão manuscrita, as notas ao

⁵ Há quatro exemplares desta edição na seção relativa à Real Mesa Censúria da Torre do Tombo: ex. 331, n.º 2708; ex. 333, n.º 2822; ex. 336, n.º 3066; ex. 344, n.º 3701.

poema estarem riscadas, aparentemente pelos censores. Contudo, o confronto global entre os dois testemunhos parece mostrar que o impresso corrige particularidades do manuscrito, o que sugere que aquele é mais recente que este.



Página inicial do manuscrito submetido à Real Mesa Censória

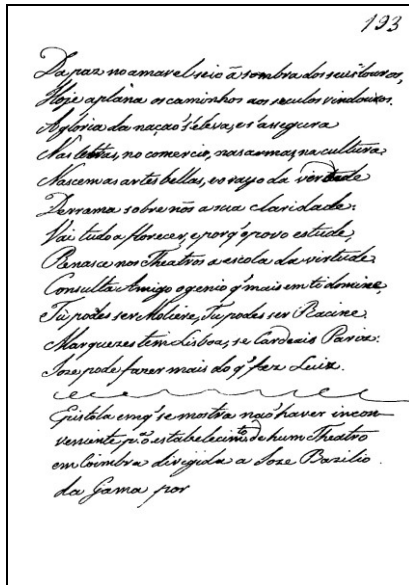
Para além dessas, estavam ainda identificadas três outras versões manuscritas: a do Ms. 424⁶ do Fundo Manizola da Biblioteca Pública de Évora, em Portugal (f. 80v-83r); a do Ms. 542⁷ do mesmo fundo e biblioteca (pp. 186-193); a de um Ms. intitulado “Poema sobre a Declamação Tragica”⁸

⁶ Miscelânea poética que reúne matéria da segunda metade do século XVIII.

⁷ Intitulado “Collecção / de varias obras poeticas / dedicadas / ás Pessoas de bom gosto / por / Henrique de Brederode”, este manuscrito – que não se encontra datado – reúne também composições da segunda metade do século XVIII. A epístola está integrada numa seção que apresenta na folha de rosto o seguinte título: “Poema da declamação tragica / de Diderot / traduzido por Joze Basilio. / Epistola a Termino Sepilio / por Manoel Ignacio da S.^a Alvarenga. / Epistola a Joze Bazilio da Gama / Sobre a utilidade de hum Theatro / em Coimbra”.

⁸ O título completo é “Poema sobre a Decla= / mação Tragica. / ou regras da mesma Decla / mação, de Diderot traduzido por / Joze Bazilio / e / Epistola a Termino Sipilo, / Author do dito

pertencente à biblioteca do Dr. José Mindlin, hoje depositado na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin da USP (p. 12-17).



Passagem do Ms. 542 do Fundo Manizola da Biblioteca Pública de Évora

A estes cinco testemunhos somam-se duas edições: a de Januário da Cunha Barbosa, no seu *Parnazo Brasileiro* (1830, p. 9-12) e a de Francisco Adolfo Varnhagen, no *Florilegio da Poesia Brasileira* (1850, I, p. 306-310).

A este conjunto poderíamos ainda juntar as duas tentativas de reunião de toda a obra poética de Silva Alvarenga: a de Joaquim Norberto de Souza Silva (1864, I, p. 289-94) e a de Fernando Morato (2005, p. 38-42). Acontece porém que nenhuma destas publicações tem interesse para a fixação do texto do poema de Manuel Inácio, dado que cada uma delas segue edições precedentes que se conservam, podendo assim ser consideradas *descriptae*. Joaquim Norberto reproduz a versão do Cônego Januário, introduzindo pequenas modificações no que respeita ao uso da maiúscula e

Poema / por M.^{el} Ignacio da S.^a Alvarenga / e outra / A Jozé Bazilio sobre a utilidade / de hum Thetaro em Coimbra". Esta última epístola vem atribuída a "J.C.D.M.", provavelmente o açoriano João Cabral de Melo. Proveniente da colecção de Rubens Borba de Moraes, o manuscrito, quando estava na biblioteca particular do Dr. José Mindlin, era identificado pela cota genérica RBM/5/b.

em relação a um ou outro sinal de pontuação. Além disso, comete uma gralha no v. 117, escrevendo *das alfanges*. Quanto a Morato, a fonte é Joaquim Norberto — inclusive no lapso acabado de referir —, tendo havido uma atualização ortográfica. Também esta edição introduz um erro novo: no v. 113, registra *espectro* em lugar de *cetno*.

Excluídas estas edições mais recentes, ficamos assim com sete versões do poema, que podem ser ainda reduzidas, dado que a colação mostra que a fonte de Varnhagen terá sido Januário da Cunha Barbosa, o que permite que consideremos aquela edição como *descripta*. Para além de pequenas diferenças no uso das maiúsculas, Varnhagen inova em quatro erros que introduz: no v. 23, escreve *que é mágoa* (em vez de *que em mágoa*); no v. 26, *que não choreis* (em lugar de *que vós choreis*); no v. 50, *quem é louco* (quando deveria ser *que é louco*); e no v. 61 *famoso e delirante* (por trivialização de *famoso delirante*). Apesar disso, Varnhagen corrige um lapso de Januário, escrevendo no v. 73 *espuma* em vez de *escuma*. De que natureza é esta emenda? *Ope ingenii* ou *ope codicum*, isto é, por intuição ou com base em outros testemunhos? Não é possível responder à questão com base nos elementos disponíveis.

Das seis versões que sobram, a de maior autoridade é a edição autônoma de 1772, certamente acompanhada pelo autor, que à época residia na cidade em que ela foi impressa. Comparada com esta, a versão manuscrita submetida à Real Mesa Censória apresenta certas particularidades: há algumas diferenças de pontuação (sobretudo falta de vírgulas) e ao nível das maiúsculas, algumas quebras de estrofe não estão assinaladas e há uma gralha e um erro: no v. 90, está *Quita* (em vez de *Quitas*); no v. 98, vem *Nasce* (em lugar de *Aparece*). Note-se que este último caso cria uma situação de hipometria que, noutras versões, será superada pela introdução da preposição *por*.

Quanto às outras quatro, há claramente dois grupos: de um lado, o do Ms. 424 da Biblioteca de Évora; do outro, o das três que sobram (Ms. 542 de Évora, Ms. da Brasileira e Januário).

Face à versão impressa de 1772, o primeiro revela pequenas diferenças de pontuação e no uso da maiúscula, algumas quebras de estrofe não assinaladas, uma variante (no v. 32, *perde*, em vez de *muda*) e alguns erros: no v. 7, *breve* em lugar de *nobre*; no v. 13, *resolves* e *incitas*, quando deveria ser *revolves* e *excitas*; no v. 73, *fresca* em vez de *crespa*; no v. 78, o desaparecimento de *vos pode*; no v. 90, a troca de *sorte* por *morte*.

Os três testemunhos referidos do segundo grupo destacam-se, para além de pequenas diferenças de pontuação, no uso da maiúscula e na estrofação, pelo fato de não apresentarem notas, não utilizarem o itálico nas passagens que são citações ou têm valor metalinguístico e ainda por algumas

variantes e erros, que mostram dois subconjuntos: de um lado, o Ms. 542 de Évora e o Ms. da Brasileira; do outro, a versão do Cônego Januário. Comum aos três é a troca de *terror* por *temor*, no v. 16, e o uso de *Nasce por*, em lugar de *Aparece*, no v. 98. Exclusivo do primeiro subconjunto é o desaparecimento do adjetivo na expressão *Musa estéril* do v. 41 e a passagem de *fez a faz*. O Ms. de Évora apresenta um erro privativo: no v. 104, *desembainhar*, em lugar de *empunhar*, criando assim uma situação de hipermetria. Quanto a Januário, a versão apresenta uma série de particularidades, a mais significativa — e estranha — das quais é a *lectio facilior* do v. 21: em vez de *Usarás, Caititu*, — escreve *Usarás Catulo*. Além disso, há uma série de outras pequenas falhas: no v. 6, *lançar-se* (quando deveria ser *lançar-te*); no v. 14, *Do* (em vez de *No*); no v. 73, *escuma* (por *espuma*); no v. 104, *torne* (em lugar de *torna*); no v. 119, *dos* (por *de*).

IV

Modelo de edição

α. Opções de base

Decidimos tomar como base a versão impressa de 1772, admitindo que ela foi acompanhada e controlada pelo autor, — que à época residia em Coimbra, onde frequentava a Universidade, — traduzindo assim a sua última vontade. As diferenças desse testemunho face ao manuscrito, provavelmente autógrafo, submetido à aprovação da Real Mesa Censória são, de um modo geral, pouco significativas.

A transcrição do impresso é feita de acordo com um duplo princípio: respeitar fielmente a essência do texto poético em todas as suas dimensões; facilitar a sua recepção pelo leitor contemporâneo, eliminando assim certos traços que possam ser entendidos por ele como *ruidos* que perturbam a compreensão. Dentro deste princípio, atualizamos apenas os aspectos que não têm reflexo — fonético, rítmico, morfossintático ou semântico — sobre o poema.

β. Normas de transcrição

Como é sabido, a ortografia da época está bastante afastada dos hábitos atuais e não é uniforme, sendo por vezes difícil de perceber se estamos perante realizações diferentes das nossas. De qualquer modo, e respeitando a opção de fundo acima explicada, atualizamos apenas os traços gráficos que não suscitam dúvidas.

Vejamos então as normas de transcrição que adotamos:

A. Vogais

i. Normalizamos de acordo com o uso moderno a representação da vogal oral fechada posterior em posição átona, grafando *Juvenais* e *covrir* em vez de *Jovenais* e *cuvrir*;

ii. Atualizamos a grafia da vogal nasal, passando *Irmãa* a *Irmã*;

iii. Normalizamos a representação dos ditongos nasais segundo a norma contemporânea. Assim, *abortaõ* e *indignaçoens* passaram a *abortam* e *indignaçoẽs*;

iv. Substituímos o *y* por *i*, em palavras como *Idyllio* ou *rayo*;

v. Modernizamos a grafia dos ditongos orais, representando com *i* e *u* as semivogais. Assim: *Floraes* > *Florais*; *teo* > *teu*; *cahio*) > *caiu*;

vi. Procedemos de igual modo relativamente aos ditongos orais crescentes, passando *lingoa* a *língua*;

vii. Admitindo que pudessem corresponder a realizações alternativas, conservamos formas arcaicas como *desempedido* e *disgraçado*. Pela mesma razão, respeitamos casos como *Doiro*, *loiro* ou *vindoiro*;

B. Consoantes

viii. Dado tratar-se de um mero diacrítico sem valor fonético, regularizamos o emprego do *h* de acordo com as regras de hoje. Eliminamo-lo por isso em casos como *hum*, *he* ou *cothurno*;

ix. Por não serem reflexo da pronúncia, simplificamos formas ortográficas latinizantes, como as consoantes dobradas, excetuando *r* e *s* em posição intervocálica e com valor, respectivamente, de vibrante múltipla e sibilante surda. Assim, por exemplo, *diccionario* > *dicionário*; *deffender* > *defender*; *vacillar* > *vacilar*; *epigramma* > *epigrama*; *applaudir* > *aplaudir*; *setta* > *seta*;

x. Por se tratar também de um mero latinismo gráfico que nunca chegou a refletir-se na pronúncia do português, eliminamos o *s* do grupo inicial *sc-*, passando *sceptro* a *cetno*;

xi. Pelos mesmos motivos, simplificamos de acordo com a norma de hoje grupos em posição medial como *-pt-* (*assumpto* > *assunto*). Mantivemos contudo *Neptunino*, admitindo que a oclusiva bilabial pudesse ser pronunciada, à semelhança do que acontece ainda no português europeu. A este respeito, note-se que surge a certa altura, num trecho correspondente a uma citação de Francisco de Pina e Melo, a rima *corruptos* / *dissolutos*, o que sugere que a primeira consoante não fosse pronunciada. O mesmo parece acontecer no grupo *-gn-*: a rima *digno* / *Divino* revela que o [g] não era pronunciado (em algumas versões, aliás, a grafia é *dino*). Mesmo assim, optamos por preservar a grafia etimológica de Silva Alvarenga. Respeitamos também oscilações como *florecer* / *nascer*;

xii. Regularizamos a representação das fricativas alveolares, que virão grafadas segundo as normas atuais, pelo que *çurroens* e *Marquezes* passarão a *surrões* e *Marqueses*;

xiii. A fricativa palatal surda virá grafada segundo as convenções de hoje, pelo que *escarranxado* passará a *escarranchado*;

C. Aspetos morfológicos

xiv. Separamos ou unimos as palavras de acordo com o uso moderno, escrevendo *enquanto* (com valor de conjunção) em lugar de *em quanto*;

xv. Respeitamos todas as formas que evidenciam processos de redução silábica, como *inda* ou *c'ô*, preservando também o apóstrofo em ocorrências do tipo de *s'um* ou *d'ira*;

D. Diacríticos

xvi. Regularizamos o uso dos acentos;

xvii. Normalizamos a utilização do hífen, designadamente para separar os pronomes enclíticos e mesoclíticos;

E. Maiúsculas, pontuação e disposição das estrofes

xviii. Evitamos introduzir modificações no que respeita ao uso da maiúscula, pelo que — atendendo também ao seu provável valor expressivo — a mantivemos mesmo nos casos que se afastam do uso contemporâneo. Preservamo-la também em início de verso;

xix. Cientes de que a pontuação intervém na configuração rítmica e entonacional do verso e tem reflexos sobre a sintaxe e a semântica, procuramos intervir o mínimo possível neste aspecto. Apesar disso, tentamos estabelecer algum compromisso entre aquilo que o testemunho revela ser o hábito da época e a norma atualmente em vigor. Assim, nos casos em que os dois pontos desempenham uma função hoje atribuída ao ponto e vírgula, substituímos aquele sinal por este. Por outro lado, suprimimos a vírgula antes das conjunções *e* e *que*, à exceção dos casos previstos na norma de hoje e ainda nos momentos em que um critério melódico parece impor esse sinal de pontuação;

xx. O início de estrofe será apenas assinalado por intervalo interestrófico, sem o recuo da primeira linha usado no impresso de 1772.

γ. Apresentação do texto crítico e do aparato

Antes do texto crítico virá, em corpo menor, a relação dos testemunhos que o transmitem. O texto surgirá com os versos numerados de 5 em 5 e acompanhado das notas originais. As escassas emendas que

efetuamos consistem na introdução de algumas vírgulas, que virão assinaladas através de colchetes. O aparato das variantes e as notas serão apresentados no final.

O aparato será do tipo negativo, isto é, só anotaremos as lições divergentes. Apresentaremos as variantes de acordo com as mesmas regras utilizadas para a transcrição do texto crítico e só daremos conta das que forem significativas. A chamada do texto será feita pelo número do verso, seguido de um ponto final. A identificação do lema far-se-á de forma a não suscitar nenhuma dúvida. O lema será seguido de um meio colchete, vindo imediatamente depois a variante e a sigla que a identifica. Se um lema tiver duas ou mais variantes, estas serão consecutivamente apresentadas, sem que entre elas exista qualquer sinal de pontuação. Entre o lema, a(s) variante(s) e a(s) sigla(s) também não haverá nenhum sinal de pontuação, a menos que a(s) variante(s) em causa diga(m) respeito a um sinal desse tipo. O lema e a(s) variante(s) serão impressos em cursivo, ao passo que as siglas identificativas das variantes virão em itálico e negrito. Havendo necessidade de anotar variantes para mais do que um lema do mesmo verso, a passagem de um ao outro será assinalada por intermédio de dupla barra reta, colocada depois da última sigla da variante do lema anterior. Nos casos em que um testemunho tem uma versão de um verso ou da legenda muito diferente da apurada, dispensaremos o recurso ao lema e apresentaremos todo o verso da versão divergente. A indicação de itálico surgirá em expoente, vindo a palavra ou expressão composta nesse estilo entre barras oblíquas. O itálico servirá também para assinalar observações da nossa responsabilidade.

Apresentaremos no final as notas que entendemos necessárias para o esclarecimento de qualquer aspecto do texto ou das notas de Silva Alvarenga.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Manuel Inácio da Silva. *Obras Poeticas de Manoel Ignacio da Silva Alvarenga (Alcindo Palmireno) collegidas, annotadas e precedidas do juizo critico dos escriptores nacionaes e estrangeiros e de uma noticia sobre o auctor e suas obras e acompanhadas de documentos historicos por J. Norberto de Souza S.* 2 tomos. Rio de Janeiro: Livraria B. L. Garnier, 1864.

_____. *Obras Poéticas*. Introdução, organização e fixação de texto de Fernando Morato. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARBOSA, Januário da Cunha. *Parnazo Brasileiro ou Collecção das melhores poezias dos poetas do Brasil, tanto ineditas como já impressas*. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Nacional, 1830. v. 1., cad. 2.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *L'Art Poétique*. Edited with introduction and notes by D. Nichol Smith, M. A. Cambridge: University Press, 1907.

_____. *Satires: Le Lutrin*. 2. ed. Paris: Bureaux de la Publication, 1867.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos): 1.º volume (1750-1836)*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1964.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CASTELLO, José Aderaldo. *Manifestações literárias do período colonial (1500-1808/1836)*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

CHAVES, Vania Pinheiro. *O Urugay e a fundação da literatura brasileira*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

_____. *O despertar do gênio brasileiro: uma leitura de 'O Urugay'*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2000.

FREIRE, Francisco José. *Arte poetica, ou regras da verdadeira poesia em geral, e de todas as suas especies principaes, tratadas com juizo critico: composta por Francisco Joseph Freire, Ulissiponense*. Lisboa: Offic. Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759. Tomo I.

LUSITANO, Cândido [pseud. de Francisco José Freire]. *Arte Poetica de Q. Horacio Flacco, traduzida, e illustrada em Portuguez por Candido Lusitano*. 2. ed., cor. e emendada. Lisboa: Officina Rollandiana, 1778.

NEPUMOCENO, Luís André. *Musa desnuda e o poeta tímido: o petrarquismo na Arcádia brasileira*. São Paulo: Annablume, 2002.

RAMOS, Péricles Eugénio da Silva. *Do Barroco ao Modernismo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

PEIXOTO, Sérgio Alves. *A consciência criadora na poesia brasileira: do Barroco ao Simbolismo*. São Paulo: Annablume, 1999.

TOPA, Francisco. *Para uma edição crítica da obra do árcade brasileiro Silva Alvarenga: inventário sistemático dos seus textos e publicação de novas versões, dispersos e inéditos*. Porto: 1998.

_____. O alexandrino e o além dos mares: a propósito de uma epístola a Basílio da Gama. *Terceira margem: revista do Centro de Estudos Brasileiros (Adolfo Casais Monteiro)*, Porto, v. 4, p. 21-32, 2003.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilegio da poesia brasileira ou Collecção das mais notaveis composições dos poetas brasileiros falecidos, contendo as biographias de muitos delles, tudo precedido de um Ensaio historico sobre as Letras no Brazil*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1850. t. 1.

VERNEY, Luís António. *Verdadeiro metodo de estudar, para ser util à Republica, e à Igreja: Proporcionado ao estilo, e necessidade de Portugal. Exposto em varias cartas, escriptas pelo R. P. *** Barbadinho da Congregasam de Italia, ao R. P. *** Doutor na Universidade de Coimbra*. Tomo Primeiro. Valensa: Oficina de Antonio Balle, 1746.

VOLTAIRE. *Rhétorique et Poétique de Voltaire, appliquées aux ouvrages des siècles de Louis XIV et de Louis XV; ou Principes de Littérature, tirés textuellement de ses œuvres et de sa correspondance, réuniss et classés en un seul corps d'ouvrage, d'après le conseil qu'il en a donné lui-même, pour former le gout des maîtres et des élèves, et de tous ceux qui veulent se perfectionner dans l'art d'écrire en prose et en vers; par M. Éloi Johanneau, Ancien Profeseur de belles-lettres, membre de la Société royale des Antiquaires, de celle des Inscriptions et Belles-Lettres de Toulouse, etc., etc*. Paris: Alexandre Johanneau, 1828.

Data de recebimento: 25 de abril de 2014

Data de aprovação: 30 de maio de 2014