

SOLEMNE DESCRIÇÃO E ARGUMENTAÇÃO
DE UMA *THESE* INTITULADA

**RELAÇÕES ENTRE
FICCIONALIDADE E
FACTUALIDADE NA POESIA ÉPICA
BRASILEIRA DO SÉCULO XVIII:
UMA ABORDAGEM DO POEMA *VILA RICA* DE
CLÁUDIO MANOEL DA COSTA**

COMPOSTA POR

ELISSON FERREIRA MORATO

ACADÊMICO DESTA FACULDADE DE LETRAS E PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO, CANDIDATO AO TÍTULO DE DOUTOR EM ESTUDOS
LINGÜÍSTICOS & LINGÜÍSTICA DO TEXTO E DO DISCURSO,
AMANTE LEITOR VORAZ DE QUAISQUER LIVROS,
EXPERIMENTADO NA ARTE DE ANDAR NA RUSTICIDADE DOS MATTOS
COM AS MESMAS FACILIDADES COM QUE ANDA POR SELVAS DE
THEORIAS.

SOB ORIENTAÇÃO DA DOUTÍSSIMA PROFESSORA
EMILIA MENDES

OFFERECIDA
AOS ILUSTRÍSSIMOS LEITORES



Belo Horizonte
Na Officina Typographica da UFMG

MMXVI

Com todas as licenças necessárias

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ELISSON FERREIRA MORATO

**RELAÇÕES ENTRE FICCIONALIDADE E FACTUALIDADE NA POESIA
ÉPICA BRASILEIRA DO SÉCULO XVIII:
uma abordagem do poema *Vila Rica* de Cláudio Manoel da Costa**

BELO HORIZONTE
2016

Elisson Ferreira Morato

**RELAÇÕES ENTRE FICCIONALIDADE E FACTUALIDADE NA POESIA
ÉPICA BRASILEIRA DO SÉCULO XVIII: uma abordagem do poema *Vila Rica*
de Cláudio Manoel da Costa**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Linguística do Texto e do Discurso.

Área de concentração: Linguística do Texto e do Discurso

Linha de pesquisa: Análise do Discurso

Orientadora: Prof^a Dr^a: Emília Mendes

Belo Horizonte
Faculdade de Letras Da UFMG
2016



PROLOGO AO LEYTOR.



empre se há que se reconhecer que algum mérito cabe àquele que, vindo dos sertões desta capitania de Minas sem nunca ter conseguido deixar de trazer nos sapatos a terra dos chãos de sua pátria, aprendeu a invocar as Musas e a afinar a lira com que entoava os cantos oferecidos com a presente tese.

Verá o leitor paciente e observador que tal rusticidade do autor contrasta com o esforço que faz na composição, na qual entre algumas passagens sublimes de juízo claro se nota o trabalho de mãos ainda sujas pelas nódoas dos matos. Verá também que o autor, ciente de que as artes do entendimento não fizeram divórcio com as do belo, resolveu a adornar este trabalho com a editoração que julgou mais coerente para dar maior merecimento ao empenho do leitor.

Que o leitor, habituado a entender e perdoar faltas piores, não tenha desistido da leitura, embora tenha sido ela pedregosa pelo assunto, espinhenta pelo tratamento teórico e por demais prolixa pela extensão do tema. Pois não se poderia esperar melhor trabalho de quem a avidez da leitura e da escrita superaram em muito os resultados de suas observações. Pois este autor se sentirá recompensado se o seu leitor chegar à última página pouco agastado em seus humores, e mais ainda se ao invés de ler e reler a tese julgar oportuno ler o *corpus* de que trata o autor, por que um estímulo a tal leitura seria a contribuição maior deste trabalho.

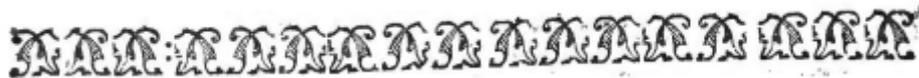
Neste arraial do Curral del Rey
no Ano da Graça de 2015

E. F. M.



DEDICATORIA

Dedico esta tese a quem gosta de ler, porque só com o gosto pelas letras se poderá chegar a tal exercício intelectual sem maiores prejuízos para o humor, e, sobretudo, dedico a quem tem por arte, depois de ler, sair por aí a reler o mundo.





AGRADECIMENTOS:

Se somos constituídos por discursos outros, então meu leitores saberão reconhecer, a menos que modéstia se sobreponha ao reconhecimento, neste trabalho a porção do discurso que lhe cabe e o agradecimento que lhes devo. Enumerar nomes seria uma tentativa vã de quantificar a inquantificável e indizível quantidade de pessoas cuja sabedoria, paciência e estímulo me auxiliaram nesta travessia.

Aos professores, colegas, familiares, amigos digo que não sou contador,
mas um beletrado.





RESUMO:

O objetivo desta pesquisa é estabelecer a relação entre a ficcionalidade e a factualidade no discurso literário através da análise do poema épico *Vila Rica*, escrito pelo poeta brasileiro Cláudio Manoel da Costa (1729-1789). O poema narra a viagem de Antônio de Albuquerque, da cidade do Rio de Janeiro até a região das Minas Gerais, no Brasil central, tendo como objetivo o restabelecimento da paz na região, onde havia então uma rivalidade entre os portugueses (os administradores da região) e os paulistas (os descobridores do ouro). Do ponto de vista teórico, trabalhamos com os conceitos de ficção/ficcionalidade tendo como ponto de partida a teoria da ficcionalidade desenvolvida por Mendes (2004, 2008a, 2008b), sobre a teoria Semiolinguística, elaborada por Charaudeau (1992, 2000, [2001] 2014, 2006, [2004] 2013a), incluindo, no caso, os conceitos de contrato de comunicação, modos de organização do discurso, e imaginários sociodiscursivos. Partimos de uma hipótese segundo a qual a ficção no discurso literário seria estabelecida entre os sujeitos de um contrato, sustentado pelos imaginários sociodiscursivos e orientado pelo sujeito através do estilo. Além do mais, ela circularia como bem simbólico graças à editoração (a *mise en édition*) do livro como objeto. Para concluir, podemos dizer que nossa hipótese se confirma, e compreendemos ainda que a ficção, ao menos ocasionalmente, pode ser constituída por uma visada, que chamamos de visada fictiva, sob a qual há uma visada factiva estabelecida pelo poeta para imortalizar eventos históricos. Desse modo, a História pode ser literária pelo fato de a literatura poder imortalizar tais eventos. Além disso, realizamos estudos a respeito do contexto social da poesia épica do século XVIII, bem como sobre as relações em torno do mito e da epopeia, e as características do discurso historiográfico. Para analisar aspectos específicos do *corpus*, estudamos igualmente autores clássicos, como Aristóteles (2006), e outros autores mais atuais, como Bourdieu (1998) e Schaeffer (1999), com o objetivo de compreender questões sobre a ficção, a *mimesis*, e sobre a circulação e a importância da ficção na sociedade. Para realizar esta pesquisa, organizamos nosso *corpus* em três partes, formando *corpora*, a partir dos quais pudemos ter uma noção do todo: o *corpus* principal é composto pelo poema *Vila Rica*; os *corpora* secundários são compostos pela *História da América Portuguesa*, de Rocha Pita, a qual tem a finalidade de embasar nossa investigação sobre o problema da factualidade e da ficcionalidade no discurso historiográfico e, por fim, um terceiro *corpus*, composto pelas *Obras* poéticas, de Cláudio Manoel da Costa, para exemplificar algumas hipóteses a respeito do *corpus* principal.

PALAVRAS-CHAVE: poesia épica; ficcionalidade, factualidade, visada fictiva; visada factiva; discurso literário.



RESUME:

Le but de cette recherche est d'établir le rapport entre la fictionnalité et la factualité dans le discours littéraire à travers l'analyse du poème épique *Vila Rica*, écrit par le poète brésilien Cláudio Manoel da Costa (1729-1789). Le poème raconte le voyage d'Antônio de Albuquerque, il part de la ville de Rio de Janeiro et va jusqu'à la région du Minas Gerais, au centre du Brésil, ayant par but la tâche de rendre la paix à la région. À ce moment-là, il y avait une rivalité entre les portugais (les administrateurs de la région) et les *paulistas* (les découvreurs d'or au Brésil). Du point de vue théorique, nous avons travaillé sur les concepts de fiction/fictionnalité ayant comme point de départ la théorie de la fictionnalité développée par Mendes (2004, 2008a, 2008b), sur la théorie Sémiolinguistique, établie par Charaudeau (1992, 2000, [2001] 2014, 2006, [2004] 2013a), y compris ses concepts de contrat de communication, modes d'organisation du discours, et imaginaires sociodiscursives. Nous avons parti d'une hypothèse selon laquelle la fiction dans le discours littéraire serait établie entre les sujets d'un contrat, soutenu par les imaginaires sociodiscursives et repéré par le sujet à travers le style. De plus, elle circulerait comme bien symbolique grâce à l'édition (la *mise en édition*) du livre en tant qu'objet. Pour conclure, notre hypothèse a été confirmée et nous avons compris que la fiction, au moins dans ce cas de figure, peut être constituée par une visée, que nous avons appelé *visée fictive*, sous laquelle il y a une *visée factive* établie par le poète pour immortaliser des événements historiques. Autrement dit, l'Histoire peut être littéraire, puisque la littérature peut immortaliser ces événements. Outre cette perspective de la fictionnalité, nous avons fait des recherches concernant le sujet du contexte social de la poésie épique du XVIII^{ème} siècle, les relations autour du mythe et de l'épopée, et les caractéristiques du discours historiographique. Pour analyser des aspects spécifiques du *corpus*, nous avons également étudié les auteurs classiques, comme Aristote (2006), et d'autres auteurs plus actuels, comme Bourdieu (1998) et Schaeffer (1999), avec le but de comprendre des questions sur la fiction, sur la *mimesis*, sur la circulation et l'importance de la fiction dans la société. Pour réaliser cette recherche, nous avons organisé notre corpus en trois parties, formant des *corpora*, à partir desquels nous avons pu avoir une notion de l'ensemble: le *corpus* principal est composé par le poème *Vila Rica*; les *corpora* secondaires sont composés par *História da América Portuguesa*, par Rocha Pita, dont la finalité était celle de baser notre recherche sur le problème de la factualité et de la fictionnalité dans le discours historiographique et, par fin, un troisième *corpus*, composé par les *Obras* poétiques, de Cláudio Manoel da Costa, pour exemplifier quelques hypothèses au sujet du *corpus* principal.

MOT-CLES: poésie épique; fictionnalité, factualité, visée fictive; visée factive; discours littéraire.

*Busco e sigo o melhor,
mas faço o contrário na execução.*

Cláudio Manoel da Costa,
no *Prólogo* das *Obras* poéticas.

Tomo entre vós, o montes, o instrumento.

Cláudio Manoel da Costa, *Soneto I*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES:

Esquema 1: relação dos <i>corpora</i> de análise.....	22
Figura 1: estátua equestre de D. José I: demanda de bens fictivos.....	51
Figura 2: projeto do Mausoléu de D. João V.....	51
Figuras 3 e 4: página da <i>HAP</i> de Rocha Pita e detalhe da ilustração com brutescos.....	62
Figura 5: detalhe da página dedicatória da <i>HAP</i> de Rocha Pita: caligrafia ornamental com a primeira letra fortemente adornada.....	63
Figura 6: carta dedicatória das <i>Obras</i> de Cláudio Manoel da Costa: uso da imagem e da caligrafia ornamental.....	64
Figura 7: folha de rosto da <i>HAP</i> , de Rocha Pita: hierarquização dada pelo tamanho das letras.....	66
Figura 8: folha de rosto do poema <i>VR</i> : decoração mais sóbria conforme o gosto da época.....	67
Figura 9: página do <i>VR</i> com ilustração.....	67
Figuras 10 e 11: imagens com função de moldura textual nas <i>Obras</i> (1768), de Cláudio Manoel da Costa.....	70
Figuras 12 e 13: ilustrações que delimitam a <i>Écloga I</i> , nas <i>Obras</i> de Cláudio Manoel.....	70
Figuras 14 e 15: elementos gráficos e icônicos exercendo função visual da moldura na abertura do <i>Canto Primeiro</i> e final do <i>Canto Quarto</i> , no poema <i>VR</i>	71
Figuras 16: valorização estética e mercatológica da obra.....	72
Figuras 17 e 18: página da <i>HAP</i> de Rocha Pita: acesso a narrativa historiográfica com o uso de figuras exóticas (note-se a figura humana no centro usando cocar).....	73
Figuras 19 e 20: abertura do <i>Livro V</i> da <i>HAP</i> de Rocha Pita: ao centro da tarja, o brasão do império lusitano.....	74
Figuras 21 e 22: capitulares, respectivamente, na <i>HAP</i> (esquerda), de Rocha Pita e nas <i>Obras</i> (direita) de Cláudio Manoel.....	78
Figuras 23 e 24: vinhetas utilizadas na edição do poema <i>VR</i>	78
Figura 25: vinheta nas <i>Obras</i> , de Cláudio Manoel.....	78

Figuras 26 e 27: cercaduras ou bordaduras na <i>HAP</i> de Rocha Pita.....	79
Figuras 28 e 29: folhas de rosto, similaridades na organização gráfico-editorial.....	81
Figuras 30 e 31: <i>HAP</i> e <i>Nova Escola</i> ...: recorrência de um partido (disposição e organização dos elementos).....	82
Figuras 32 e 33: localização de cercaduras decoradas respectivamente na <i>HAP</i> e na <i>Nova Escola</i>	82
Figuras 34 e 35: cercaduras na <i>HAP</i> (acima) e na <i>Nova Escola</i> ... (abaixo).....	83
Figuras 36 e 37: tarjas na <i>Nova Escola</i> ... (acima) e na <i>HAP</i> : intericonidade e partidos semelhantes.....	84
Figuras 38 e 39: página da <i>Nova Escola</i> e da <i>HAP</i> com cercaduras elaboradas no alto da página.....	84
Figuras 40 e 41: cercaduras simples.....	85
Figuras 42 e 43: vinhetas passariformes: repertório partilhado.....	85
Figuras 44 e 45: pinturas de brutesco no Brasil (Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes, MG).....	87
Esquema 2: o discurso da editoração e sua relação com o discurso factual ou ficcional.....	88
Figuras 46 e 47: detalhes da folha de rosto do <i>VR</i> (acima) e da <i>HAP</i> (abaixo): traços da enunciação dos editores.....	90
Figura 48: obra de Saramago: editor legitimando e credibilizando o discurso do <i>scriptor</i>	91
Figura 49: obra de Mia Couto: editor legitimando e credibilizando o discurso do <i>scriptor</i>	91
Figuras 50, 51a e 51b: tarja decorativa nas <i>Obras</i> , de Cláudio Manoel (50): intericonicidade com partido (51b) e fitomorfismos em talha dourada (51a)....	92
Figuras 52, 53, 54: mascarões e querubins em obras de talha pintura (direita) e paratexto nas <i>Obras</i> de Claudio Manoel e na <i>HAP</i> de Rocha Pita (esquerda)...	93
Figuras 55 e 56: pelicano e uvas no poema <i>VR</i> e em talha dourada (Igreja Matriz de Nossa Sra da Conceição de Camargos, Mariana, MG).....	93
Figuras 57 e 58: cercaduras do início do século XX: intericonidade com clichês do século XVIII.....	94

Figuras 59 e 60: cercaduras na obra de Murilo Mendes (1954) persistência no uso de brutescos (esquerda) e de elementos compósitos (fito, zoo e antropomorfismos).....	93
Esquema 3: os constituintes da ação narrativa.....	160
Figuras 61 e 62: a <i>mise en temps</i> factiva: o tempo assinalado nas margens da narrativa.....	187
Figura 63: a <i>mise en temps</i> factiva: o tempo assinalado nas margens da narrativa (detalhe).....	187
Esquema 4: processo de dupla semiotização do mundo.....	195
Figura 64: folha de rosto do poema <i>Vila Rica</i>	215
Figura 65: folha de rosto da <i>História da América Portuguesa</i>	222
Figura 66: página com a dedicatória da <i>HAP</i>	223
Esquema 5: as competências languageira e competências factiva e fictiva segundo nossa abordagem.....	229
Quadro 1: comparação do texto de Cláudio Manoel imitado de Camões.....	242
Figura 67: mineiro revirando cascalho em busca de ouro em pó usando bateia (A) e bolinete (B).....	248
Esquema 6: relação entre memória, ficção e identidade.....	265

SUMMARIO:

INTRODUÇÃO.....	16
1. TRÊS OBRAS, UM DIÁLOGO: APRESENTAÇÃO DOS <i>CORPORA</i>.....	21
1. 1. O POEMA <i>VILA RICA</i>	23
1. 2. A <i>HISTÓRIA DA AMÉRICA PORTUGUEZA</i>	26
1. 3. AS <i>OBRAS</i> , DE CLÁUDIO MANOEL DA COSTA.....	27
2. O UNIVERSO DA POESIA ÉPICA BRASILEIRA DO SÉCULO XVIII.....	28
2.1. O ESTATUTO DO ÉPICO SETECENTISTA.....	29
2. 2. FUNÇÃO SOCIAL DA POESIA ÉPICA BRASILEIRA NO SÉCULO XVIII.....	34
2. 2. 1. O <i>nosso</i> Portugal não é <i>minha</i> Pátria: a afirmação da identidade e equidade nacional.....	35
2. 2. 2. <i>As armas e os heróis assinalados</i> : a legitimação do Estado.....	37
2. 3. <i>BUSCO E SIGO O MELHOR: RELAÇÕES INTERTEXTUAIS E INTERDISCURSIVAS NO POEMA VILA RICA</i>	39
3. OS PARNASOS OBSEQUIOSOS: A POESIA ÉPICA E O MERCADO DOS BENS FICTIVOS NO SÉCULO XVIII.....	47
3. 1. O MERCADO DOS BENS SIMBÓLICOS E BENS FICTIVOS.....	53
3. 1. 1. A ficção na coletividade humana.....	54
3. 1. 2. O campo literário e o mercado dos bens simbólicos.....	54
3. 1. 3. Os bens fictivos.....	56
3.1. 4. Propriedades dos bens fictivos.....	57
3. 1. 5. O papel da imagem na valoração dos bens simbólicos.....	59
3. 1. 6. A ilustração em textos dos séculos XVIII e XIX.....	61
3. 1. 7. O uso argumentativo da imagem no texto.....	64
3. 1. 8. A ilustração como moldura textual.....	68
3. 2. O DISCURSO DA EDITORAÇÃO: A <i>MISE EN LIVRE</i>	75
3. 2. 1. A conversão do discurso em bem simbólico.....	75
3. 2. 2. A intericonicidade nos elementos da editoração.....	80
3. 2. 3. O campo literário e o sujeito <i>edictor</i>	87
3. 2. 4. As <i>contraintes</i> do discurso da editoração.....	89
4. A POESIA ÉPICA: UMA QUESTÃO DE GÊNERO E VALORES.....	96
4. 1. A POESIA ÉPICA E A QUESTÃO DO ESTATUTO.....	99
4. 2. O MATERIAL DA POESIA ÉPICA.....	101
5. RELAÇÕES ENTRE POESIA ÉPICA E HISTÓRIA.....	107
5. 1. A HISTÓRIA NOS TEMPOS CLÁSSICOS E NO SÉCULO XVIII.....	108
5.2. O FACTUAL E O FICCIONAL NA POESIA ÉPICA.....	111
6. O CONCEITO DE FICÇÃO E SUAS RELAÇÕES COM A POESIA ÉPICA E COM A HISTÓRIA.....	113
6.1. A <i>MIMÉISIS</i> ARISTOTÉLICA.....	114
6. 2. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A NOÇÃO DE FICÇÃO.....	116

6. 3. A TEORIA DA FICCIONALIDADE VISTA POR MENDES.....	118
6. 3. 1. Uma tipologia de ficcionalidade.....	119
6. 3. 2. A factualidade.....	120
6. 3. 3. A questão dos estatutos.....	121
7. O FICCIONAL E O FACTUAL NO VR: CONSIDERAÇÕES GERAIS.....	124
7. 1. O PRÓLOGO E O FUNDAMENTO HISTÓRICO.....	125
7. 2. O FACTUAL E O FICCIONAL NO POEMA VILA RICA.....	129
8. A FACTUALIDADE E A FICCIONALIDADE NA OBRA DE ROCHA PITA.....	138
9. A FICÇÃO E A FACTUALIDADE EM UMA PERSPECTIVA SEMIOLINGUÍSTICA.....	144
9.1. OS SUJEITOS DO/NO DISCURSO FICCIONAL: A ERGO-FICCIONALIDADE.....	144
9.2. RELAÇÕES ENTRE ERGO-FICCIONALIDADE E NARRATIVIDADE.....	146
9. 3. A ERGO-FICCIONALIDADE CONFORME A SEMIOLINGUÍSTICA.....	147
9. 4. FORMAS DE OCORRÊNCIA DA ERGO-FICCIONALIDADE.....	147
10. O ESTILO E A ERGO-FICCIONALIDADE.....	149
10. 1. ESTILÍSTICA E ESTILO EM BALLY.....	151
10. 2. O ESTILO NA PERSPECTIVA DA ANÁLISE DO DISCURSO.....	153
10. 2. 1. O estilo na perspectiva da Semiolinguística.....	154
10. 2. 2. Os Modos de organização do discurso na ficcionalidade e na factualidade....	155
10. 3. ANÁLISE DO ESTILO NAS OBRAS.....	159
10. 3. 1. Análise do VR: o poema e o <i>Fundamento Histórico</i>	160
10. 3. 2. Análise da <i>HAP</i> , de Rocha Pita.....	178
11. OS EFEITOS DE FICÇÃO E DE REAL NO DISCURSO.....	191
11.1. A FICCIONALIDADE E A FACTUALIDADE COMO SEMIOTIZAÇÃO DO MUNDO.....	194
12. A INTENCIONALIDADE NA CONSTRUÇÃO FICTIVA E FACTIVA.....	199
12. 1. RELAÇÕES ENTRE FICÇÃO E RETÓRICA.....	201
12. 2. A SEMIOLINGUÍSTICA E A ARGUMENTAÇÃO NOS DISCURSOS FICCIONAL E FACTUAL.....	202
12. 2. 1. A questão das visadas.....	204
12. 2. 2. A dimensão argumentativa e a organização das visadas.....	206
13. RELAÇÕES ENTRE FICÇÃO, FATO E CONTRATO: UMA INTRODUÇÃO.....	208
13. 1. O PAPEL DA INTENCIONALIDADE.....	209
13. 2. SITUAÇÃO E CONTRATO DE COMUNICAÇÃO NA RELAÇÃO FICCIONALIDADE E FACTUALIDADE.....	213
14. OUTRAS QUESTÕES RELACIONADAS À FICCIONALIDADE E A FACTUALIDADE NA EPOPEIA.....	227

14. 1. A COMPETÊNCIA FACTIVA E A COMPETÊNCIA FICTIVA	227
14. 1. 1. As competências factiva e fictiva nas obras analisadas.....	229
14. 2. OS IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS NA FICÇÃO E NO FATO	232
14. 2.1. Os imaginários sociodiscursivos em Charaudeau.....	233
14. 2. 2. Os saberes de crença e de conhecimento.....	233
14. 2. 3. Saberes de crença e ideologia.....	234
14. 2. 4. Relação entre imaginários sociodiscursivos e os estatutos discursivos.....	237
14. 3. ANÁLISE DOS IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS SOBRE A FICÇÃO NO POEMA VR	238
14. 3. 1. Os imaginários sobre a ficção e o real.....	239
14. 3. 2. Os imaginários sobre o discurso ficcional e a tradição.....	241
14. 3. 3. Os imaginários sobre a ficção e a construção literária.....	244
14. 4. ANÁLISE DOS IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS SOBRE A FACTUALIDADE	249
14. 4. 1. Os imaginários sobre o discurso historiográfico no VR.....	249
14. 4. 2. Os imaginários sobre o discurso historiográfico na HAP.....	254
14. 5. Saberes de crença ou de conhecimento?.....	258
15. MEMÓRIA E DISCURSO: ENTRE A FICÇÃO E A FACTUALIDADE	259
CONSIDERAÇÕES FINAIS	266
REFERÊNCIAS	272



INTRODUCCAM

INTRODUÇÃO:

Haverás entendido a primeyra razaõ, ou obrigaçaõ, porque começo a tirar da sepultura estes meus borroens, que sem a voz que os anima, ainda que ressuscitados saõ cadaveres.

Padre Antônio Vieira_ *Sermões Volume I*, 1684.



Um poema de caráter considerado duvidosamente épico, publicado postumamente, de um autor que ainda hoje é mais mencionado do que lido devido ao seu estilo às vezes tomado como *difícil*. Uma narrativa considerada pouco legível sobre um obscuro funcionário da Coroa portuguesa e sua ação política nos sertões de uma região pouco conhecida. A princípio, o *corpus* que elegemos para a realização desta pesquisa nos parece pouco atraente, seja pelo enredo da narrativa, seja pelas características formais e estéticas. Se podemos afirmar que o poeta mineiro Cláudio Manoel da Costa (1729-1789) ainda é pouco lido, tratando-se de um personagem ainda pouco conhecido no quadro da literatura brasileira, proporcionalmente, diríamos que o poema *Vila Rica* (VR) é uma obra praticamente ignorada. Ao que parece, seu autor continua sendo mais lembrado por sua participação na Inconfidência Mineira de 1789 do que pela obra literária.

De fato, uma pesquisa prévia realizada anteriormente à elaboração do projeto que levaria a esta tese nos mostra quão pouco interesse desperta a obra de Cláudio Manoel em áreas que não sejam aquelas dos Estudos Literários e da História. Talvez um sintoma desse desinteresse pelo poeta seja justamente o fato de que o poema *Vila Rica* teve sua publicação em 1839, meio século depois da morte do inconfidente e ainda hoje

não conta com uma edição independente. Lembramos também das pouquíssimas edições que encontramos dos poemas de Cláudio Manoel. Parodiando o discurso (e o estilo) do poeta, poderíamos dizer que a obra de Cláudio Manoel é uma fonte timidamente frequentada por alguns poucos interessados.

A maioria dessas pesquisas se volta para a observação de aspectos estilísticos presentes na obra (os traços barrocos do poeta) ou para o valor historiográfico de seus poemas para se entender a mentalidade e as transformações políticas do período. Podemos, nesse contexto, dizer com segurança que o projeto longamente intitulado *Relações entre ficcionalidade e factualidade na poesia épica brasileira do século XVIII: uma abordagem semiolinguística do poema Vila Rica de Cláudio Manoel da Costa* é um dos poucos trabalhos que se aproximaram dessa fonte com a efetiva intenção estética de beber dela.

A problemática que propomos abordar é sugestão do próprio *corpus*, que nos mostra como essa obra nos traz um entrelace sutil entre história e ficção: um amálgama difícil de separar, já que muitas vezes se confunde e se funde em um único fio dado pela narrativa do poeta e sua frequente evocação ao universo histórico, ou factual, e ao universo ficcional criado pela imaginação do mesmo. Entretanto, devemos admitir que a relação entre história e ficção não é inédita entre autores épicos. Basta dizer que de Homero a Camões, da *Ilíada* aos *Lusíadas*, os poetas épicos narram eventos reais (ou tidos como tal) pontilhando-os com efeitos de ficção. Praticamente todos os grandes poemas épicos (excetuando-se o *Paraíso Perdido*, de Milton) se voltam para a recriação poética de eventos históricos.

Também não há ineditismo em apontar ou estudar as relações entre o histórico e o ficcional em Cláudio Manoel da Costa, seja em sua obra épica, seja sua obra lírica. Sobre a relação entre o histórico e o ficcional no poema *Vila Rica*, por exemplo, basta citar o trabalho de Verônica da Silva (2011) ou o de Wellington Soares da Cunha ([2007] 2011). Por outro lado, para mencionar como é visível essa presença do histórico na poesia de Cláudio, mencionamos o trabalho de historiadores como Affonso Ávila (1974) que toma excertos não só de Cláudio Manoel, mas de outros poetas do período para expor as mentalidades da época. Também citamos o trabalho de Diogo de Vasconcelos (1974) que recorre justamente ao poema *Vila Rica* como uma importante fonte de informações sobre a formação política das Minas Gerais. O poema *Vila Rica*, assim, não apenas possui uma interface com a história, ele é também uma fonte historiográfica considerada fiável.

De fato, não discutiremos, em nossa tese, o fato de a literatura, sobretudo a literatura brasileira do século XVIII, ser ou não documento, ou de ela apresentar ou não relações entre o ficcional e o histórico. Trata-se sim de verificar como se dá essa relação, ou, grosso, modo, como a História pode ser literária e como a ficção pode conter traços de factualidade. Em termos mais precisos: procuramos elucidar, através da análise do poema e da *HAP*, como é construído o estatuto factual ou ficcional nessas obras, que propósitos comunicacionais motivam esse entrelace entre o factual e o ficcional, como essa relação se materializa no texto e como essa materialidade é veiculada dentro de um quadro de trocas envolvendo a produção e recepção dessa obra como bem simbólico.

Assim, essa investigação se abre para uma abordagem dos conceitos de ficção, e de factualidade, bem como as relações destes conceitos com os gêneros que abordamos neste trabalho, a saber, a epopeia em conjunto com o discurso historiográfico. Por trabalharmos com as edições originais (graças à disponibilização dessas edições digitalizadas realizada pela *Biblioteca de Obras Raras da Universidade de São Paulo, a Brasiliiana USP*), aproveitamos para refletir sobre a ficção como um bem simbólico, um bem cultural que circula, através de seu suporte material, em um quadro social de trocas.

Tomando a Semiolinguística como aporte teórico de base, também abrimos espaço para abordar outras teorias e/ou outros autores, como Schaeffer (1999), Bourdieu (1998) e, principalmente, Mendes (2008a, 2008b, 2004), com os quais a teoria de Charaudeau possa dialogar uma vez utilizada para o estudo da problemática da ficção e de suas relações com a factualidade. Também recorreremos a autores clássicos como Aristóteles (2006) e contemporâneos de Cláudio Manoel, como Voltaire ([1852] 2013, 2012, 2011), que nos ajudam a entender como o autor do poema *VR* teria concebido o projeto de sua obra.

A leitura do trabalho destes e de outros autores nos leva a sustentar a hipótese de que Cláudio Manoel da Costa teria composto o *VR* munido de uma visada¹ fictiva, que seria embasada por uma visada factiva. O poeta compõe uma obra fictícia almejando que ela obtenha um *status*, ou um estatuto, factual, já que a narrativa se volta para eventos passados que o poeta busca imortalizar em seu discurso. A obra de Cláudio,

¹ Remetemos a noção de “visada (*visée*) discursiva” de Charaudeau ([2001] 2014) que será explorada ao longo deste trabalho.

assim, seguiria um pressuposto aristotélico: a de que a poesia seria universal, ao passo que a história residiria no particular, de modo que a narrativa épica seria uma melhor maneira de sacralizar eventos memoráveis. A história literarizada, assim, teria uma importância universal.

A preocupação com o lugar de sua narrativa no quadro da história de sua capitania natal, Minas Gerais, nos parece evidenciada pelo zelo com que Cláudio realizou um estudo historiográfico a fim de levar ao leitor uma narrativa tão fidedigna aos fatos quanto possível e, ao mesmo tempo, tão ficcionalizada quanto fosse necessária para imortalizar os feitos do então herói Antônio de Albuquerque. Esse conteúdo historiográfico realça as relações entre o histórico e o ficcional no *VR*, também nos leva a adoção de um *corpus* de apoio através do qual possamos entender como o discurso historiográfico e o literário se distinguem. Dessa maneira, é possível estudar no épico de Cláudio Manoel tanto a ficção do real quanto a realidade da ficção, tendo balizas para caracterizarmos esses dois estatutos.

Nesse caso, o *corpus* de apoio selecionado é a *História da America Portuguesa*, de Sebastião da Rocha Pita (1660-1738). A obra teria sido uma das fontes declaradas por Cláudio Manoel (embora não a única) para compor sua obra, e traz em dos seus capítulos o episódio da criação da capitania de Minas e as ações de Antônio de Albuquerque que seriam ficcionalizadas por Cláudio. Assim, como esse *corpus* de apoio nos possibilita uma análise mais consistente sobre o problema da ficcionalidade e da factualidade, o *corpus* de exemplos que adotamos, formado pelas *Obras*, de Cláudio Manoel da Costa, também nos possibilita pontuar e realçar alguns elementos que consideramos importantes nas análises. Esse tríplice *corpus*, conforme esperamos, não deriva de uma busca de complexificar o problema estudado, mas apenas da riqueza que encontramos no próprio poema épico de Cláudio Manoel.

A complexidade desse estudo nos motiva, portanto, a organizar este trabalho em 15 capítulos. No primeiro, fazemos a apresentação dos *corpora* e no segundo discutimos sobre o universo da poesia épica brasileira do século XVIII, seu estatuto, sua função social. No terceiro capítulo investigamos o papel da poesia épica dentro do quadro de um mercado de trocas simbólicas, sendo a poesia então tomada como um bem fictivo.

A questão do gênero e dos valores da poesia épica é discutida no *Capítulo 4*, no qual também discutimos a questão do estatuto e do conteúdo desse gênero. Conteúdo este que nos aproxima, por sua vez, da preocupação do *Capítulo 5*, dedicado a tratar das

relações entre História e poesia épica, de modo a abrir espaço para uma discussão, já no *Capítulo 6*, sobre o conceito de ficção e seu diálogo com a poesia épica e com a História.

O *Capítulo 7* é de natureza mais prática, e destina-se a uma abordagem geral sobre o ficcional e o factual no poema *VR*, sendo por sua vez, o *8* destinado a mesma problemática, porém estudada na *HAP*, de Rocha Pita. A ficção e a factualidade sob um enfoque semiolinguístico constitui o tema do *Capítulo 9*, no qual trabalhamos especialmente ação dos sujeitos da linguagem da construção fictiva. No *10*, abordamos o estilo como um dos traços da ação desses sujeitos, e no *11* os efeitos de ficção e de real no discurso.

A intencionalidade nas construções fictiva e factiva constitui o tema do *Capítulo 12*, o qual se desdobra na abordagem das relações entre retórica, ou argumentação, e ficcionalidade. Já no *Capítulo 13* nos dedicamos a tratar das relações entre ficção, fato e contrato comunicacional. Ao passo que no *14* abrimos espaço para discutir demais questões relacionadas à ficcionalidade e a factualidade no gênero épico, como as competências, imaginários sociodiscursivos e o discurso da memória.





C A P Í T U L O I

1. TRÊS OBRAS, UM DIÁLOGO: APRESENTAÇÃO DOS *CORPORA*

São os livros os thesouros, em que se depositaõ as mais preciosas memórias para a posteridade.

Frei Francisco de Sant-Iago, 1749.



Iniciamos nossa abordagem com uma apresentação dos *corpora*: o *corpus* principal, formado pelo poema *Vila Rica* (VR), o de apoio, dado pela *História da América Portuguesa* (HAP) de Rocha Pita, e o *corpus* de exemplos, formado pelas *Obras* de Cláudio Manoel da Costa. Nesse capítulo, procuramos então, tratar do conteúdo e da estruturação das obras, suas particularidades, o contexto de sua produção e circulação. Lembramos que, embora nosso foco de investigação, conforme dado pelo título deste trabalho, seja o poema VR, a HAP foi tomada para análise devido ao fato de essa obra nos trazer dados mais amplos sobre a relação entre o ficcional e factual a partir do discurso historiográfico, cuja compreensão é essencial para o desenvolvimento deste trabalho.

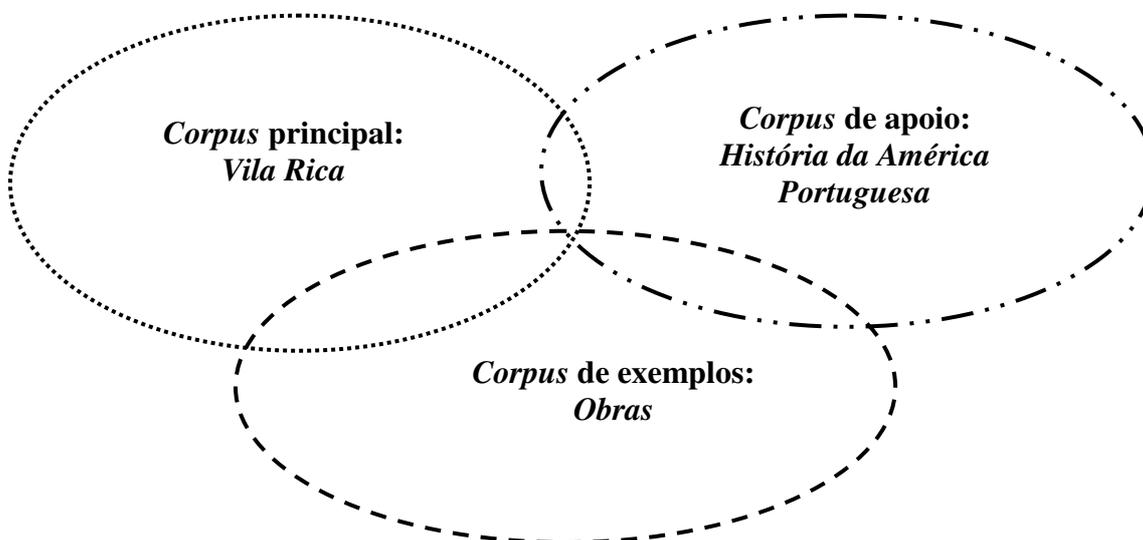
Por sua vez, também consideramos importante recorrer a um “*corpus* de exemplos” (cf. MACHADO, 2013) através do qual podemos apresentar dados mais pontuais da análise, ou mostrar a recorrência desses dados. Esse *corpus* de exemplos é formado pelas *Obras*, de Cláudio Manoel da Costa, publicada em 1768. Obra que também dialoga intertextual e interdiscursivamente com o texto de nosso *corpus* principal.

Cabe mencionar ainda que trabalhamos com versões digitalizadas das edições originais das obras, acessadas graças a sua disponibilização em versão digital pela

*Biblioteca de Obras Raras da USP, a Brasiliiana USP. O acesso às primeiras edições das obras originais permite coletar um significativo e rico volume de dados que nos permitirá explorar com mais profundidade questões relacionadas ao *corpus* e ao seu contexto de produção. As obras originais guardam, a nosso ver, elementos mais diretamente ligados ao universo sócio-comunicativo desses discursos, traços mais nítidos, mais ricos e evidentes da situação na qual eles foram produzidos.*

A esse arranjo dialógico dos *corpora* representamos no esquema a seguir:

Esquema 1: relação dos *corpora* de análise



Por sua vez, sendo os *corpora* formados por obras de autores diferentes que, no entanto, produziram-nas em um mesmo período histórico, o século XVIII, nos ajudam a entender melhor o contexto do *VR* e validar nossas hipóteses com maior qualidade e quantidade de dados. A seguir apresentamos uma descrição das duas obras selecionadas para o estudo, e daquela utilizada para exemplificar algumas questões mais pontuais da pesquisa.

1. 1. O POEMA *VILA RICA*:

 exemplo de outras obras épicas, inclusive clássicas como a *Eneida* e os *Lusíadas*, o poema *VR* é dividido em dez cantos. Neles o poeta narra a viagem do então governador do Rio de Janeiro Antônio Coelho de Albuquerque, à região das Minas Gerais por volta de 1711. A jornada teve como desfecho a pacificação da Guerra dos Emboabas (1709-1711), a criação da capitania de São Paulo e Minas do Ouro, separada da do Rio de Janeiro, e a instalação das vilas onde se estabeleceriam sedes de poder administrativo: as câmaras de vereadores.

O volume tem início com uma *Carta Dedicatória* ao Conde de Bobadela, irmão do governador da capitania de Minas, Gomes Freire de Andrada, este um dos principais benfeitores do poeta. Em seguida, temos um *Prólogo* dirigido ao leitor, no qual se estabelecem os propósitos da obra assim como os méritos da composição, realizada após minuciosa pesquisa histórica. O *Fundamento Histórico* segue-se ao *Prólogo* e apresenta ao leitor um montante de informações sobre a história da capitania de Minas que se mostra essencial para a compreensão da obra.

De maneira geral, o poeta não recorre à mitologia clássica, o chamado maravilhoso pagão, senão em momentos isolados. Cláudio opta antes por explorar mitos indígenas ou mesmo criar, conforme poderíamos dizer, uma mitologia própria, formada por eventos e seres criados pela sua imaginação, como o monstro Interesse, o Gênio das Minas, protetor do herói Albuquerque, e a ninfa do Carmo. A leitura da obra pode ser difícil pelo fato de que o poeta costurou uma série de narrativas diferentes em uma mesma trama, ou em uma *mise en intrigue*, para recorrer ao termo utilizado por Ricoeur (1983). Desse modo, por exemplo, temos dentro do *VR*, tanto a jornada do herói Albuquerque quanto as aventuras de seu companheiro Miguel Garcia, que entrelaçam com as narrativas de outros personagens. Com a síntese do poema que apresentamos a seguir esperamos tornar mais clara a *mise en intrigue* que o poeta construiu em sua obra.

No *Canto I*, o poeta invoca a musa que o auxiliará a cantar os feitos de Antônio de Albuquerque, cuja comitiva se encontra a caminho das Minas. Também há uma descrição sobre a situação política e econômica da Colônia naquela época: uma espécie de contextualização a partir da qual se coloca o cenário das Minas na narrativa. D. Rodrigo, funcionário da Coroa portuguesa morto por companheiros de Borba Gato,

aparece em sonho ao herói advertindo-lhe dos perigos que o aguardam nas Minas, mas a viagem prossegue até pousar em uma aldeia indígena.

No *Canto II*, Albuquerque convoca um conselho e relata um sonho que teve com o pico do Itacolomi, que lhe revelara a grande quantidade de ouro que se esconde nas Minas. Como os companheiros receiam o destino da viagem, Padre Faria toma a palavra e relata o roteiro para o Itacolomi que já fizera antes com a expedição de Antônio Dias, em 1698. Nisso o herói jura encontrar o monte, próximo do qual será fundada Vila Rica. Já no *Canto III*, Borba Gato se encontra com Garcia, explica sua situação e jura inocência enquanto relata como ocorreu a morte de D. Rodrigo. Nisso, é Garcia quem escapa da morte, planejada por um índio que visitava a expedição junto com outros membros da tribo.

Relata-se no *Canto IV* como é encontrada a sepultura de D. Rodrigo sendo-lhe celebrados os ritos funerários. Argasso, o índio que tentara matar Garcia (*Canto III*), revela a este que o crime fora motivado por ciúmes de Aurora, índia escravizada que pertencia àquele. Garcia perdoa a Argasso jurando-lhe amizade. A comitiva parte rumo à cabeceira de um rio que batizam como Rio das Velhas. No *Canto V*, como gigante Itamonte, não impede, com seu aspecto horrendo, a marcha do herói, aparece o monstro chamado Interesse, que assume a forma de um velho religioso que tenta dissuadir Albuquerque de seus objetivos. Mas o Gênio das Minas vem em socorro do herói na forma de um velho índio chamado Filiponte que avisa dos perigos que aguardam Albuquerque.

A passagem do *Canto VI* transcorre na caverna de Filiponte: o velho índio mostra uma visão das primeiras expedições bandeiristas a Ouro Preto, demonstra sua simpatia pelos exploradores e assegura proteção a Albuquerque. Enquanto isso, a índia Aurora morre nas mãos de Argasso, o qual fora enfeitado pela bruxa Terifea a pedido de Eulina, rival de Aurora. Eulina e Terifea lançam a culpa na expedição, que se encontrava na aldeia.

A chegada da comitiva à região das Minas é narrada no *Canto VII*, quando a expedição do governador se depara com sinais dos conflitos. Descobrimo um plano de emboscada, Albuquerque segue disfarçado para o arraial de Caeté (norte de Ouro Preto) onde jura por fim a guerrilha. Garcia se perde da comitiva e encontra Eulina, por quem se apaixona. Enquanto isso, o Gênio, protetor de Albuquerque, cria visões de castigos e torturas para convencer os amotinados emboabas a se submeterem ao herói.

No *Canto VIII*, enquanto o Gênio protege o herói, o Interesse trama planos contrários. Garcia vai ao palácio de Eulina, ninfa das riquezas de Minas que mostra ao companheiro de Albuquerque a abundância de ouro ali guardada. O gigante Itamonte informa a Garcia sobre o paradeiro de Albuquerque, e também fala das riquezas auríferas que guarda para o rei de Portugal profetizando que a expedição dará o nome de Vila Rica a nova povoação.

Eulina, já no *Canto IX*, conta a futura história de Minas descrevendo a série de governadores e profetizando seus feitos. A comitiva chega a Ouro Preto e se encontra com Garcia que ali estava. O herói ordena que os vários arraiais existentes em Ouro Preto sejam transformados em uma só povoação com o nome de Vila Rica. Discursando aos revoltosos, Albuquerque promete-lhes o perdão real, mas recomenda a Nunes Viana, chefe dos emboabas, a retirada para os sertões.

Por fim, no *Canto X*, narra-se como, no mês de julho, Albuquerque manda erguer as construções sede do poder local: o pelourinho, a casa da Câmara e a Cadeia. Descreve-se a prosperidade e o desenvolvimento urbano de Vila Rica. Empossados os membros da Câmara o povo e o gigante Itamonte gritam um solene “viva” pela conquista.

Sobre o *corpus* principal, outra observação importante está relacionada à numeração das páginas. Na edição original, as páginas da *Carta Dedicatória* não estão numeradas, enquanto que as do *Fundamento Histórico* estão numeradas com algarismos romanos. A numeração com algarismos arábicos é utilizada somente no corpo do poema. Devido à opção de utilizar a edição original do texto, respeitamos o sistema de numeração original das páginas, e o mantivemos nas citações contidas neste trabalho.

Uma vez apresentado o nosso *corpus* principal, passamos, a seguir, a tratar um pouco sobre a *HAP*, de Rocha Pita, obra monumental e também dotada de feições, diríamos épica, devido a características que serão descritas adiante.

1. 2. A HISTÓRIA DA AMÉRICA PORTUGUEZA:

 onforme anunciamos, a *HAP* pode ser comparada a um autêntico monumento textual, pelo volume da obra (cerca de 770 páginas), pela quantidade de informações que abarca, e pelo caráter enciclopédico da abordagem. O autor apresenta um relato amplo da América Portuguesa de sua descoberta em 1500 até 1730 tomando por balizas a história política, militar e religiosa da formação do Brasil. A obra é dividida em livros ou tomos segundo uma organização cronológica, sugestivamente em dez livros semelhantemente a obras épicas.

Sob certo aspecto, a obra também pode ser adjectivada de “épica”, se levarmos em conta que ela apresenta a narrativa daquilo que se pretende instaurar como próximo de um mito, o *epos* dos gregos. Também na *HAP* encontramos heróis em luta contra exércitos inimigos, eventos de aspecto sobrenatural e mesmo o que poderíamos chamar desfecho feliz que ocorre depois de um longo período de tensões.

No *Livro Primeiro* tem-se uma longa digressão sobre a geografia da terra brasileira, e o *Livro Décimo* encerra-se com a alusão ao governo de César de Menezes. O conteúdo da obra, os feitos militares, religiosos e políticos, é levado em conta tendo em vista sua relevância para a Coroa Portuguesa, e nesses relatos se observa a nítida presença de efeitos de ficção, dado especialmente pelo estilo do autor, sendo justamente a ocorrência desses efeitos que consideramos a obra relevante na composição de um *corpus* de apoio. Cabe enfatizar também que os eventos apresentados literariamente no poema de Cláudio Manoel estão presentes, embora de modo sucinto na *HAP*, nos livros *Oitavo* e *Nono*, evidenciando novamente como a obra de Rocha Pita pode ser proveitosa para o presente estudo.

Seguindo o propósito de compor uma história política, militar e religiosa do Brasil, é frequente na obra a narrativa de eventos de importância bastante relativa, como a fundação de um convento religioso, a posse de um bispo, o casamento de um soberano, ou a posse de um novo governador. Do mesmo modo, é recorrente a presença dos chamados elogios a morte de personagens ilustres na época: esses autênticos discursos fúnebres sobre os bons feitos de grandes homens e mulheres, assim como uma miríade de outros eventos narrados, não ofuscam, porém, a importância da obra,

sobretudo, devido às relações intertextuais e interdiscursivas que ela estabelece com o *corpus* principal.

1. 3. AS OBRAS, DE CLÁUDIO MANOEL DA COSTA:



Essa obra consiste em uma reunião de poemas de gêneros diversos em muitos dos quais já se observam temas e ideias que seriam mais amplamente trabalhadas no poema *VR*, com a fundação de Vila Rica. De certa maneira, podemos dizer que um bom entendimento do poema épico de Cláudio Manoel depende, em boa parte, do conhecimento que se tem do conteúdo de suas *Obras*, razão pela qual o próprio poeta remete a ela nas notas explicativas que fazem parte do *VR*.

A adoção desse *corpus* de exemplos se justifica também pelo fato de o *VR* ter sido publicado apenas no século XIX e alguns dos dados com os quais trabalhamos nas análises não ocorrerem com nitidez na referida edição justamente por ser ela uma publicação tardia. No caso, as *Obras*, de 1768, nos ajudam a preencher lacunas que seriam deixadas em aberto se nos debruçássemos apenas na publicação do século XIX de um autor que escreveu originalmente no século anterior. O que nos mostra também como o suporte material desse discurso importa para o fornecimento de dados de análise para esta pesquisa.

Essas obras, por sua vez, podem ser melhor compreendidas se levarmos em conta o contexto de sua época. Não se trata apenas de descrever de maneira estanque as características sociais, políticas e /ou econômicas do período. Mas de levarmos em conta as relações que esses discursos estabelecem com o universo social e cultural do período em que foram produzidos. E consideramos uma maneira enriquecedora de tratar a questão, abordar o papel da poesia épica na sociedade de então. O que nos permite apontar como a conjuntura política, as coerções ideológicas e estéticas influenciaram a construção não apenas do poema *VR* e das *Obras* de Cláudio, mas também da *HAP* de Rocha Pita. O que nos dedicamos a fazer no próximo capítulo.



C A P Í T U L O II

2. O UNIVERSO DA POESIA ÉPICA BRASILEIRA DO SÉCULO XVIII

Que só com pasmos e admiraçoens se podem dignamente applaudir.

Simão Ferreira Machado, *Triunfo Eucarístico*, 1734.

Neste capítulo nos dedicamos a apresentar algumas considerações sobre particularidades da poesia épica brasileira do século XVIII. O que nos possibilitará apontar alguns aspectos mais relevantes sobre como esse gênero literário foi trabalhado nesse período e de como essas particularidades podem ser tomadas como elementos de análise. Primeiramente discorreremos sobre a questão do estatuto da poesia épica setecentista relacionando-o com o entrecruzamento entre ficcionalidade e facturalidade. Em seguida, abordamos a função social que esse gênero apresentava no período. Também abordamos as relações intertextuais do poema *VR* e a relação da poesia épica com o mercado dos bens simbólicos. Trata-se de uma contextualização ampla do *corpus* principal que nos trará assim, uma gama de elementos que subsidiarão a nossa análise.

2.1. O ESTATUTO DO ÉPICO SETECENTISTA:



ma característica comum da poesia épica brasileira árcade é o uso da temática histórica nas composições, temas que, ao contrário dos mitos, são desconhecidos do grande público, não fazem parte de uma memória coletiva: “acontecimentos e personagens são realidades históricas ou invenções literárias que não sofreram a recriação carismática do mito popular” (D`ONOFRIO, 1990, p. 257). Razões pelas quais a crítica literária é unânime em considerar fraca a produção desse gênero na época. Os três autores do período, Basílio da Gama, Santa Rita Durão e Cláudio Manoel recorrem a fontes historiográficas, recompondo com pesquisa minuciosa eventos relativamente recentes para a época: *O Uruguai*, por exemplo, publicado em 1769, narra as guerras nas missões ocorridas há cerca de apenas duas décadas antes. *O Caramuru* retoma um evento mais recuado no tempo: o naufrágio de Diogo Álvares na costa da Bahia, no século XVI. Trabalho inspirado pela obra de dois historiadores: Rocha Pita e Simão de Vasconcelos. Já Cláudio Manoel da Costa nascera cerca de 20 anos depois dos episódios que buscaria mitificar no poema *VR*.

Contrariando a tradição clássica, essas obras não apresentam um distanciamento temporal daquilo que narram, nem retratam personagens do imaginário coletivo, que poderia contribuir para legitimar tais poemas reconhecendo neles as ações de heróis populares que sintetizariam a identidade e o anseio da nação. São personagens sem carisma, que não tem apelação popular e representam, na maioria dos casos, apenas funcionários da Coroa: governadores e militares sem outras qualidades além daquelas que lhes eram exigidas pelo cargo ou o ofício da ocasião.

Entretanto, parte desses procedimentos de ficcionalização é justamente conferir a esses personagens certo carisma, dado pela atribuição de qualidades comuns a outros personagens épicos, como a bravura guerreira, a astúcia e temperança. O carisma, entendido no sentido que o atribui Charaudeau (2013, p. 1), é um princípio de transcendência, já que remete ao impalpável e ao inefável e ao mesmo tempo a uma corporalidade, que relaciona essa transcendência a uma pessoa.

Embora a noção de carisma seja voltada para o discurso político, seu uso em um trabalho sobre discurso literário se justifica pelo fato de que os heróis do *VR*, assim como de outras obras do período, são personagens que um dia existiram e atuaram dentro de um contexto político. Por sua vez, esses personagens são líderes, cuja

representação fictiva é coerente com o que nos explica Charaudeau: “le leader charismatique doit être digne de représenter ces forces de l’au-delà et le message qu’il veut propager sur la Terre²” (CHARAUDEAU, 2013, p. 2). Esse carisma, no caso, é uma construção ficcional realizada pelo sujeito comunicante no contrato de enunciação literária. Trata-se, portanto, de um carisma que o poeta procuraria construir para seus personagens.

A ausência de um *carisma prévio* e a proximidade temporal do poeta com os eventos não diminui o caráter épico das composições. Camões, por exemplo, celebrou a viagem de Vasco da Gama poucas décadas depois de ela ter sido realizada. Assim como os gregos consideravam real, e não mitológico, o conteúdo dos poemas homéricos, a épica brasileira setecentista também se volta para o seu próprio real contando com a mitologia, no caso do *VR*, para fornecer ao leitor algum colorido estético dado por uma estratégia de captação. Nesse caso, a épica árcade apresenta um estatuto ficcional, que é construído e explicitado no contrato discursivo. Mas observa-se também uma intencionalidade em se construir a obra com um conteúdo factual.

Dessa maneira, a exaustiva pesquisa histórica que se manifesta, por exemplo, no *Fundamento Histórico*, do *VR*, nos mostra que o objetivo é imortalizar justamente eventos e personagens históricos, e não dar continuidade a exploração dos mitos do mundo clássico. Como poema épico, a visada do *VR* é fictiva³, mas na escolha de seu conteúdo e na maneira de trabalhá-lo, a visada é factiva. Procedimento que parece ter sido sugerido por Voltaire, em sua *Henríada* e também por seu *Essai sur le poesie épique*.

A influência de Voltaire na composição do *VR* é explicitada principalmente pela citação que Cláudio Manoel faz, no *Prólogo*, sobre o autor da *Henríada*. Cláudio atribui o insucesso de poemas épicos europeus ao fato de a crítica da época entender que os poemas homéricos seriam um modelo a ser seguido pelos autores: “Todos se exporão á censura dos críticos, e todos são arguidos de algum erro, ou defeitos: a razão pode ser a que assigna um bom author: inventarão leis, aonde não as havia” (COSTA, [1839] 2011). O fragmento mencionado por Cláudio é oriundo do *Essay sur la poésie épique*, texto que ofereceria algumas diretrizes de composição para o autor do *VR*.

² Tradução nossa: “O líder carismático deve ser digno de representar estas forças do além e a mensagem que ele quer propagar sobre a Terra.”

³ O termo “fictiva” é usado preferencialmente em lugar de “ficcional”: este nos sugere aquilo que pertence ao universo da ficção, aquele nos parece mais próprio para designar o que se refere à construção desse universo da ficção. O mesmo vale para “factiva”.

Voltaire contesta que um poema épico seja uma fábula e assevera ainda que sua perfeição é um julgamento de valor (VOLTAIRE, 2012, p. 3) sendo a fama que este poema alcançar decorrente da partilha de um julgamento de valor sobre ele. Outro aspecto chamativo em Voltaire é o de recorrer a eventos reais, ou históricos, para compor o assunto de um épico: “que j'ai choisi un héros véritable au lieu d'un héros fabuleux; que j'ai d'écrit des guerres réelles, et non des batailles chimériques; que je n'ai employé aucune fiction qui ne soit une image sensible de la vérité⁴” (VOLTAIRE, 2012, p. 20). Aparentemente, a *verdade* parece ter sido uma preocupação central no poema de Voltaire posto que o autor a evoca em lugar das tradicionais ninfas ou musas:

descends du haut des cieux, auguste vérité ;
répands sur mes écrits ta force et ta clarté⁵ ;

(VOLTAIRE, [1854] 2013, p. 17)

O autor se mostra, assim, querer estar mais empenhado em narrar uma verdade do que em tecer fábulas. O conteúdo da épica setecentista, talvez influenciada pela acepção *voltairiana* seria a verdade e não o mito, de modo que essa poesia possuía também um caráter factual, embora seu estatuto continue sendo ficcional. E uma das evidências desse rigor com a veracidade do conteúdo das obras está no cuidado com a pesquisa histórica realizada pelos autores épicos brasileiros do século XVIII, especialmente Cláudio Manoel, cujo *Fundamento Histórico* constituiu uma importante fonte para historiadores cuja obra remonte ao início do século XX, como Diogo de Vasconcelos (1843-1927).

A influência do iluminismo na épica setecentista se mostra, principalmente, na veracidade dos temas abordados, preocupação sintomatizada pela pesquisa histórica que serve de condição prévia a elaboração dos poemas épicos. É preciso a esses autores que se esclareçam para, em seguida, esclarecerem o leitor sobre o assunto tratado. Cláudio

⁴ Tradução nossa: “que eu escolhi um herói verdadeiro ao invés de um herói fabuloso, que eu descrevi guerras reais e não batalhas quiméricas; que eu não empreguei nenhuma ficção que não seja uma imagem sensível da verdade.”

⁵ Nossa tradução livre: “desça do alto dos céus, augusta verdade; derrame sobre meus versos sua força e sua clareza”.

Manoel se mostrou rigoroso com esse intuito, e além das notas de rodapé procurou ilustrar passagens que fossem obscuras para o leitor com o *Fundamento Histórico*:

Persuadido o author desta obra, de que não serão bastantes as notas com que ilustrou os seus cantos á instruir ao leitor (...), se resolveu a escrever esta preliminar histórica, em que protesta não pertender (*sic*) alterar a verdade á benefício de alguma paixão.
(COSTA, [1839] 2011).

Ilustrar, esclarecer, instruir: estes são verbos recorrentes ao longo do *VR*. O autor busca não apenas informar sobre a trama, mas também sobre a geografia, a economia, história e política da capitania das Minas Gerais, dados com os quais o poeta evidencia seu propósito de levar ao conhecimento do leitor a “notícia mais perfeita do descobrimento das Minas Gerais, da sua povoação, e do augmento, a que tem chegado os seus pequenos Arrayaes” (COSTA, [1839] 2011). Essa “notícia mais perfeita”, por sua vez, trouxe para o poema *VR* uma importância tanto literária, por ser uma obra representativa do período, quanto historiográfica, uma vez que foi utilizada como fonte de pesquisas posteriores

Nas notas de rodapé, constantes ao longo do poema, também encontramos esclarecimentos sobre outras obras literárias, das quais o poeta teria imitado certas passagens. O próprio Cláudio informa não apenas sobre o conteúdo do poema, mas sobre outros poemas com os quais sua obra dialoga. Pode-se depreender que o poeta busca levar ao leitor uma espécie de saber enciclopédico necessário para uma boa compreensão do texto.

O poema *VR*, nesse caso é enciclopédico na medida em que não traz apenas relatos fantásticos, mas uma gama variada de informações históricas, geográficas (relevo, hidrografia, populações nativas), econômicas (exploração do ouro e seus modos, o cultivo da cana) e zoo-botânicas (descrição de espécies animais e vegetais nativas, usos medicinais das plantas). Desse modo, além de construir um efeito de real, o conjunto de informações torna a obra uma espécie de pequena enciclopédia sobre a capitania das Minas Gerais. Esse aspecto também contribui para encontrarmos no poema os traços de um estatuto factual. Poucas obras do período, inclusive as factuais,

trazem um conjunto tão grande de informações sobre a capitania. O poema *VR*, na época, talvez tivesse como rival apenas o *Códice Costa Matoso*, coletânea de documentos do século XVIII reunida por Caetano da Costa Matoso, ouvidor-geral da Comarca do Ouro Preto, nos anos de 1749 a 1752.

O iluminismo e o espírito enciclopédico de autores franceses, como Voltaire, do qual Cláudio foi leitor, não é a única influência do poeta. Também não é a única fonte pela qual a poesia épica apresenta em si um caráter fortemente factual. É marcante também, se não decisiva, a influência do trabalho de Luís Antônio Verney (1713-1792) e seu *Verdadeiro Método de Estudar*, publicado em 1746. Escrito através de epístolas em dois tomos, a obra de Verney disserta sobre temas variados como política, filosofia, religião e poesia. Esta última, retomando e promovendo uma espécie de atualização das ideias de Aristóteles.

Para Verney, a poesia não é dissociada da Retórica, uma vez que tanto esta quanto aquela deve convencer, seja mobilizando emoções seja demonstrando fatos concretos através de raciocínios. A diferença entre ambas estaria no fato de que a poesia seria uma forma de eloquência mais ornamentada, por exemplo, através de figuras de linguagem. E por estar associada, ou próxima, a Retórica, a poesia também deve tratar do real e não se voltar para elaboração de alegorias ou “invenções monstruosas” (VERNEY, [1746] 2013, p. 229). Essas invenções monstruosas seriam justamente as criações fictícias a que os poetas recorriam, fossem aquelas já presentes na mitologia grega fossem aquelas construídas pela imaginação dos autores.

Um dos pontos centrais das ideias de Verney sobre a poesia recai sobre a retomada e rediscussão da *mimesis* aristotélica. Para o autor, a poesia deve imitar o belo. E o belo, para Verney, não é a fantasia, não é aquilo que se entendia na época como pertencendo ao mundo da ficção, como um herói ou uma divindade grega, mas o real: “para dar razam de uma batalha, é mais natural e verdadeiro, recorrer à pólvora, balas, e a prodencia do general, do que ao destino, ou Fado, que sam palavras sem significado” (VERNEY, [1746] 2013, p. 233). Assim, imitar o real significa elaborá-lo pela racionalidade: por esse motivo, o autor preconiza que os autores da época (século XVIII) deveriam abandonar as alegorias greco-romanas e trabalharem com o real a fim de retratarem as causas e as consequências presentes no assunto do poema.

Uma das consequências desse modo de se entender a seleção do material poético e sua elaboração é o uso da mitologia do próprio país do poeta: “os gregos nam se serviram das divindades dos Ebreos, ou Sírios, para explicarem as suas coizas; mas

daquelas que estavam estabelecidas no seu paiz” (VERNEY, [1746] 2013, p. 233). Essa colocação parece evidente no poema de Cláudio Manoel, que embora continue a recorrer a figuras míticas gregas, também escolhe heróis, diríamos, nacionais, e entidades inspiradas pela região das Minas, como o Gênio das Minas.

As ideias de Verney e de Voltaire sobre a composição poética nos mostram, através de autores como Cláudio Manoel que, se poesia épica, como qualquer outro gênero, era ficcional, havia nela também uma porção de factualidade, a qual não estava restrita a construção de efeitos de real, mas também a escolha do conteúdo. A factualidade estaria também inscrita em uma intencionalidade subjacente ao poema. A obra épica de Cláudio Manoel se mostra coerente com os preceitos de seu tempo: mais que um poema épico de conteúdo imaginoso, sua finalidade era instruir o leitor, o que evoca também um forte componente factual dado pela argumentatividade presente na obra.

2. 2. FUNÇÃO SOCIAL DA POESIA ÉPICA BRASILEIRA NO SÉCULO XVIII:

 ara melhor compreender nossa abordagem devemos levar em conta a função social que o gênero épico teria tido no Brasil do século XVIII. Embora não tenhamos escritos críticos ou ensaios da época que nos permitam depreender com precisão que papel social esse gênero poderia ter para a sociedade colonial, poderíamos recorrer a informações contidas no *Prólogo* do *VR*, observando como é considerada a importância dessa obra épica.

Além desse procedimento, realizamos o cotejamento da obra com os estudos de crítica literária, como o de Antonio Candido (1975) e Aderaldo Castello (1975). Também se mostra relevante, no caso do poema *VR*, o estudo das relações intertextuais e interdiscursivas, já que estas apresentam indícios da função desse épico.

2. 2. 1. O *nosso* Portugal não é *minha* Pátria: a afirmação da identidade e equidade nacional

Aqueles nascidos na Colônia eram considerados portugueses por serem naturais de uma possessão portuguesa. No século XVIII, no entanto, as diferenças entre portugueses do reino e da Colônia se acentuam sintomatizadas pelos muitos movimentos nativistas, como a de Felipe dos Santos, em 1720, que se rebelara contra a cobrança de impostos sobre o ouro em Minas. Os brasileiros eram também portugueses politicamente, mas no século XVIII já começavam a considerar também que sua pátria era o Brasil e não Portugal.

Tendo nascido na Colônia e estudado na Europa, autores brasileiros como Cláudio Manoel, tiveram contato com os imaginários sobre a terra brasileira e seus habitantes, e de certa forma, foram vítimas desses imaginários mantidos pelos portugueses do reino. Segundo Mello e Souza (2011, p. 131), por exemplo, os habitantes da Colônia eram frequentemente designados como “cafres”, termo que originalmente designava os habitantes da Cafrária, no atual Moçambique, e que, usado pejorativamente, se referia aos habitantes dos territórios conquistados pelos lusitanos, ainda que fossem bacharéis e/ou homens de letras.

É nesse âmbito que Castello (1975, p. 175) aponta na poesia épica do século XVIII “o desejo de superar certos complexos de inferioridade alimentados em torno dos elementos mestiços de nossa formação”. Esse desejo de assinalar uma equidade, seja intelectual ou não, já aparece de forma evidente, por exemplo, na *HAP*, de Rocha Pita, obra que, embora não seja ficcional, serviu como uma das fontes para Cláudio compor o seu épico.

A *HAP* é uma obra onde se nota com clareza a construção de um discurso no qual se busca apresentar o Brasil como um autêntico paraíso terrestre: “vastíssima Região, felicíssimo terreno, em cuja superfície tudo são frutos, em cujo centro tudo são thesouros, em cujas montanhas e costas tudo são aromas” (PITA, [1730] 2011, p. 3).

Nesse âmbito, Cláudio, desde a época de suas *Obras* de 1768 se esforça em celebrar sua *Pátria*, como se referia à capitania natal, e no *VR*, em apontá-la como a mais importante do domínio português. Encontramos de maneira enfática os traços desse esforço de assinalar a equidade nacional no *Soneto I* que inicia suas *Obras* tendo como fecho o seguinte terceto:

O canto pois, que a minha voz derrama,
Porque ao menos o entoa um peregrino,
Se faz digno entre voz também de fama

(COSTA, [1768] 2011, p. 1)

Outro exemplo, o encontramos no *Soneto II*, no qual o poeta celebra o Ribeirão do Carmo, um prosaico curso d'água que corta as atuais cidades de Ouro Preto e Mariana e que na época era o ribeirão aurífero mais rico da Colônia:

Leia a posteridade, ó pátrio Rio;
Em meus versos teu nome celebrado⁶

(COSTA, [1768] 2011, p. 2)

Descrever a paisagem e eventos locais aparece no autor como sinal de uma tomada de consciência, a qual se constrói mediante o contato do poeta com as representações que eram atribuídas pelos reinóis ao território brasileiro e seus habitantes. Entretanto, esse esforço se faz mediante a adoção de padrões estéticos europeus, o que na prática o levava a escrever uma poesia nacional, porque demonstrava um conhecimento da realidade local, a partir de modelos europeus.

Por sua vez, como assinala Candido (1975, p. 72), encontra-se nesse período, um “desejo de contribuir para o progresso do país”, o qual, especialmente no poema *VR*, se manifesta na celebração das riquezas da capitania de Minas e na ênfase ao bom governo, o que pode ser exemplificado com o fragmento seguinte retirado da *Carta Dedicatória* do poema *VR* ao Conde de Bobadela:

Quem ignora que por quase trinta nos descançarão com felicidade nas mãos dos Exmos Freires as Minas do ouro do nosso Portugal? Quem não vio alegres os povos e satisfeito o monarcha, e conseguida em toda a sua extensão a igualdade da justiça por todo este espaço do saúdo Governo d'aquelles Heroes? (COSTA, [1839] 2011)

⁶ Na ordem direta: “[Que] A posteridade leia teu nome celebrado em meus versos, ó Pátrio Rio.”

Embora pareça contraditório afirmar uma identidade nacional e, ao mesmo tempo, louvar a realeza, cabe lembrar que esses poetas viviam sob a tutela de um Estado absoluto. O nativismo, a chamada consciência nacional que envolvia a busca de uma equidade paralela ao assinalamento de uma diferença, se manifestava através de um tom encomiástico na poesia épica, através da qual se celebrava a glória da Coroa portuguesa e se legitimavam suas ações.

Assim, a poesia épica, além de assinalar essa identidade nacional, não deixava de render tributo ao Estado, celebrando e exaltando suas ações. Essa ambiguidade se tornaria notória, sobretudo, no final da década de 1780 quando poetas como Cláudio Manoel, Tomaz Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto se envolveram em uma conspiração contra o Estado que eles mesmos ajudaram a enaltecer.

2. 2. 2. *As armas e os heróis assinalados*: a legitimação do Estado

O século XVIII foi marcado pela ambiguidade e pelo dualismo entre uma consciência nativista, que levava intelectuais e letrados a se reconhecerem como, se não brasileiros, ao menos como não-portugueses. Ao mesmo tempo buscavam se afirmar como portugueses, ou pelo menos como portugueses da Colônia. Embora esses poetas tivessem uma consciência nativista, eles ainda se consideravam membros do império português. Se a colônia era uma possessão portuguesa, então eles eram também portugueses, o que consistia em uma “consciência da unidade da Monarquia Portuguesa da qual a colônia americana era considerada parte integrante” (CASTELLO, 1975, p. 175). Era sintomático, por exemplo, que na *Carta Dedicatória* do VR dirigida ao conde de Bobadela, o poeta se refira a metrópole como “nosso Portugal” e a capitania de Minas como “minha pátria”.

Essa consciência de serem portugueses, em parte, derivaria da busca do reconhecimento entre intelectuais da metrópole. E também do fato de serem não apenas formados no reino, mas funcionários de além-mar da Coroa portuguesa. Cláudio Manoel da Costa, por exemplo, ocupou altos cargos administrativos até sua morte. Era um dos intelectuais que exercia funções para o Estado português e, ao mesmo tempo, dependia dele. Dessa maneira, era comum encontrar composições fartamente elogiosas dirigidas à nobreza, seja no reino seja na Colônia.

Na poesia épica do período, era habitual dedicar a obra a um mecenas, considerado credor de favores ao poeta. Mello e Sousa (2011, p. 95), por exemplo, nos lembra que na época de Cláudio Manoel, “fama pública e honra valiam mais quando atrelados ao cargo”. Esse componente laudatório presente na poesia épica, também enfatizava o vínculo do poeta com a monarquia, vínculo que se emaranhava com um sentimento nativista dado pela valorização da terra. A poesia, assim, se envolvia em uma espécie de barganha na qual a ficção funcionava como uma moeda de troca para agradecer a cargos obtidos na administração.

As dedicatórias não eram os únicos indícios do vínculo dos poetas épicos, ou da tentativa de se vincularem, com a Coroa portuguesa. Para tanto basta observar que nas três composições épicas do período, *Caramuru*, *O Uruguai* e o *VR*, os heróis principais são portugueses: no *VR* este *status* recai sobre governador Antônio de Albuquerque, no *Caramuru*, o fidalgo Diogo Álvares é o herói, já n`*O Uruguai* é especialmente o exército português, encabeçado por Gomes Freire de Andrada, que é o herói.

E esses heróis, por sua vez, se destacam por ações das armas através da ampliação das conquistas da Coroa ou da reafirmação de seu poder em territórios já conquistados. Temos Diogo Álvares lutando contra a *turba americana* e civilizando a índia Paraguaçu com o batismo no *Caramuru*, por exemplo. N`*O Uruguai*, os exércitos português e espanhol combatem a *ameaça* e a *tiranía* dos jesuítas para com os índios no sul do país. No *VR*, o governador Albuquerque viaja as Minas para pacificar os conflitos entre paulistas e emboabas e implantar uma sede de poder centralizado na vila que fundava: Vila Rica.

Embora Voltaire (2012, p. 1) considere ingênua a observação de que a poesia épica serviria para incutir um ensinamento moral através dos feitos de um grande herói, persiste um eco dessa definição. Observa-se que a poesia épica do período constrói uma exemplificação dada pela narração de ações legítimas e gloriosas do império português. Mas há uma ambiguidade nesse procedimento.

Por um lado os autores épicos buscavam legitimar e glorificar as ações do Estado português do qual eles eram vassalos atuantes, inclusive participando do aparato administrativo da Colônia, por outro eles reafirmavam a consciência nativista, a qual se mostrava através de uma valorização da terra natal, seja através da história desta seja através de suas possibilidades econômicas. Tais fatos também evidenciam a natureza argumentativa dessas composições: a poesia épica não era apenas um exercício estético,

por meio dela se argumentava em favor da terra brasileira, e especialmente, no *VR*, nos terrenos político e econômico.

2. 3. *BUSCO E SIGO O MELHOR: RELAÇÕES INTERTEXTUAIS E INTERDISCURSIVAS NO POEMA VILA RICA*

omo um autor de formação neoclássica, que na Literatura corresponde ao que por muito tempo se denominou Arcadismo, Cláudio Manoel da Costa recorria a modelos de composição e ao uso de alegorias mitológicas da cultura clássica (greco-romana e renascentista). Dessa maneira, sua poesia mobiliza uma ampla rede intertextual que nem sempre é conhecida pelo grande público, o que torna difícil a leitura dessas obras. Para dar um exemplo, basta mencionar que, embora gozasse de prestígio entre a elite intelectual portuguesa e brasileira do século XVIII, no século XIX a poesia de Cláudio é praticamente esquecida, enquanto que seu colega Tomaz Antônio Gonzaga tem os versos de seu livro *Marília de Dirceu* musicados e amplamente difundidos.

Uma das razões dessa, diríamos, *dificuldade* de leitura, especialmente do poema *VR*, dos versos de Cláudio nos parece justamente derivar das exigências da época: imitar autores clássicos. Essa *imitação* se manifesta especialmente através de paráfrases, epígrafes, citações, e alusões indiretas que evidenciam a escolha de um repertório seletivo com base no qual o poema seria construído.

Observar esse repertório intertextual não é necessariamente um exercício de erudição, já que tal procedimento se mostra produtivo para se construir um entendimento mais amplo de um texto que ainda hoje é considerado como “de difícil leitura”, conforme o dizer de Hélio Lopes (1985, p. 23). Por outro lado, desvendar essa malha de textos que perpassa o *VR* pode nos auxiliar a depreender um discurso subjacente ao literário. Discurso subjacente no qual poderíamos ler não apenas os propósitos do autor, os meios de construção de uma visada discursiva e o conteúdo desta, mas também a função social da poesia épica, função a qual o poeta buscava se adequar. Com esse propósito, nos parágrafos seguintes, nos dedicamos a apresentar e comentar outras obras que teriam servido a composição do texto de Cláudio Manoel.

O embrião do poema *VR* poderia ser considerada a *Fábula do Ribeirão do Carmo* que, publicada em suas *Obras*, de 1768, narra o amor de um jovem por uma ninfa prometida ao deus Apolo. Não correspondido, o jovem se mata abrindo o próprio ventre sendo mais tarde transformado, por Apolo, em um ribeirão de águas escuras. O ciumento deus, depois de metamorfosear o rival em ribeirão, espalha a notícia de que aquele ribeiro escondia ouro em suas entranhas, provocando a corrida pelo precioso metal que se observou nas Minas Gerais desde os fins do século XVII.

A *Fábula do Ribeirão do Carmo* é mencionada no *Canto Primeiro* do *VR*,

Tu, pátrio ribeirão, que em outra idade
Deste assumpto á meu verso

(COSTA, [1839] 2011, p. 1)

Menção que o poeta esclarece em uma nota na qual se lê: “Leia-se a fabula do Ribeirão do Carmo, que anda impressa entre as rimas do author” (COSTA, [1839] 2011, p. 6). Essa pequena obra já traz também o personagem Itamonte, o gigante de pedra que guarda o ouro das Minas, e que constitui uma imitação do Gigante Adamastor descrito por Camões nos *Lusíadas*. Se em Camões temos no *Canto Quinto* d’*Os Lusíadas* o fragmento seguinte

Eu sou aquele oculto e grande cabo
A quem chamais vós outros Tormentório
(...)
Fui dos Filhos aspérrimos da Terra,
Qual Encélado, Egeu e o Centímáno;
Chamei-me Adamastor, e fui na guerra
Contra o que vibra os raios de Vulcano.

(CAMÕES, 1983, p. 200)

Em Cláudio Manoel temos a seguinte passagem no *Canto Segundo* do *VR*:

Eu sou dos filhos, que abortára a terra,
E fiz com meus irmãos aos Deoses guerra;
(Tú, negro Adamastor, hoje em memória
Me obrigas a trazer a tua historia)

(COSTA, [1839] 2011, p. 11)

Por sua vez, tanto o Ribeirão do Carmo, quanto os gigantes Itamonte e Adamastor remetem às *Metamorfoses*, obra do poeta latino Ovídio (43 a.C.-17-8 d. C.) na qual se descreve como acidentes geográficos, plantas e corpos celestes foram um dia seres humanos metamorfoseados, após a morte, por deuses. É também através dessas metamorfoses que se explora o maravilhoso na obra de Cláudio e se acentuam assim os efeitos de ficção. Por outro lado, é através desse recurso poético que o autor do *VR* busca mitificar um evento histórico: a fundação de Vila Rica. Primeiramente recorrendo à mitologia grega, em seguida, a um personagem histórico: o governador Antônio de Albuquerque.

A épicade Camões não está presente no texto de Cláudio apenas através da imitação do Gigante Adamastor. No *Canto VI* do *VR*, o poeta parece resvalar para a manifestação de seu nativismo em detrimento da louvação do mestre lusitano. Uma evidência dessa característica é a importância que o poeta dá aos bandeirantes paulistas na comparação com Vasco da Gama, herói d' *Os Lusíadas*:

Embora vós, ninfas do Tejo, embora
Cante do lusitano a voz sonora
Os claros feitos do seu grande Gama;
Dos meus paulistas honrarei a fama.

(COSTA, [1839] 2011, p. 39).

Camões não foi o único poeta lusitano a inspirar o épico de Cláudio Manoel. Um autor pouco conhecido que presumivelmente inspirou a composição do *VR* é Gabriel Pereira de Castro (1599-1632) que escreveu *Ulysseia* ou *Lisboa Edificada*, poema que narra a fundação da cidade de Lisboa pelo herói homérico Ulisses. O poema foi escrito em moldes camonianos e tem em comum com o texto de Cláudio a busca de construir

uma origem mitológica sobreposta a uma origem histórica para uma cidade do império luso.

Assim, inspirado pelo poema de Pereira de Castro, Cláudio mitifica um episódio histórico tomando como herói um personagem também histórico: Antônio de Albuquerque que, depois de longa, e igualmente mitificada jornada, chega à região das Minas e funda a futura cidade de Ouro Preto. O *VR*, assim como a *Fábula do Ribeirão do Carmo* e a *Ulysseia* são poemas que tem como tema a fundação de uma cidade, uma das quais, Vila Rica, ao menos na visão de Cláudio, era tanto um importante centro econômico quanto sede de poder local da monarquia lusitana.

Além da fundação de cidades, nas quais se instaurava a Câmara, braço do Estado lusitano, o texto de Cláudio também exalta a expansão do império português, e de certa forma, seria possível que também se referisse à expansão da importância política e econômica da capitania de Minas. Essa observação se baseia na epígrafe do poema, retirada do *Canto VI* da *Eneida*, de Virgílio (70 a.C.-19 d.C.). A *Eneida* é um poema praticamente encomendado por Augusto (63 a.C.-14 d.C.), primeiro imperador romano, para legitimar a origem mitológica dos romanos. Esse épico narra a viagem do troiano Eneias, filho de Vênus e Anquises, após a queda de Tróia passando por Cartago e chegando ao litoral da Itália, onde estava predestinado a combater os povos locais e se tornar o ancestral do futuro povo romano. Os versos escolhidos por Cláudio Manoel dizem: “Ultra Garamantos, et Indos proferet imperium⁷”. Na *Eneida* o fragmento se refere ao episódio no qual Eneias desce aos infernos e ouve as profecias da Sibila sobre o futuro de Roma e a expansão territorial promovida por Augusto. Entretanto seu uso como epígrafe permite subentender o elogio a expansão territorial lusitana numa época em que o império já não tinha mais o mesmo brilho que o do seu apogeu, no século XVI.

O elogio a Coroa portuguesa e seus domínios não parece ter um fim em si mesmo, e nem ao menos o de reafirmar a postura do poeta como um vassalo submisso, embora ele assim muitas vezes se considere em seus textos. Uma das obras que serviu de modelo ao *VR*, tanto no aspecto formal quanto no tema trabalhado é a *Henríada* de Voltaire. O poema narra a ascensão do futuro Henrique IV ao trono da França suas lutas contra as facções inimigas e a pacificação das discórdias entre esses grupos.

⁷ Tradução nossa: “Além de Garamantos, e do Indo estendeste o império.” Manuel Odorico Mendes ([1854] 2011, p. 254) propõe a seguinte tradução: “E sobre os Garamantes,/E Indos seu mando propagar.”

Cláudio imitou a *Henriáda* não apenas no tema do herói pacificador, representado no VR por Albuquerque, mas também na forma da composição. Assim como no poema de Voltaire, as rimas seguem o esquema AA BB em estrofação livre. O poeta, assim, se diferencia da fórmula camoniana, com o esquema AB AB distribuído em octetos que foi utilizado por outros poetas do período, como Santa Rita Durão, em seu *Caramuru*, de 1781. A opção pelo modelo *voltairiano* dá outro indício da ligação do poeta com ideias iluministas, cuja principal pista é a semelhança entre o herói do poema de Cláudio e o herói da *Henriáda*. Em Voltaire temos:

Je chante ce héros qui régna sur la France
Et par droit de conquête et par droit de naissance ;
Qui par de longs malheurs apprit à gouverner,
Calma les factions, sut vaincre, et pardonner,⁸

(VOLTAIRE, [1854] 2013, p. 17)

Já no poema de Cláudio encontramos as seguintes qualidades no herói Albuquerque, dadas pelo discurso do personagem:

Gose-se a doce paz, e um trato justo
(...)
O regio braço: á todos se dilata,
A todos favorece, acolhe, e trata,
Sem outra distinção mais, do que aquella,
Que demanda a virtude ilustre e bella.

(COSTA, [1839] 2011, p. 75)

O herói Albuquerque é um guerreiro, já que é armado com a

⁸ Tradução nossa: “Eu canto este herói que reina sobre a França
E por direito de conquista, e por direito de nascença;
Que por longas infelicidades aprende a governar,
Acalma as facções, soube vencer, e perdoar.”

(...) rica espada, que já tem provado
Mil vezes o furor do irado Marte

(COSTA, [1839] 2011, p. 74)

Mas é, sobretudo, um governante justo, um pacificador que com

o arbítrio de um só braço moderava
Toda a capitania
(COSTA, [1839] 2011, p. 2).

Cláudio, com a construção do herói vila-riquenho, apresenta em seu épico o protótipo do bom governante, que pacifica os revoltosos, instaura a lei e a ordem e distribui com justiça os castigos e os prêmios aos súditos. O mito do herói pacificador é motivado pela situação das Minas na época de Albuquerque: não havendo um governo centralizado, e a sede deste sendo ainda localizada no Rio de Janeiro, a região era tomada por conflitos liderados por grupos contrários: os paulistas, de um lado, e os emboabas (portugueses e forasteiros) de outro. Para retratar o tema da guerra civil, com o fim da qual sua Pátria retornaria a uma idade de ouro, Cláudio recorre ao pouco conhecido épico latino *Farsália*, de Lucano (39 a.C.-65 d. C.).

A *Farsália* narra a guerra civil travada entre Júlio César e Pompeu na época do triunvirato romano. O título da obra remete à batalha de Farsália, na Grécia, na qual Pompeu, depois de ser derrotado por César, foge para o Egito. Aproveitando o tema da idade do ouro e a ideologia iluminista do bom governo, Cláudio representa Albuquerque como um César, e ao chefe emboaba, Manuel Nunes Viana, como um Pompeu, derrotado e exilado para os sertões, porém perdoado pelo governo bom e justo de Albuquerque.

O poeta imita uma passagem do *Livro I* da *Farsália*, trecho no qual César, depois de atravessar os Alpes e diante do Rubicão, se prepara para seguir para Roma quando vê o espírito da Pátria a sua frente:

Jam gelidas Caesar cursu superaverat Alpes;
Ingentesque animo motus, bellumque futurum
ceperat. Ut ventum est parvi Rubiconis ad undas,
Ingens visa duci patriae trepidantis imago,
Clara per obscuram vultu moetissima noctem.
Turrigero canos effundens vértice crines,
Caesarie lacera, nudisque adstare la centis,
Et gemitu permixta loqui: “Quo tendstis ultra?”
(LUCANO, s.d., p. 10-1)

No *VR*, o herói estando à frente do rio das Velhas sonha com o fantasma de Dom Rodrigo Castelo Branco, ex-funcionário da Coroa portuguesa morto por membros da bandeira de Borba Gato. O espectro então tenta barrar a marcha do herói alertando para a tragédia que o aguarda na região das Minas:

Rende-se ao sono o heróe, e ao anhelante
Pulsar do peito, observa o vigilante
Mancebo, que o combate afflictiva lucta
No horror da fantazia; (...)
(...)
Neste instante , ai de mim, ou fosse imagem,
Que há muito me opprimia, ou que a passagem
Deste rio me offreça agouro triste;
Eu vi; (e inda o vejo, inda me assiste
Presente aos olhos o medonho objecto!)
Eu vi que me apartava do projecto
De penetrar estes sertões escuros
O Grande Dom Rodrigo.

(COSTA, [1839] 2011, p. 3)

Tal como dissemos, esse conjunto de obras que forma o intertexto do poema *VR*, além de apontar suas relações intertextuais, nos mostra um outro discurso, e uma compreensão mais ampla da obra: *Vila Rica* não é apenas um poema do elogio a

⁹ Nossa tradução livre: “Então César transpusera o cume gelado dos Alpes;
O espírito violentamente agitado, o coração pleno da futura guerra.
Mal chegara às margens estreitas do Rubicão,
E uma grande sombra lhe apareceu:
Era o espírito da Pátria que brilhava na sombra da noite!
Ela estava trêmula e consternada. De sua frente coroada de vincos,
Via seus cavalos brancos caírem dispersos.
De pé diante dele, os braços nus, ela pronuncia tais palavras entrecortadas de
[gemidos:
Onde vão, soldados?”

colonização, ele legitima as ações da Coroa portuguesa uma vez que o autor era um súdito dela. Essa ação colonial tem como síntese a fundação de uma cidade (Vila Rica) que seria a cabeça de uma nova capitania, para a qual o poeta apregoa a necessidade de um governo justo e conciliador que a levará de volta a uma idade áurea promovendo o bem-estar dos súditos. O que, por sua vez, nos leva a depreender a presença da argumentatividade no poema estudado.

Uma vez apontadas características importantes da poesia épica do século XVIII, consideramos também relevante verificar como ela se relaciona com o que chamamos neste trabalho de mercado dos bens fictivos, o que constitui assunto do capítulo seguinte.





C A P I T U L O III

3. OS PARNASOS OBSEQUIOSOS¹⁰: A POESIA ÉPICA E O MERCADO DOS BENS FICTIVOS NO SÉCULO XVIII:

Sahe pois á publica luz esta escriptura.

Simão Ferreira Machado, *Triunfo Eucarístico*, 1734.



ão poderíamos entender com maior clareza a função que a poesia épica exerceria no eixo ultramarino Portugal-Brasil do século XVIII sem atentar também para o que chamamos, amparados no trabalho de Bourdieu (1998), de mercado dos bens fictivos¹¹, o qual pressupõe a demanda e o consumo desse tipo de bem, e possibilita compreender melhor a função social da poesia épica no Brasil do século XVIII. Século marcado, na Colônia pelo surto intelectual e artístico favorecido pelas condições sociais e econômicas do ciclo da mineração.

Os setecentos foram também o período de uma reafirmação mais violenta do absolutismo da monarquia portuguesa. A difusão das ideias iluministas fomentava uma nossa estirpe de intelectuais, a arte se desenvolvia financiada com a riqueza circulante do ouro das Minas. Mas em um universo formado por uma parcela ínfima de intelectuais ou homens, ainda que minimamente, letrados, a aristocracia, e principalmente a Coroa era a principal consumidora de obras de ficção e, naturalmente,

¹⁰ “O Parnaso Obsequioso” é uma das primeiras obras de Cláudio Manoel: trata-se de uma peça em homenagem ao então governador de Minas, o Conde Valadares.

¹¹ Os bens fictivos podem ser entendidos, grosso modo, como produtos artístico-culturais: livros, esculturas, pinturas composições musicais etc.

a que dispunha de recursos para tanto. Em Portugal, por exemplo, notabilizou-se a figura de D. João V, o rei faustoso, que com o ouro do Brasil financiou a pompa e o luxo artístico da metrópole. Portugal ainda se apegava a uma mentalidade do século barroco, o século XVII e início do XVIII, no qual a monarquias europeias viram no estilo barroco os meios de divulgarem com mais grandiloquência o discurso do seu poder.

Embora não fosse um fato inédito na história da arte, durante o período barroco, os soberanos e a aristocracia europeia foram os grandes consumidores de bens fictivos pelo fato de que essas obras os investiam de um certo *status*, dado por um poder simbólico, não pelo poder mercadológico da compra, mas pela mensagem que elas transmitiam. Tal como nos diz Gombrich:

não foi somente a Igreja Romana que descobriu o poder da arte para impressionar e dominar. Os reis e príncipes da Europa estavam igualmente ansiosos por exibir seu poderio e aumentar assim a sua ascendência sobre a mente dos súditos.
(GOMBRICH, 1985, p. 352)

A distinção feita por Bourdieu (1998) entre demanda tácita e explícita de bens simbólicos também se aplica ao “campo literário” (cf. PEYTARD, 1983) do arcadismo brasileiro. O exemplo pode ser dado pela significativa parcela de poemas encomiásticos escritos inclusive pelo próprio Cláudio Manoel. Essas obras eram poemas circunstanciais que tinham como tema algum evento importante vivenciado por membros da Coroa ou da elite local: a morte de um membro da família real, a coroação ou o aniversário de um novo soberano, batizados, casamentos, posse de governadores eram ocasiões nas quais havia uma expectativa em relação ao trabalho de ficcionistas.

Um dos exemplos mais antigos de que dispomos é o *Parnaso Obsequioso*, de Cláudio Manoel da Costa, drama musicado dedicado ao governador de Minas José Luiz de Menezes, o Conde de Valadares, por ocasião de seu aniversário. Na mitologia grega, o monte Parnaso era onde residia Apolo, deus das artes e da razão, e suas musas. O título da composição, *Parnaso Obsequioso*, traduz, assim, a predisposição dos poetas árcades para servirem com a produção de bens fictivos os membros mais importantes da administração colonial.

Outro exemplo de poesia encomiástica e/ou circunstancial é dado por Silva Alvarenga (1749-1814) com o poema epistolar dedicado ao rei D. José I, por ocasião da

inauguração de sua estátua equestre, intitulado *Ao sempre augusto e fidelíssimo rei de Portugal o Senhor D. José I no dia da colocação de sua real estátua eqüestre* (1775). O poeta inconfidente, Alvarenga Peixoto, também foi pródigo na composição de poesia encomiástica. O poeta é autor do soneto fúnebre *A Morte do Rei D. José I em 23 de fevereiro de 1777*, de outro soneto *A Rainha D. Maria I no dia dos seus anos*. Além disso, dedicou outras composições *Ao Marquez de Lavradio, vice-rei do Estado do Brasil*, e *A Luiz de Vasconcellos e Souza*, outro vice-rei do Brasil, bem como *Ao tenente-coronel Francisco de Paula Freire de Andrade* na ocasião do seu casamento¹².

Assim, a trajetória de vida, e mesmo a morte de componentes da nobreza metropolitana ou colonial, eram registradas através de bens fictivos. Mas nem toda ficção literária encomiástica tinha como tema algum membro importante da realeza. Eventos marcantes, fossem de natureza religiosa ou política (é difícil separar os dois no Brasil do século XVIII), também eram celebrados pela literatura. Um dos maiores exemplos é o *Triunfo Eucarístico* (1734), de Simão Ferreira Machado, crônica que narra a transladação do Santíssimo Sacramento da igreja do Rosário para a nova matriz do Pilar, na antiga Vila Rica. Outro é o *Áureo Trono Episcopal* (1749), volume contendo uma coleção de crônicas, poesias, e sermões relativos à entronização de D. Frei Manoel da Cruz, primeiro dirigente do recém-criado (1745) bispado de Minas.

Eventos individuais ou coletivos ofereciam motivo para a o exercício da poesia, a qual ia compondo um extenso mural sobre fatos marcantes da época. Por sua vez, o autor do poema *VR* também já trabalhara em suas *Obras* (1768) essa poesia laudatória. Das églogas, poemas que encenam um diálogo entre pelo menos dois pastores, que compusera, temos a *III*, intitulada *Albano* (COSTA, [1768] 2011, p. 107), dedicada a Sebastião de Carvalho e Mello, o futuro Marquês de Pombal, que tem como tema a administração do então primeiro ministro português. A *Écloga IV, Lísia* (COSTA, [1768] 2011, p. 128), é dedicada ao governador de Minas, o Conde de Valadares, narrando a mudança do conde de Lisboa para Vila Rica, onde seria empossado governador.

¹² Alvarenga Peixoto não deixou em vida uma obra publicada, seus poemas foram coligidos e publicados pela primeira vez em 1863 com o estímulo do imperador D. Pedro II. Atualmente temos uma reunião de suas obras em *Poesia dos Inconfidentes: Poesia Completa*, organizada por Domício Proença Filho.

Nesse contexto, a poesia épica se colocava como um projeto bastante ambicioso, uma vez que celebrava a glória e a soberania da realeza, a qual era justificada através de um passado histórico mitificado pelos poetas. Dedicada a membros da corte, mas tendo como heróis personagens históricos, a poesia épica elogiava o Estado através da mitificação desse passado histórico, através do qual as ações heróicas do passado legitimavam as ações presentes da realeza. Porém, ao contrário da poesia encomiástica, a importância da poesia épica poderia transcender a ocasião a qual o poema se referia: a poesia encomiástica tratava de uma circunstância específica, enquanto que a épica possuía um poder de transcendência maior: sua importância, seu valor enquanto bem fictivo teria maior duração no tempo, mesmo porque essas obras eram impressas e publicadas na metrópole, onde poderiam circular entre a nobreza, e não no Brasil. Já a poesia encomiástica, ao menos na maioria dos casos, sobrevivia em manuscritos esparsos que só posteriormente seriam coligidos.

É importante lembrar que esses escritos tratando de assuntos mais particulares se assemelhavam a uma crônica histórica, não tratavam de um tema de interesse geral, mas episódios importantes ou dignos de nota direta ou indiretamente para a Coroa. Essa produção poética, no seu conjunto, pode ser entendida como uma maneira diferenciada de historiografar os eventos. Maneira na qual o uso da ficcionalidade, predominante, no caso da poesia, ou colaborativa, no caso de crônicas como o *Triunfo Eucarístico*, servia a um propósito maior, que era o de immortalizar um determinado acontecimento, ou pelo menos de enaltecer-lhe a importância.

Tal procedimento não estaria distante, por exemplo, da inauguração de monumentos dedicados a memória de grandes personalidades, como no caso da estátua equestre de D. José I (Figura 1), ou do mausoléu de D. João V (Figura 2). A poesia, assim, como as outras artes, poderiam melhor guardar e enaltecer a memória dos membros da coroa lusitana. No século XVIII, a ficcionalidade, fosse aquela dada pela literatura ou pelas outras artes, estava presente nas relações com a História: a literatura do período teria constituído também como uma espécie de historiografia tangenciada, pela qual se poderia depreender os eventos importantes, não pelo viés frio de um texto historiográfico tradicional, mas pela pena exaltada de um poeta.



Figura 1: estátua equestre de D. José I:
demanda de bens fictivos.

Fonte:

<http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.arqnet.pt/imagens/imag1101.jpg>



Figura 2: projeto do Mausoléu de D.
João V

Fonte: <http://purl.pt/4248/3/>

Para tanto podemos nos remeter ao que diz Aristóteles (2006) em sua *Poética*: a História reside no particular enquanto que a poesia no universal. De certo modo, estes textos teriam algum valor historiográfico, eles eram uma versão extra-oficial, embora traduzissem uma visão que se considerava desejável dos fatos. Os poemas seriam, tal como podemos dizer, uma forma de se historiografar os eventos e, estando, segundo Verney ([1746] 2013, p. 229) próximos também da Retórica, poderíamos acatar a ideia de que a poesia não apenas registrava os fatos historiograficamente, mas o fazia de maneira eloquente, adornada, tal como convinha à expectativa da nobreza.

A relação entre essa produção poética com a representação dos fatos nos mostra, por outro lado, como a argumentação e a factualidade se fazem presentes nessas obras: podemos dizer que elas são também discursos argumentativos uma vez que visam demonstrar e/ou construir uma determinada visão do mundo. E o fazem recorrendo à ficção, porém imbuindo nessa ficcionalização um propósito de factualizar aquilo que constitui o conteúdo do poema. É a factualidade, que se apresenta na poesia épica brasileira do século XVIII mais do que como um simples conjunto de efeitos de real.

As dedicatórias dessas obras nos mostram que seu público leitor era bastante restrito: formado apenas pela elite colonial ou pessoas ligadas a corte. Não nos importa, no entanto, caracterizar esses leitores, mas considerar que a ocorrência deles nos mostra o uso que a ficção tinha dentro de um mercado de bens fictivos. A ficção servia como uma moeda de troca, cujo valor meramente simbólico, poderia garantir cargos ou apaziguar dissensões entre a Coroa e algum vassalo. Os bens fictivos eram procurados, havia demanda por eles, e os súditos letrados, fizeram disso uma oportunidade para alcançarem prestígio social.

Tal relação entre História e poesia torna mais clara a hesitação de Cláudio Manoel em considerar o *VR* como uma memória histórica ou como um poema épico: “Leitor. Eu te dou á ler uma memória por escrito das virtudes de um heróe, que fora digno de melhor engenho para receber um louvor completo. Não é meu intento sustentar, que eu tenho produsido ao mundo um poema com caráter de Épico.” (COSTA, [1839] 2011). O poeta hesita porque o estatuto se mostra frágil na composição, e as visadas factiva e fictiva se imiscuem. A poesia épica do século XVIII não é voltada apenas para o deleite do leitor, mas para guardar a memória de grandes eventos. A fundação de Vila Rica após a pacificação das tensões entre paulistas, forasteiros e portugueses, assim, teria parecido um evento mais notório do que poderiam registrar os “escriptores da historia da América” (COSTA, [1839] 2011), como Rocha Pita. O projeto do poeta é mais amplo: imortalizar sua terra natal, e para tanto, a ficção seria a melhor maneira de fazê-lo.

A poesia épica, ou antes, a poesia em geral do século XVIII no Brasil, apresentava um forte teor laudatório e um componente factual também bastante significativo. Tais fatos se davam pela prática, deliberada ou não, de se recorrer à ficção para imortalizar as ações diretas ou indiretas do Estado, mesmo aquelas que fossem menos importantes, como a criação de uma vila em uma região remota da América Portuguesa. Nesse mercado de bens fictivos, o poeta não atuava, porém por meio de uma “demanda explícita”, recorrendo aos termos de Bourdieu (1998, p. 235), tal como ocorrera na Roma antiga com a encomenda da *Eneida*, feita pelo imperador Augusto ao poeta Virgílio.

O poeta era livre para a escolha do tema, embora pré-determinado pelo conhecimento de um repertório limitado de temas que seriam aceitos. A elaboração da poesia épica era, desse modo, um procedimento estratégico: o poeta não era totalmente livre nem totalmente subjugado. Ele poderia escolher um assunto, desde que se

submetesse a um modo de composição. O poeta era então um estrategista que deveria agir com perspicácia em um mundo de restrições, coerções e pequenas liberdades. Tal era o *Parnaso Obsequioso* de Cláudio Manoel da Costa.

Essas colocações nos levam a entender que a poesia épica funcionava como um bem circulante dentro de espaço de trocas que pressupunha sua produção e sua recepção. Podemos pensar em um mercado de bens simbólicos nos quais a poesia era um bem simbólico cobiçado pelo que ela poderia representar aos olhos da sociedade. Procuramos expandir essa reflexão na seção seguinte, no qual realizamos, primeiramente uma incursão teórica pelo trabalho de autores como Bourdieu (1998) e Scaefffer (1999) para em seguida chegarmos a discussão sobre os bens fictivos.

3. 1. O MERCADO DOS BENS SIMBÓLICOS E BENS FICTIVOS:

esta seção, abordaremos o chamado mercado dos bens simbólicos e de como participam dele os bens fictivos, como a poesia épica, a fim de entender como a ficção pode se constituir normativamente como um bem simbólico intercambiado dentro das relações sociais, e como essa ficção pode se revestir de um dado valor para a sociedade em uma determinada conjuntura. Recorremos ao trabalho de Schaeffer (1999) para buscar compreender o papel e a primazia da ficção na cultura, assim como ao trabalho de Bourdieu (1998), o qual nos auxiliará a elucidar como a ficção pode ser revestida de um valor e se constituir como um bem dentro de um mercado de bens simbólicos.

A ficção, como aquela construída na poesia épica, não apenas possui uma função social, ela é também um bem que transita na sociedade através das relações de troca entre indivíduos, nas quais o objeto da troca é a própria ficção, a qual pode constituir-se como um produto simbólico: um produtoartístico, mas não ficcional. Desse modo, não se poderia confundir a ficção com seu suporte material: enquanto um bem fictivo, a ficção é, por exemplo, um discurso literário e não o livro que o contém. Observa-se então que, o discurso seria também um objeto de troca tornando-se um bem simbólico que participa e transita na coletividade, tal como nos esclarecerão, a seguir, o trabalho de Schaeffer (1999) e de Bourdieu (1998).

3. 1. 1. A ficção na coletividade humana:

O trabalho de Schaeffer (1999) busca elucidar os fundamentos antropológicos da ficção, discutindo como ela constitui a cultura representacional humana (SCHAEFFER 1999, p. 18). Para o autor, há diferentes ficções, presentes, por exemplo, nos jogos infantis e nos clássicos da literatura universal. No entanto, esses exemplos são como modalidades diversas, as quais são parte de um mesmo universo de ficções. Nesse âmbito, considerando que há diferentes modos de ficção, é lícito supor que a cada uma dessas modalidades (um jogo infantil, um filme, uma obra literária) pode ser atribuído um valor simbólico.

Essa valoração que recai sobre a ficção, de acordo com o trabalho de Schaeffer (1999), deriva do fato de o homem ser, necessariamente, um animal consumidor de ficções. Assim, conforme o autor: “L’espèce humaine semble bien être la seule à avoir développé une aptitude à produire et à ‘consommer’ des fictions au sens canonique du terme¹³” (SCHAEFFER, 1999, p. 15). E a nosso ver, uma das formas pela qual podemos observar esse trânsito, ou antes esse intercâmbio da ficção via linguagem é através do mercado dos bens simbólicos e, mais especificamente, através do campo literário, noção que tomamos tal como trabalhada por Bourdieu (1998).

3. 1. 2. O campo literário e o mercado dos bens simbólicos:

Para Bourdieu (1998), o *campo* designa a situação ou o lugar empírico de onde o pesquisador recolhe seus dados. Por sua vez, a situação reflete não apenas um evento, mas os seres ou agentes sociais que dele participam e nele interagem. O autor exprime essa noção como um

¹³ Tradução nossa: “a espécie humana parece certamente ser a única a ter desenvolvido uma atitude para produzir e ‘consumir’ ficções no sentido canônico do termo.”

univers relativement autonome (c'est-à-dire aussi, évidemment relativement dépendant, notamment à l'égard du champ économique et du champ politique) fait sa place à une économie à l'envers, fondée, dans sa logique spécifique, sur la nature même des biens symboliques, réalités à double face, marchandises et significations, dont la valeur proprement symbolique et la valeur marchand restent relativement indépendants¹⁴.
(BOURDIEU, 1998, p. 234)

O campo literário, nessa perspectiva, pode ser entendido como o conjunto de mecanismos de produção e consumo de obras literárias. Por sua vez, a existência dos pólos de produção e de consumo pressupõe a existência de uma demanda, que é, necessariamente, tanto o que motiva essa produção quanto o que faz existir a recepção. Segundo Bourdieu (1998, p. 234), a demanda é parte integrante não apenas do campo literário, mas de um contexto mais amplo, que é o próprio mercado dos bens simbólicos, o qual é o conjunto de relações de produção e consumo movidos por sua demanda.

A demanda, relacionada a esse mercado de bens simbólicos, pode ser tácita, aquelas em que há um consumo não intermediado pela encomenda, ou explícita (cf. BOURDIEU, 1998, p. 234), no caso das encomendas. Ainda segundo Bourdieu, “les produits qu'elle offre sur le marché répondent plus directement ou plus complètement à une demande préexistante, et dans des formes préétablies¹⁵” (BOURDIEU, 1998, p. 236). Esse mercado de bens simbólicos, conforme se pode observar, existe em função da circulação desses bens, circulação possibilitada por sua demanda, a qual também pode ser entendida como uma predisposição a recepção e/ou ao consumo (no sentido mercadológico) desses bens.

Se tomada em uma acepção mais ampla, a noção de campo estaria próxima à de *situação de comunicação* da Semiologia de Charaudeau. Assim, no caso do campo literário, importa-nos então verificar a situação dessas obras, o que, em uma aproximação com a noção de *contrato*, inclui a autoria e o público a que essas obras de ficção eram destinadas, assim como o conjunto de circunstâncias que envolvem esses agentes.

¹⁴ Tradução nossa: “universo relativamente autônomo (quer dizer também, evidentemente, relativamente dependente, notadamente a respeito do campo econômico e do campo político) dado seu lugar a uma economia ao contrário, fundado, dentro de sua lógica específica, sobre a natureza mesma dos bens simbólicos, realidades de dupla face, mercadorias e significações, da qual o valor propriamente simbólico e o valor mercante permanecem relativamente independentes.”

¹⁵ Tradução nossa: “os produtos que ela oferece sobre o mercado respondem mais diretamente ou mais completamente a uma demanda preexistente e dentro de formas preestabelecidas.”

3. 1. 3. Os bens fictivos:

Tendo em vista os interesses desta pesquisa, julgamos conveniente distinguir dentro do mercado dos bens simbólicos, os bens fictivos e os não fictivos. Ambos são igualmente simbólicos, mas os fictivos seriam aqueles cujo estatuto seja ficcional, como por exemplo, um poema, uma pintura, uma escultura. Já os bens não fictivos seriam aqueles cujo estatuto discursivo seja necessariamente factual: uma bandeira, por exemplo, possui o estatuto factual, do mesmo modo que um diploma escolar. E mesmo não sendo fictivos, eles não deixam de ser bens simbólicos.

O conjunto dos bens fictivos, as instâncias produtoras e receptoras/consumidoras desses bens, e a demanda que mobiliza esse processo, forma o que chamamos nessa pesquisa de mercado dos bens fictivos. Esta noção, conforme utilizada neste trabalho, também estaria próxima do conceito de *situação e contrato comunicacional*, da Semiologia de Charaudeau.

Por sua vez, embora dialogue com a noção de *situação e contrato*, a de mercado dos bens fictivos nos permite compreender melhor a circulação de obras de ficcionais no período estudado, o século XVIII, circulação que estimularia a função social dessas obras. Por sua vez, devemos mencionar também que há um uso particular e estratégico pelos sujeitos produtores, sobre os bens fictivos, e a atribuição de uma função social a esses bens por uma dada coletividade.

O valor simbólico outorgado a esse tipo de bem é instituído por saberes de crença, retomando aqui a noção de Charaudeau (2006), ou antes, por um conjunto de saberes de crença, o qual forma a ideologia de uma época ou de um determinado grupo. Em Portugal do século XVIII, por exemplo, podemos observar que uma condição tácita para que uma obra ficcional ou factual pudesse ser publicada era a de que ela não dissesse coisa contrária à religião católica e à Coroa portuguesa. Por sua vez, esse valor aumentaria conforme a obra não apenas deixasse de contradizer, mas exaltasse a monarquia e a fé católica.

As obras de ficção, nesse âmbito, possuiriam um valor de mercado e um valor simbólico, os quais permanecem independentes. *Grosso modo*, podemos dizer que há uma diferença entre o valor de mercado de uma obra de ficção que está relacionada a um preço, a um custo de produção/execução associado a, digamos, uma cotação do

produtor da obra que atestaria sua qualidade, e um valor simbólico relacionado ao aquilo que a obra representa.

3.1. 4. Propriedades dos bens fictivos:

Se os bens fictivos são investidos de um valor simbólico e existem em correlação com uma demanda, o que influencia a construção desse valor? E quais as razões dessa demanda por bens fictivos? Se, como nos diz Schaeffer (1999), o homem é um consumidor de ficções, que propriedades da ficção o tornam um consumidor, consciente ou não, desse produto? Em princípio, a ideia de que somos atraídos pela ficção por puro deleite nos parece ingênua, mesmo quando se trata da ficção estetizada, como no caso da arte. É difícil apontar os motivos pelos quais nos sentimos atraídos pela ficção, porque consumimos bens fictivos ou porque outorgamos a eles um dado valor simbólico, o que parece se relacionar com o aspecto estético com que a ficção, muitas vezes, é construída. E essa possibilidade dos bens fictivos, a de serem atraentes e/ou provocativos poderia ser um primeiro motivo pelo qual se recorre a eles com determinados fins ou pelo qual se atribui aos mesmos um valor simbólico.

A nosso ver, a demanda por bens fictivos não é livre e desinteressada, seja na sua encomenda explícita seja na sua produção. Por outro lado, depreendemos algumas propriedades na ficção que podem nos auxiliar a entender os motivos dessa demanda por bens fictivos. Considerando que, nesse caso, não estamos tratando apenas da ficção literária, mas de toda e qualquer forma de ficção predominante (MENDES, 2004), apontamos algumas dessas propriedades a seguir, buscando sempre exemplos variados para ilustrar o caso.

.A representação do desejável, ou do absolutamente indesejável: a ficção pode mostrar um estado de coisas ou uma situação que se considera desejável, ou absolutamente indesejável. Esse estado desejável pode se manifestar, por exemplo, na asseveração ou na reafirmação de determinadas qualidades de um personagem, de uma coletividade, de uma instituição: o heroísmo, a magestade, a austeridade, a soberania etc. Por outro lado a ficção pode também representar um estado ou uma qualidade

absolutamente indesejável, como por exemplo, a beligerância, a maldade, a angústia, a decadência etc.

Os dois estados possíveis representados na ficção podem ser perpassados um pelo outro, assim como ocorrerem com mais ênfase em um determinado exemplar do que em outro, o que depende, por sua vez, do tipo (pintura religiosa, monumento cívico, romance, poema épico etc) e dos propósitos desse bem simbólico (exemplificar uma boa conduta, demonstrar uma tese, glorificar um determinado personagem).

.O repositório da memória: um bem fictivo possibilita tornar a situação representada mais presente ou mais viva na memória. A ficção integra, assim, um repertório amplo na memória coletiva, e transcende a sua função de mero registro. Ficcionalizar uma situação real não consiste apenas em registrá-la, mas em buscar fazer com que ela se integre a um repositório mais amplo de bens de memória, repertório que ajuda a formar um imaginário coletivo.

.A argumentação diluída: a ficção possui uma dimensão argumentativa (cf. AMOSSY, 2006) dada pela construção da obra. E podemos pensar também que ela está presente na narrativa, pelo uso que os personagens podem fazer de um dado gênero com uma visada argumentativa. Podemos dizer que uma argumentação é mais diluída ou menos diluída quando a explicitação de um propósito argumentativo é menos ou mais evidente em uma determinada obra de ficção. Desse modo, haveria nos bens fictivos uma argumentação mais evidente ou menos evidente através da qual se buscaria incutir no interlocutor uma determinada visão da situação representada.

Uma vez que um bem fictivo seja portador de uma argumentação diluída, esta se encontra em um quadro de troca comunicacional. Logo, essa argumentação existe em relação à outra, que pode ser contrária, conivente ou pelo menos harmoniosa em relação à primeira. Essa argumentabilidade, por sua vez, não implica em um diálogo aberto entre o produtor e o receptor da ficção: muitas vezes tal argumentação é imposta (como no caso dos Estados absolutistas ou de governos totalitários), ou representa um ponto de vista, digamos extra-oficial, ou marginal relacionada a uma determinada situação.

Estas não são uma propriedade imanente da ficção: elas ocorrem *dentro de e em decorrência de* um quadro de circunstâncias. Essas propriedades também não são funções sociais da ficção. Pelo contrário, a nosso ver, é devido a elas que se atribui à ficção uma função social ligada a um determinado contexto. Ao considerarmos que a ficção representa estados desejáveis ou não, podemos entender que esses estados não são desejáveis em si mesmos, mas para um indivíduo, para uma coletividade imersa em uma dada situação psicossocio-histórica.

Por sua vez, no que diz respeito à memória, esta existe em relação a uma dada coletividade. A ficção, assim, funciona como repositório de memória coletiva na medida em que esta seja partilhável pelos membros da coletividade. Não se poderia esperar, por exemplo, que o conteúdo dos poemas homéricos fizesse parte da memória coletiva dos bosquímanos africanos, ou de pescadores do Pacífico sul. Essa memória é social, mas não universal.

Além dessas propriedades que desempenham um papel importante na valoração da ficção, também encontramos outros elementos, como aquele sobre o qual discutiremos a seguir: a imagem. Acompanhando a edição dos textos ficcionais, as imagens contribuem para enaltecer ou realçar o papel desses discursos abrindo um amplo espaço de discussão, neste trabalho, para pensarmos a valoração e a circulação dos discursos ficcionais no século XVIII.

3. 1. 5. O papel da imagem na valoração dos bens simbólicos:

Embora nossos *corpora* sejam formados por textos verbais, podemos observar neles a presença de elementos visuais, que, embora não tenham uma relação direta com o conteúdo desses textos ocupam um papel importante para a construção de um *status* para esses bens simbólicos. A maneira como a imagem é empregada nesses textos nos leva a depreender, assim, como esses bens podem ter o seu valor simbólico sugerido ou ampliado. Razão pela qual, fazemos nesta seção uma incursão pelo relacionamento entre imagem e discurso nos textos analisados, com o apoio teórico de autores como Affonso Ávila (2006), Aumont (2008) e Courtine (2011).

Os bens simbólicos, compreendendo tanto os factivos quanto os fictivos, têm na sua ornamentação visual uma forma de serem valorizados. O que notamos, sobretudo em textos do século XVIII, embora tal característica ocorra com menor ênfase naqueles do século XIX. As ilustrações presentes nos textos, sejam eles ficcionais ou factuais, nos oferecem uma evidência do valor simbólico ou da tentativa de se valorizar simbolicamente esses bens.

A imagem pode ser tanto um discurso em si quanto um adorno, ou então uma forma estratégica a qual o sujeito comunicante recorre para seduzir o parceiro do ato de linguagem e estabelecer uma partilha das intenções e valores no discurso: o uso da imagem, assim entendido, estaria próximo de uma estratégia de captação (CHARAUDEAU, 2004, p. 93) através da qual se busca seduzir o leitor estabelecendo uma concordância deste em relação ao conteúdo do texto. No caso de nossos *corpora*, não poderíamos compreender as motivações do uso de elementos visuais como estratégia de captação sem remetermos ao contexto de produção desses textos, razão pela qual, no parágrafo seguinte, discorreremos um pouco sobre o contexto intelectual e cultural da época.

O século XVIII na Colônia e em Portugal é fortemente impregnado por uma mentalidade barroca, a qual se fazia notar inclusive pela valorização intensa da imagem como forma de representar com mais precisão temas e conceitos abstratos. A imagem permitia dar uma feição definitiva a uma ideia de contornos vagos, indefinidos. O poder e o direito divino da realeza, por exemplo, poderia ser representado através de uma coroa, a qual aparecia tanto em imagem de cunho religioso quanto de cunho não religioso, como em obras literárias, científicas, monumentos civis, decoração de prédios públicos.

Posta em circulação e recorrente em obras de arte e textos impressos, a imagem colaborava para legitimar e assegurar um determinado conceito, uma determinada doutrina, ou um dogma. A imagem não apenas visibiliza algo abstrato e intangível, mas também, de certa maneira, o torna tangível. Por essa via, ela atua retoricamente ao tornar-se o exemplo ou a demonstração daquela ideia que é trabalhada no discurso. Desse modo, a imagem pode asseverar um conceito legitimando-o ou reafirmando-o de maneira definitiva dentro de uma conjuntura.

O apreço pelo uso da imagem, embora não seja exclusivo do século XVIII, encontra nessa época uma relação bastante eloquente com o discurso das monarquias absolutas e o da Igreja, instituições que se mantinham bem próximas entre si,

especialmente nos países ibéricos. E, por sua vez, os bens simbólicos direta ou indiretamente podiam trazer elementos que evidenciavam a onipresença do poder do Estado e da vigilância espiritual da Igreja, elementos que podem ser exemplificados pela presença constante nos textos de determinados elementos simbólicos, os quais serão trabalhados mais adiante.

3. 1. 6. A ilustração em textos dos séculos XVIII e XIX:

Os elementos visuais nos textos, inclusive a caligrafia ornamental, a nosso ver, eram usados para demonstrar a importância simbólica desses textos, o que podemos elucidar com o trabalho de Affonso Ávila, que menciona “o artifício generalizado dos textos e inscrições” (ÁVILA, 2006, p. 103) que caracteriza, de maneira singular, as obras impressas nos séculos XVII e XVIII em Portugal. Essa visualidade nos textos escritos se dava pelo cuidado com sua ornamentação visual: as letras decoradas e tarjas ornamentadas com motivos fito (vegetais), zoo e antropomórficos. Em alguns casos até ocorrem desenhos de brutescos¹⁶ (SERRÃO, 1997), como no livro de Rocha Pita (Figura 3 e 4). Assim, para Affonso Ávila:

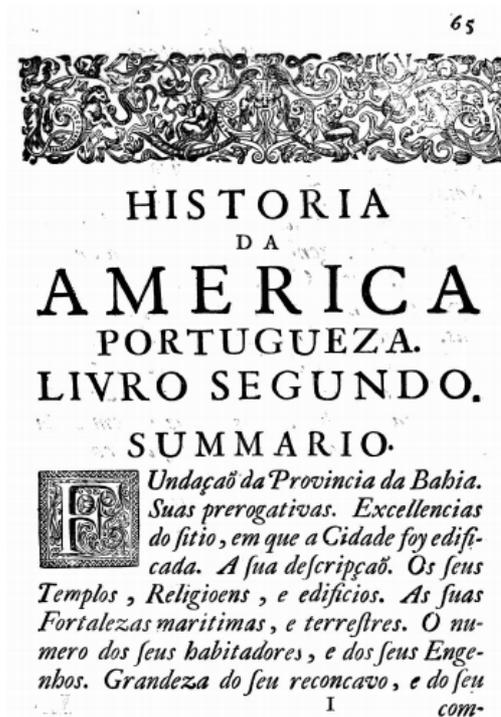
a cultura do século do ouro legou-nos provas bem convincentes da importância que essa atividade artesano-intelectual adquiriu na capitania de Minas, no trabalho de iluminura e bordadura caligráfica (...), nas inscrições em madeira ou pedra das obras de arte, nas letras dos estandartes e emblemas religiosos referidos pelos cronistas e na montagem visualizadora de textos em versos cuja notícia chegou igualmente até nós.
(ÁVILA, 2006, p. 126).

Conforme Ávila (2006), o século XVIII trouxe para a Colônia, especialmente para a região das Minas Gerais, o chamado “primado visual da cultura barroca” (ÁVILA, 2006, p. 103). Essa primazia da visualidade pode ser caracterizada como a importância dada a elementos icônicos ornamentais tanto nas artes plásticas quanto nos

¹⁶ Brutesco é um estilo de pintura caracterizado pela presença de motivos vegetais, muito comum em Portugal nos séculos XVII e XVIII.

textos escritos: essas imagens aparecem perifericamente junto ao corpo do texto servindo, ao mesmo tempo, de ornamentação, e de elemento retórico à medida que são utilizadas na sedução do interlocutor. Num primeiro momento, a função retórica desses elementos visuais pode ser depreendida através das dedicatórias impressas na obra de Rocha Pita, e nas *Obras* poéticas de Cláudio Manoel (Figuras 5 e 6).

Na obra de Rocha Pita, temos, no início de cada *livro* uma tarja com um emaranhado de figuras que remetem ao estilo conhecido como brutesco, o qual era utilizado tanto na decoração pictórica quanto escultórica (baixos-relevos) de templos religiosos, razão pela qual esse estilo foi bastante prolífico nos séculos XVII e XVIII marcados pelo apogeu do barroco. Trata-se de uma espécie de emaranhado de figuras vegetais e animais, além de carrancas e criaturas demoniformes, em um arranjo que chega a se assemelhar a um arabesco.



Figuras 3 e 4: página da *HAP* de Rocha Pita e detalhe da ilustração com brutescos.

Outro tipo de ilustração bastante recorrente é o adorno da primeira letra dos capítulos, o que remete intericonicamente, às iluminuras medievais. No caso da ilustração presente na *HAP* ocorrem motivos vegetais, semelhantes ao estilo brutesco, bem como figuras antropomórficas, conforme se pode observar a seguir:



Figura 5: detalhe da página dedicatória da *HAP* de Rocha Pita: caligrafia ornamental com a primeira letra fortemente adornada.

Um outro tipo de ilustração ocorre nas *Obras* de Cláudio Manoel, conforme nos mostra a Figura 6: trata-se de um arranjo envolvendo uma concha no centro, motivos vegetais e um querubim, representação de um anjo que é apenas espírito, e não corpo, razão de ele aparecer como uma cabeça alada. Trata-se de uma imagem, e não necessariamente de um conjunto de imagens combinadas entre si, muito comum na decoração de templos religiosos. O que nos mostra o trânsito das imagens, através da intericonicidade (COURTINE, 2011) entre diferentes gêneros de bens simbólicos: literatura e escultura, por exemplo, mostrando o diálogo que se estabelecia entre diferentes tipos de obra.

A presença dessas imagens, por sua vez, se coloca não apenas como um elemento decorativo, mas, a nosso ver, também argumentativo. Assunto que será explorado com maior profundidade no item seguinte.

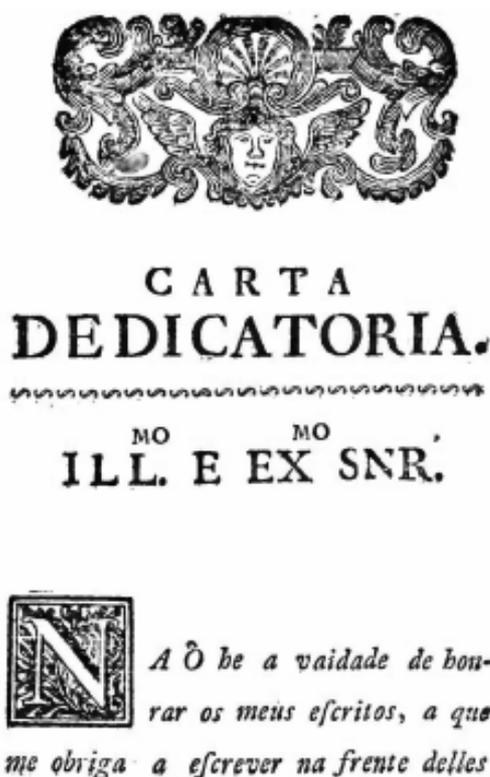


Figura 6: carta dedicatória das *Obras* de Cláudio Manoel da Costa: uso da imagem e da caligrafia ornamental.

3. 1. 7. O uso argumentativo da imagem no texto:

O uso de elementos visuais, ou da escrita caligráfica, não tem um fim apenas estético, já que também está atrelado a um caráter argumentativo presente nesses textos. Essa argumentatividade se manifesta pelo menos de duas maneiras e/ou em dois níveis diferentes: primeiramente temos o uso argumentativo da imagem na valorização dessas obras enquanto bem simbólicos. Em um segundo momento, temos esses elementos valorizando a mensagem, o conteúdo do texto em si.

A presença de elementos visuais fornece uma espécie de moldura através da qual se predispõe o leitor a uma postura, visando a provocar nele um deleite e/ou uma concordância em relação ao texto. Nesse âmbito, o elemento visual colabora para encantar e seduzir o leitor em relação à mensagem, estabelecer com ela uma concordância, um assentimento, uma partilha de pontos de vista: sejam esses textos ficcionais ou factuais. Essa, diríamos, *semio-imagética* estabelece tanto uma relação do

leitor com o texto enquanto bem simbólico, e também com o texto enquanto uma mensagem veiculada através desse bem simbólico.

Por outro lado, podemos pensar também que esse uso recorrente de recursos visuais nos oferece outros indícios de uma demanda tácita, conforme os termos de Bourdieu (1998), de bens simbólicos, fictivos ou factivos, no eixo Brasil-Portugal dos séculos XVIII e XIX. O cuidado com as ilustrações, assim evidencia a correspondência a essa demanda e também uma busca de captação, ou estratégia de captação, que seria igualmente tácita, já que ela pressuporia a necessidade de convencer o leitor a adquirir a obra e/ou compactuar com o discurso que ela traz.

A imagem atuaria então não apenas como elemento decorativo das obras, mas argumentativo. *Grosso modo*, poderíamos pensar que o uso da imagem, nesse caso, consistiria em uma estratégia de captação, a qual se realizaria de duas maneiras ou em dois níveis diferentes, mas complementares: valorizando o texto como bem simbólico e também valorizando o conteúdo do texto levando o leitor a compartilhar dos pontos de vista, das crenças veiculadas pela mensagem.

Além de ocorrerem nos espaços periféricos das páginas, os elementos visuais estão presentes também na elaboração dos caracteres gráficos, como o adorno da primeira letra de cada capítulo. Assim, “a preocupação do visual, a busca deliberada da sugestão ótica, e necessidade programática de suscitar, a partir do absoluto enlevo dos olhos, o embevecimento arrebatador e total dos sentidos” (ÁVILA, 2006, p. 101), evidenciava também, mais que um cuidado estético para com o texto um propósito persuasivo que se manifestava visualmente nas obras.

O adorno dos textos conferia-lhes maior valor simbólico enaltecendo seu conteúdo antes mesmo que se realizasse sua leitura. O texto como bem simbólico era dirigido primeiro aos olhos e depois ao entendimento: antes de ser lido era visto. Suas ilustrações eram formas de alegorias através da qual se teatralizava sua importância. Não dispondo dos mesmos recursos que as artes plásticas, os textos escritos eram decorados com elementos visuais de diversos tipos, o que dava à obra uma aparência de monumentalidade realçando seu valor enquanto bem simbólico, fosse factivo ou fictivo.

Por sua vez, também na folha de rosto dessas obras, as quais eram autênticos monumentos textuais, encontramos essa retórica visual através do tamanho diferenciado das letras de modo a hierarquizar as informações segundo uma ordem de importância determinada, conforme se pode ver na *HAP* de Rocha Pita (Figura 7). Na folha de rosto

dessa obra se ressalta especialmente o continente, “America”, onde se encontra a referida possessão lusitana, e o nome do soberano na época, “D. João V”.

Assim, a palavra “America” é representada em tamanho maior que todas as demais, seguida pelo tamanho um pouco menor do nome “D. João V”. O augusto soberano e sua posse parecem ser os elementos mais ressaltados da obra. E embora o domínio lusitano na América se restringisse a porção portuguesa, é sugestivo que a palavra “Portuguesa” apareça em destaque bem menor do que “America”. Nessa perspectiva, os termos “America”, “D. João V” e “História” parecem ser aqueles com os quais mais se busca chamar a atenção do leitor. O discurso da soberania e magnitude do império lusitano transparece trabalhado visualmente mesmo em um texto verbal.

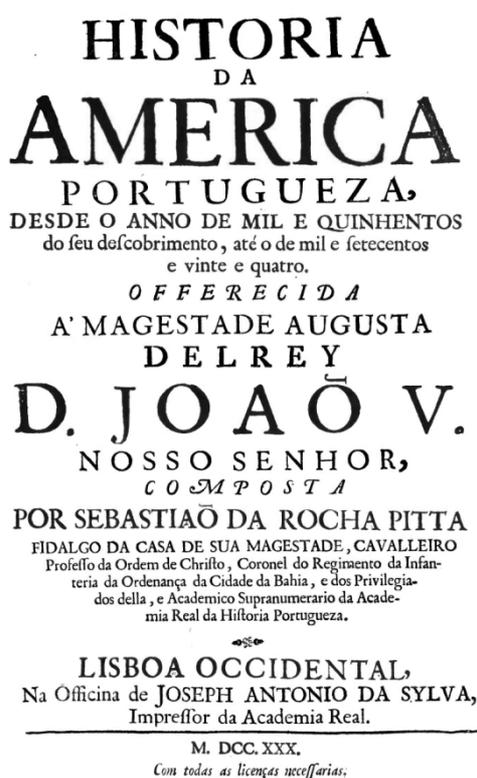


Figura 7: folha de rosto da HAP, de Rocha Pita: hierarquização dada pelo tamanho das letras.

A relação entre a presença de elementos visuais em textos dos séculos XVIII e XIX com os discursos hegemônicos daquele período pode ser percebida através do

contraste entre as publicações do século XVIII, como a *HAP*, de Rocha Pita, e o *VR*, de Cláudio Manoel, já do século XIX: nota-se entre as duas uma diferença na importância dada à ornamentação visual. O volume do *VR*, editado somente em 1839, nos parece mais sóbrio e austero que a *HAP* do barroco século anterior. Mas, embora menos eloquentes, esses elementos também são encontrados na edição do *VR* a qual já é de meados do século XIX (Figuras 8 e 9).

VILLA RICA,

POEMA

DE CLAUDIO MANOEL DA COSTA.

ARCADE ULTRAMARINO,

com o nome de
GLAUCESTE SATURNIO,

*Offerecido ao Utm.º e Exm.º Sr. José Antonio Freire
de Andrada, Conde de Bobadella &c., &c.,
no anno de 1773.*



Dado á luz em obsequio ao

INSTITUTO HISTORICO E GEOGRAPHICO BRAZILEIRO.

por um de seus Socios Correspondentes.

OURO-PRETO. ANNO DE 1839.

Ouro-Preto, 1839, Typ. do Universal.

(17)

e fundou a capella de S. Miguel, hoje freguesia de Antonio Dias abaixo de um grande numero de almas, termo da villa de Caheté, comarca do Sabará.

(17) *Bueno*. Bartholomeu Bueno, cunhado de Antonio Rodrigues Arzão, foi por elle convocado entre outros para proseguir o descobrimento das minas do ouro: penetrou estes sertões, e matos geraes, como já se disse, até chegar á serra da Itaverava, hoje arraial populoso, distante 8 legoas de Villa-Rica, termo da villa de S. José, comarca do rio das Mortes.



Figura 8: folha de rosto do poema *VR*: decoração mais sóbria conforme o gosto da época.

Figura 9: página do *VR* com ilustração

Na folha de rosto dessa obra, a importância maior é dada ao título, “Villa Rica”, e em seguida, ao gênero da composição: “poema”. Já não se trata mais do discurso da afirmação da monarquia portuguesa, mas do valor literário da obra. Tal fato pode ser constatado com a ênfase nos dizeres que descrevem o título e autoria da obra, em detrimento, por exemplo, daqueles que descrevem aquele a quem a obra é oferecida. Essa folha de rosto também mostra com relativa ênfase a participação do “Instituto

Histórico e Geográfico Brasileiro” na publicação da obra, o que é mais ressaltado graficamente que a dedicatória, o oferecimento ao Conde de Bobadela.

Embora o autor tenha escrito originalmente sua obra no século XVIII, a publicação tardia desta fez com que transparecesse na edição o discurso romântico, em voga no Brasil Império, da construção e afirmação da identidade nacional, para o qual contribuíam todo discurso alusivo a história e geografia das províncias do império. Tal fato, porém, não reduz a importância dos elementos visuais nessa obra. Mesmo porque podemos perceber nisso uma persistência do uso da imagem como elemento valorizador dos bens fictivos.

Ao final de cada uma das partes do poema, encontramos uma pequena imagem mostrando um pelicano e uma pequena videira. A imagem aparece de maneira *deslocada*, aparentemente sem qualquer relação com texto senão como uma forma de preencher o espaço vazio deixado na página. No entanto, mesmo a opção por evitar esse vazio é sugestiva na medida em que isso contribui não apenas para ornamentar o texto, mas também valorizá-lo simbolicamente.

A presença de ilustrações permite reafirmar o valor simbólico desses textos. E mesmo o valor de mercado de tais obras era possivelmente ampliado graças à ocorrência de ilustrações elaboradas. Desse modo, depreende-se com maior evidência que tanto os discursos ficcionais quanto os factuais circulavam em um mercado de bens simbólicos, mercado nos quais a ficção ou os fatos representados como tal, por exemplo, seria não apenas o meio através do qual se realizaria essa barganha: eles seriam também o próprio objeto dessa troca.

3. 1. 8. A ilustração como moldura textual:

A presença de ilustrações nos bens fictivos e factivos nos mostra modos pelos quais estes eram valorizados. Em alguns casos, a posição que essas imagens ocupam na página sugere também que elas exerceriam a função daquilo que chamamos de moldura textual: um elemento icônico que demarca a extensão de um texto, ou de parte dele. Esse monumentalismo gráfico-textual nas obras impressas servia para espetacularizar e dramatizar visualmente o discurso estabelecendo com o texto impresso talvez a mesma

função que há entre uma moldura e um quadro. A posição que essas imagens ocupam marca o começo e o fim do texto em uma extensão que varia conforme a quantidade de páginas.

De certa forma, essa relação é parte do suporte ou do dispositivo material desse discurso, e se assemelha a função da moldura que segundo Aumont (2008, p. 135) é parte do “conjunto de dados materiais e organizacionais, que chamamos de dispositivo”. Essa moldura, que estabelece a fronteira de um objeto imagético (uma pintura, uma fotografia, um desenho), pode vir a delimitar a extensão material de um discurso. As ilustrações presentes no início e no fim dos textos estabelecem, assim, os limites materiais da encenação discursiva abrindo um percurso que se mostra aos olhos e ao entendimento do leitor. Assim, mais que um elemento decorativo, a moldura exerce funções específicas importantes, como aqueles apontadas no trabalho de Aumont (2008) sobre as quais discorreremos a seguir, apontando sua relação com nossos *corpora*.

A função visual: para Aumont (2008, p. 146), “a moldura é o que separa, perceptivamente, a imagem do que está fora dela”. No caso do texto, essa função demarca seu início e seu fim seja o da obra como um todo seja de uma parte dela (capítulo ou tomo). As margens da página contribuem para estabelecer essa função demarcando o espaço onde ocorre a progressão gráfica do texto. Mas, por sua vez, as imagens podem apresentar de forma dramatizada a abertura e o fechamento de uma seção marcando seus limites, tal como uma moldura marca os limites de um quadro. O que observamos nas Figuras 10 e 11.

Nas figuras seguintes, temos o início da coleção de sonetos presente nas *Obras* de Cláudio Manoel: a tarja decorada na Figura 10 marca o início dessa seção e na figura seguinte temos seu encerramento. Já as figuras 12 e 13, colocadas mais adiante, nos mostram outra imagem que marca os limites de outra coleção de poemas dentro da obra: as éclogas.



SONETOS.

SONETO I.

P ara cantar de Amor tenros cuidados,
Tomo entre vós, ô montes, o instrumento;
Ouvi pois o meu funebre lamento;
Se he, que de compaixão fois animados:
Já vós visteis, que aos eccos magoados
Do Thracio Orfeo parava o mesmo vento;
Da lira de Anfião ao doce accento
Se viraõ os rochedos abalados.
Bern fei, que de outros Gemos o destino,
Para cingir de Apollo a verde rama,
Lhes influio na lira estro divino;
O canto pois, que a minha voz derrama,
Porque ao menos o entõa hum Peregrino;
Se faz digno entre vós tambem de fama.

A

SONETOS

C.

M uzas, canoras Muzas, este canto
Vós me inspirastes, vós meu tenro alento
Erguestes brandamente á aquelle assento,
Que tanto, ô Muzas, prézo, adoro tanto.
grimas tristes são, magoas, e pranto,
Tudo o que entõa o muzico instrumento;
Mas se o favor me dais, ao mundo attento
Em assumpto mayor farei espanto.
em campos não pizados algum dia
Entra a Ninfa, o Pastor, a ovelha, o touro,
Effeitos são da vossa melodia;
e muito, ô Muzas, pois, que em fausto agou,
Cresçaõ do patrio rio á margem fria
Á immarceçível hera; o verde louro!



D a

Figuras 10 e 11: imagens com função de moldura textual nas *Obras* (1768), de Cláudio Manoel da Costa



ECLOGAS.

OS MAYORAES

DO TEJO.

ECLOGA I.

Montano, Corebo, Lize, e Laura.

E U canto os dous Pastores,
Que o Tejo crystallino
Na bella margem vio: canto o divino

Nas Reais nupcias dos Serenissimos Principes, a Senhora D. Maria, Princesa do Brasil, e o Senhor Infante D. Pedro.

102. ECLOGA I.

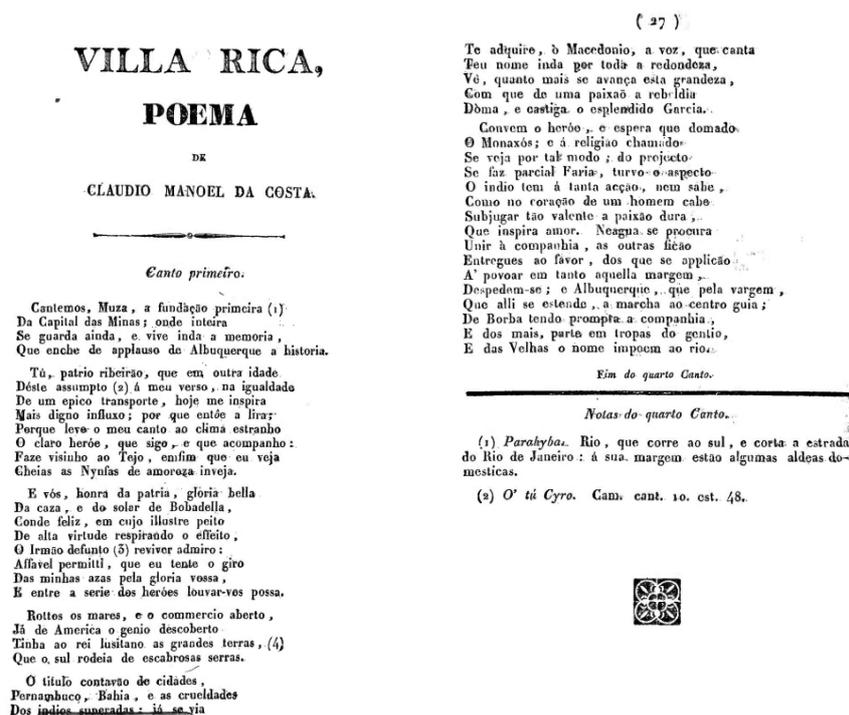
Mou. Comtigo, caro Amigo, eu gozãna
De consumir o tempo; mas o gado
Anda correndo solto a relva fria.
Algum se acolhe ao mato emmaranhado;
Fugio-me o meu Barozo; já não vejo
Onde se foi meter o meu Bargado.
Cor. Eu vou juntar as cabras; que dezejo
Não trepem sobre aquella penha dura,
Que fica lá fronteira ao manço Tejo:
Adaos, Montano, adeos; que he noite escura;

Aqui cessava o canto
Dos muzicos Pastores:
E se do teu influxo a esforço tanto
Imito estes Cantores,
Tu, generoso Infante,
Faze que as Tuas glorias sempre cante;
Verás, que ao nosso rio,
Verás, que ao campo nosso,
Sentado junto ao alamo sombrio,
Se tanto acazo posso,
Em suave harmonia,
O teu nome repito noite, e dia.



Figuras 12 e 13: ilustrações que delimitam a *Écloga I*, nas *Obras* de Cláudio Manoel.

Observa-se, na comparação dessas figuras com aquelas de número 9 e 10, que as ilustrações não se repetem. Há diferentes padrões e estilos que se desdobram no texto e contribuem para dar a obra um aspecto, e possivelmente um valor, singular. Já no caso do poema *VR*, embora esses elementos visuais sejam menos rebuscados, especialmente devido à época em que a publicação ocorreu, temos também a utilização de recursos gráfico-visuais exercendo a mesma função que teriam exercido nas publicações do século XVIII. É o que podemos observar na Figura 14, onde o paratexto com os dizeres “Vila Rica, poema de...” combinado com uma linha estilizada logo abaixo, atua como uma marcação do início do poema. O paratexto, trabalhado graficamente, insere o leitor no mundo da obra. É então naquele ponto que tem início a narrativa. Essas seções, por seu turno, também são finalizadas e assinaladas com elementos visuais, como se observa nas Figura 14 e 15:

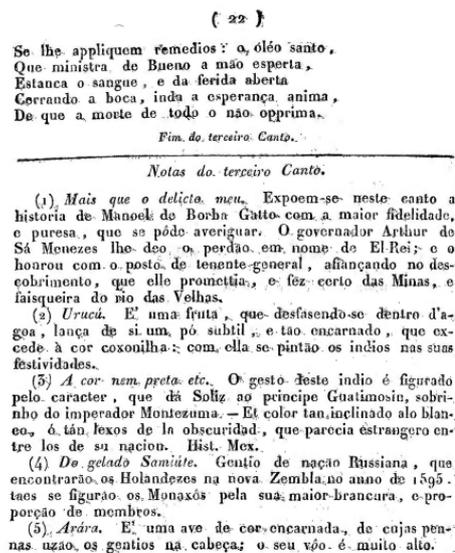


Figuras 14 e 15: elementos gráficos e icônicos exercendo função visual da moldura na abertura do *Canto Primeiro* e final do *Canto Quarto*, no poema *VR*.

Função econômica: de acordo com Aumont (2008, p. 146), a moldura pode ter também a função de representar visualmente o valor mercantil de uma imagem, ou no

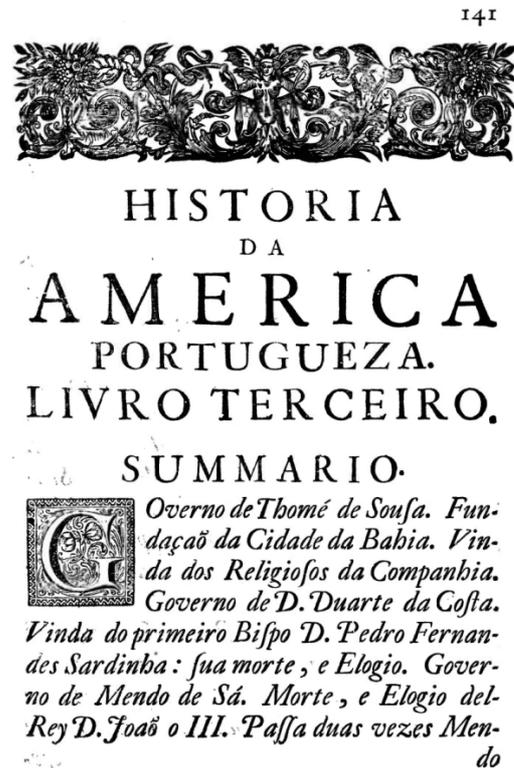
caso de nossa abordagem, de um texto. As ilustrações, possuindo diferentes maneiras de rebuscamento, delimitam partes do texto e também denotam seu valor simbólico de modo a asseverar seu valor mercantil. A moldura textual, assim, amplia o valor do texto enquanto bem simbólico podendo-o colocar em um patamar diferenciado desse mercado.

Função simbólica: exercendo uma função simbólica, de acordo com Aumont (2008, p. 147), a moldura “diz ao espectador que ele está olhando uma imagem”, a qual deve ser vista de uma determinada maneira e é dotada de um valor justamente por estar emoldurada de uma certa maneira. Em relação ao texto, essa função também pode ser exemplificada na Figura 16, bem como nas anteriores, as quais nos mostram como o leitor pode ser sugestionado por elas a tomar a obra como um objeto estético-fictivo que, por seu turno, também possui um valor mercatológico diferenciado.



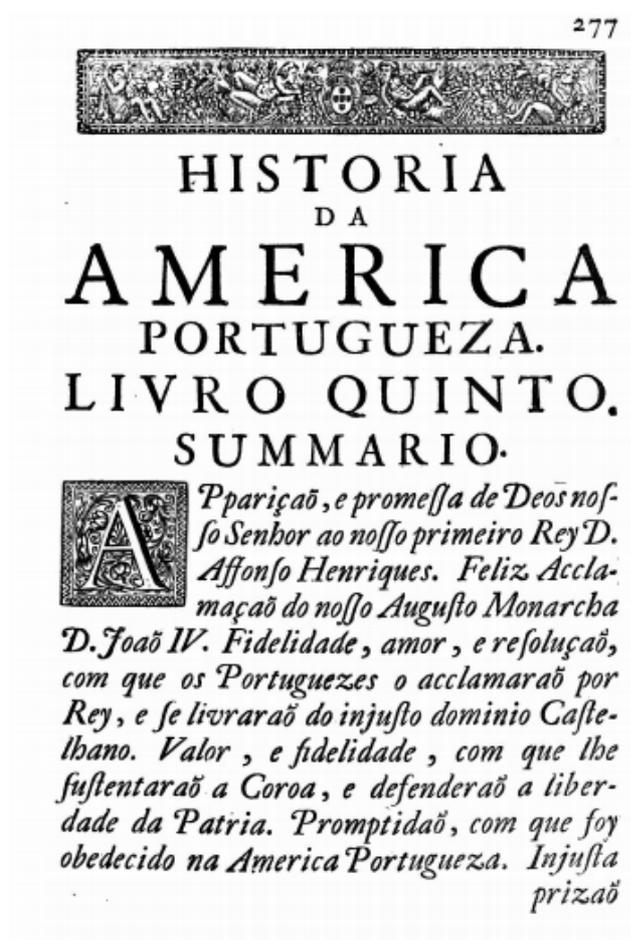
Figuras 16: valorização estética e mercatológica da obra.

Função representativa e narrativa: conforme o autor supracitado, a moldura “possibilita o acesso a uma diegese figurada pela imagem” (AUMONT, 2008, p. 147), ou, por outro lado, oferece uma forma de entrada para o mundo do texto, seja este predominante narrativo, descritivo ou argumentativo, conforme podemos observar nas Figuras 17 e 18, da *HAP* de Rocha Pita:



Figuras 17 e 18: página da *HAP* de Rocha Pita: acesso a narrativa historiográfica com o uso de figuras exóticas (note-se a figura humana no centro usando cocar).

Função retórica: a moldura de uma imagem não é um simples acessório já que ela pode proferir um discurso quase autônomo (cf. AUMONT, 2008, p. 147). No caso do texto, especialmente o de Rocha Pita, chamamos a atenção para a ocorrência de elementos simbólicos, como brasões (Figuras 19 e 20), mostrando que, além de poder argumentar por si só, a moldura textual contribui para reforçar a persuasão ou a estratégia de captação do discurso.



Figuras 19 e 20: abertura do *Livro V* da HAP de Rocha Pita: ao centro da tarja, o brasão do império lusitano.

Conforme se pode notar, essas funções não ocorrem isoladamente, mas antes se solidarizam entre si, razão pela qual não são necessários muitos exemplos variados para ilustrar sua ocorrência. A função da moldura ocorre nos textos de uma época em que a imagem também era amplamente valorizada como elemento retórico e, ao mesmo tempo contribuía para valorizar mercantilisticamente os bens simbólicos, factivos ou fictivos. Por sua vez, essa busca de se reafirmar o valor desses bens evidencia que elas não teriam apenas um fim em si mesmas, mas serviriam a um propósito mais amplo. O que nos mostram de maneira diferenciada e ampliada as relações entre argumentação e ficção, e como elas se manifestam, no discurso historiográfico e no discurso literário.

Uma vez tendo discutido o contexto no qual essa poesia épica foi produzida, cabe-nos proporcionar uma reflexão sobre a poesia épica enquanto gênero: seu estatuto, suas características gerais, seu conteúdo. Essa abordagem nos levará, então a retomar o trabalho tanto de autores clássicos como Aristóteles (2006) quanto de autores contemporâneos, como Genette (1977) e Scholes (1977) que dialoguem direta ou indiretamente com os postulados Aristotélicos. Uma abordagem que nos permite entender com maior clareza qual a relação entre ficcionalidade e poesia épica, relação esta que discutimos a seguir.

3. 2. O DISCURSO DA EDITORAÇÃO: A *MISE EN LIVRE*

3. 2. 1. A conversão do discurso em bem simbólico:

De acordo com Faria (1967), a palavra latina “editor” significa “o que produz” (FARIA, 1967, p. 336), ao passo que “editionis” (ou *edição*) é “a ação de dar a luz” (FARIA, 1967, p. 336). O editor, assim, seria aquele que dá ao discurso uma materialidade através de sua transformação em um objeto livro. Seria aquele que transforma o discurso (ficcional ou factual) em um objeto através do qual esse discurso circula e chega ao seu público leitor. E se trabalhamos anteriormente a ideia de o discurso circular como um bem simbólico em um quadro de demandas tácitas ou

explícitas (cf. BOURDIEU, 1992), seria pela editoração que ele se tornaria efetivamente bem simbólico.

Não se trata, nesse caso, de considerar a editoração apenas como acessório do dispositivo material do discurso, seja ele factual ou ficcional, mas de pensar a editoração também como um discurso, partícipe e, ao mesmo tempo, autônomo em relação aos outros. Ao observarmos a transformação deles em bens simbólicos, temos a ação de um outro sujeito que atua nessa conversão, posto em um quadro de produções discursivas e suas respectivas demandas.

Por sua vez, se encontramos estilos diferentes relacionados ao discurso literário, e se o estilo pode constituir um traço da ação dos sujeitos do discurso, então os estilos de editoração/tipográficos podem ser traços de seu próprio discurso, de um outro contrato comunicacional que tem a obra impressa como suporte ou dispositivo material partilhado com o discurso literário ou com o discurso historiográfico, por exemplo. Podemos tratar, de maneira mais ampla, de um discurso da editoração, sem que essa abordagem por sua vez, signifique um sobrepeso à proposta inicial da tese, mas sim um enriquecimento e um esclarecimento, talvez necessário, ao caráter dos discursos ficcional e factual enquanto bem simbólicos.

Um discurso da editoração se distingue do discurso literário pelo fato de o primeiro partilhar do suporte ou dispositivo material do segundo: o que é necessário para sua divulgação e distribuição. Sua ocorrência pode ser apreendida no projeto gráfico que permeia as obras: a disposição do texto e das ilustrações, o formato tipográfico das letras, o tipo de encadernação etc. Esse discurso, desse modo, não é aquele construído pelo *sujeito scriptor* (cf. PEYTARD, 1983), seja ele fictivo, como Cláudio Manoel da Costa, ou factivo, como Rocha Pita. Trata-se do discurso de uma outra instância que ganha visibilidade através *dos outros discursos* ao mesmo tempo em que dá uma visibilidade a eles.

Para citar um exemplo, lembremos que o poema *VR* foi escrito em 1777-8, mas só publicado em 1839. Embora seja possível que o poeta tenha esboçado em seu manuscrito os traços do que poderíamos chamar de uma *consciência editorial*, como o uso de uma escrita caligráfica, a disposição dos paratextos, de uma diagramação etc, foi a publicação que deu visibilidade e que pôs esse discurso em circulação. O discurso editorial é, assim, o discurso da própria materialidade do discurso, uma concepção que pode ser justificada dentro da própria Análise do Discurso, conforme discutiremos mais adiante, depois de verificar as condições materiais de produção e de circulação dessas

obras em sua própria época. Tarefa para a qual o trabalho de Almeida (2006) nos oferece um precioso contributo.

O discurso não pode prescindir de seu suporte material. Esse dispositivo, por sua vez, não é apenas o veículo de circulação do discurso, ele envolve também o trabalho de outros sujeitos que o materializam. Como afirma Almeida (2006, p. 14), “o livro não é somente o texto que o contém. Ele é fruto da produção tanto do autor, quanto do editor e do tipógrafo”. Ainda segundo a autora, “o primeiro contato do leitor com o livro é feito através dos sentidos e da matéria, ou seja, a partir de sua forma, aparência, textura, imagens, odores, conformando expectativas de leitura e influenciando a compreensão da informação” (ALMEIDA, 2006, p. 14). Não podemos, assim, ignorar que é esse aparato material que, ainda hoje, é o principal responsável pela materialização de um discurso como bem simbólico.

Podemos dizer que é a colocação do discurso em um livro, sua *mise en livre*, que o torna efetivamente um bem simbólico dotado de valor a fim de “produzir no consulente sentimentos de reverência respeito e admiração” (ALMEIDA, 2006, p. 14). Em relação ao nosso trabalho, lembramos que essa *mise en livre* não se limitava a obras impressas, já que boa parte dos discursos factuais ou ficcionais circulantes na Colônia nos séculos XVIII e XIX era manuscrita. Para citar um exemplo de discurso literário que circulou em manuscritos citamos os poemas de Alvarenga Peixoto, só reunidos e editados no século XIX, as chamadas *Cartas Chilenas*, sátiras políticas posteriormente atribuídas a Tomás Antônio Gonzaga e o próprio poema *VR*, que subsistiu apenas em versão manuscrita por quase meio século.

Desse modo, o discurso da editoração não é sinônimo de um discurso do impressor, já que a editoração incluía tanto textos impressos quanto manuscritos, e em ambos pode-se encontrar um projeto de elaboração gráfica bastante complexo. Essa elaboração se encontra manifestada em ilustrações, as quais, com o auxílio de Almeida (2006), podem ser apresentadas a partir da seguinte tipologia:

.letra capitular, ou capitular: letra inicial do texto colocada em destaque (Figuras 21 e 22);

.vinheta: elemento decorativo que fecha uma passagem ou capítulo da obra (Figuras 23, 24 e 25);

.cercadura ou bordadura: decoração que se encontra próximo da borda do papel, é o mais próximo ao que podemos chamar de moldura textual (Figuras 26 e 27).



SUCCEDE no Governo geral do Brasil D. João de Lancastro. Fundação das Casas da moeda na Bahia, Rio de Janeiro, e Pernambuco. Jornada do Governador em des-



SENA O for muita a tua maldade, sempre hasde confessar, q̃ algum agradecimento se deve a hum Engenho, que desde os fertoens da Capitania das Minas Geraes aspira a brindar-te com o pequeno obzequio destas Obras. Cõ-

Figuras 21 e 22: capitulares, respectivamente, na HAP (esquerda), de Rocha Pita e nas Obras (direita) de Cláudio Manoel.

(b). *Arara.* É uma ave de cor encarnada, de cujas penas uzão, os gentios na cabeça; o seu vôo é muito alto.



Figuras 23 e 24: vinhetas utilizadas na edição do poema VR

SONETOS

C.

Auzas, canoras Muzas, este canto
 Vós me inspirastes, vós meu tenro alento
 Erguestes brandamente á aquelle assento,
 Que tanto, ó Muzas, preço, adoro tanto.
 grimas tristes são, magos, e pranto;
 tudo o que entõa o muzico instrumento;
 Mas se o favor me dais, ao mundo attento
 Em assumpto mayor farei espanto.
 em campos não pizados algum dia
 Entra a Ninfa, o Pastor, a ovelha, o touro,
 Effeitos são da vossa melodia;
 e muito, ó Muzas, pois, que em faulto agout.
 Cresção do patrio rio à margem fria
 A immarcelcível hera; o verde louro!



D a

Figura 25: vinheta nas Obras, de Cláudio Manoel.



HISTORIA
D A
A M E R I C A
P O R T U G U E Z A .
L I V R O N O N O .



Figuras 26 e 27: cercaduras ou bordaduras na *HAP* de Rocha Pita.

Uma evidência da importância desse trabalho de editoração na época é a presumível circulação da obra de Manoel de Andrade de Figueiredo (1670-1735), intitulada *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*, publicada em 1722, trazendo um autêntico tratado sobre a arte caligráfica e decorativa em manuscritos. O que realça a importância de se dar uma visualidade a palavra escrita ampliando-lhe não apenas o valor semiológico, mas, sobretudo, o estético.

Um aspecto visível do trabalho de editoração está nas ilustrações presentes no suporte material do discurso. Esse componente visual, por sua vez, é definido por Muzzi (2006, p. 58) como um paratexto, ou elemento da perigrafia do livro: “composições de palavras e imagens que se organizam no espaço do livro como postos avançados que preparam o acesso do leitor ao texto principal e, nas últimas páginas do volume, indicam-lhe a saída do mundo textual” (MUZZI, 2006, p. 58). Observa-se, nesse caso, que esse recurso paratextual contribui para estabelecer graficamente os limites do discurso em seu suporte material, e poderíamos dizer que ele também estabelece uma fronteira gráfica para o universo da ficção.

Podemos considerar ainda que, esse paratexto visual é inegável para a *mise en livre*, já que “é através dele que um texto se torna livro” (MUZZI, 2006, p. 60). E em relação à conversão do discurso em bem simbólico, esse aparato paratextual também serve para teatralizar o discurso oferecendo-lhe um aspecto ostentatório, através do qual “se estabelecem critérios de recepção e de consumo” (MUZZI, 2006, p. 60). Por meio dessa teatralização, assim, se estabelecem as relações não apenas do autor, mas também

do editor com seu público levando essas três instâncias, autor, editor e leitor, a participarem conjuntamente de um processo de troca comunicacional pelo discurso.

3. 2. 2. A intericonicidade¹⁷ nos elementos da editoração:

Uma vez abordada a presença de um discurso da editoração, que se manifesta no suporte material dos demais discursos que ela materializa e veicula, procuramos observar agora como a intericonicidade e a interdiscursividade perpassam os elementos paratextuais imagéticos. Num primeiro momento, buscamos mostrar a recorrência e a regularidade desse repertório de clichês tipográficos em diferentes obras. Para tanto, exemplificamos com dados dos *corpora* comparando-os com outras obras, ficcionais e factuais, impressas em um mesmo período de tempo.

Ao realizar essa comparação, poderíamos falar de um estilo empregado nessas ilustrações, mas tal procedimento pode ser realizado de maneira mais precisa se recorrermos ao termo “partido”, oriundo da história da arte. Segundo Ávila; Gontijo; Machado (1979, p. 71), o partido é a disposição e a organização topológica das formas e também dos “vazios” (grifo nosso) de uma obra, a distribuição das forma e dos volumes. Por exemplo, nas figuras seguintes, podemos apontar um partido gráfico-editorial que é depreendido por uma ordem pré-estabelecida dos elementos gráficos da folha de rosto: primeiro o título da obra, em seguida aquele a quem a obra é oferecida, depois o autor e por fim o editor e o impressor da obra. É, portanto, segundo esse partido que se pode falar em estilo.

¹⁷ A intericonicidade remete ao diálogo entre imagens, estando para a imagem o mesmo como o interdiscurso está para o discurso.



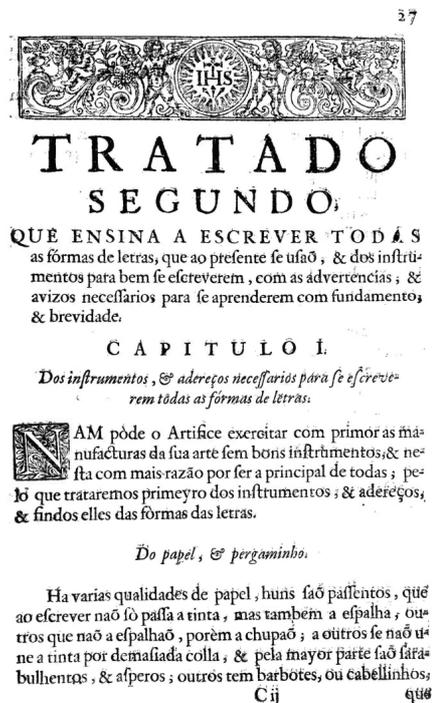
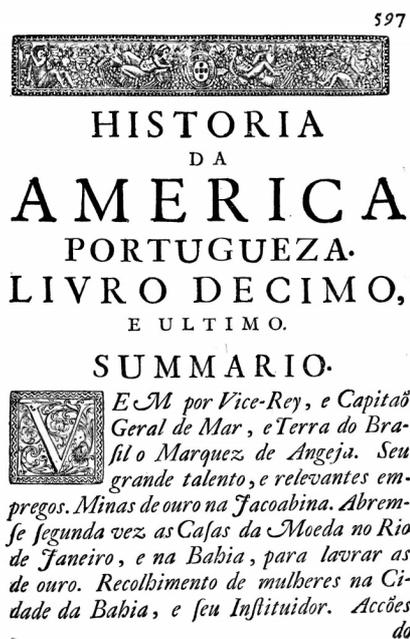
Figuras 28 e 29: folhas de rosto, similaridades na organização gráfico-editorial.

Desse modo, podemos entender que essa intericonidade entre a editoração das obras já se anuncia pelo partido adotado pelo editor, partido que pode ser entendido como um arcabouço sobre o qual serão dispostos os elementos gráfico-editoriais da obra.

Essa similaridade também é encontrada em duas obras factuais diferentes, editadas na mesma época, em Lisboa, Portugal: trata-se da *HAP* de Rocha Pita, cujo projeto gráfico-editorial também se assemelha ao da obra de Manoel de Andrade de Figueiredo, a *Nova Escola...* (Figuras 30 e 31). No decorrer dessas obras também encontramos relações de intericonidade nas bordaduras presentes na abertura dos capítulos, conforme se verá mais adiante assinaladas nas Figuras 32 e 33 e também nas Figuras 34 e 35.



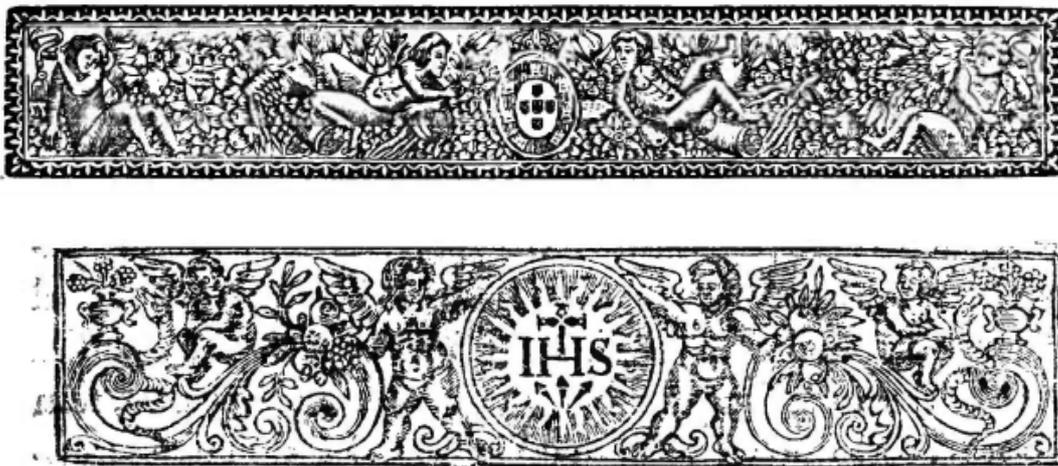
Figuras 30 e 31: HAP e Nova Escola...: recorrência de um partido (disposição e organização dos elementos).



Figuras 32 e 33: localização de cercaduras decoradas respectivamente na HAP e na Nova Escola ...

Ainda sobre a diferença entre partido e estilo, podemos observar que as tarjas (bordaduras) nas Figuras 34 e 35, apresentam um mesmo partido, mas estilos diferentes. Observe-se que as duas são emolduradas, como uma cartela. No centro temos um brasão, dos lados desse brasão e nas extremidades temos figuras antropomórficas e preenchendo todo o conjunto encontramos fitomorfismos. No entanto nota-se que a moldura da primeira cartela é mais trabalhada, ou detalhada, que o da segunda.

597



Figuras 34 e 35: cercaduras na *HAP* (acima) e na *Nova Escola...* (abaixo).

Os corpos dos antropomorfismos da primeira têm desenho mais refinado, ao passo que na segunda eles nos parecem anjos de corpo atarracado. Nota-se também que a primeira bordadura é preenchida com abundância de fitomorfismos eliminando todos os espaços vazios, ao contrário da segunda tarja que transmite uma sensação de leveza pelos vazios ao fundo do desenho. Embora esses elementos encontrem a mesma disposição topológica eles são executados segundo diferentes maneiras, o que nos mostra que o partido precede ao estilo do artista. O mesmo comentário pode ser feito em relação às figuras 36 e 37, na página seguinte.



Figuras 36 e 37: tarjas na *Nova Escola*... (acima) e na *HAP*: intericonicidade e partidos semelhantes.

Pag. 1




←

PROLOGO
A O LEYTOR.

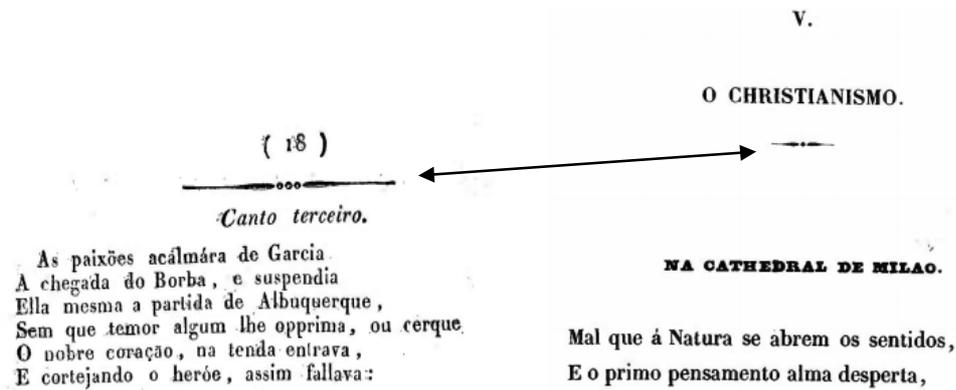
MUYTOS costumão ser (benevolo leytor) os motivos, que ordinariamente se alegão antes de fahir à luz qualquer obra; porèm nesta hum só me obriga, que he o amor da patria, pois vejo que todas as outras nações tem publicoado livros, qe ensinão a escrever com regras muyto conformes a Arte; & não sendo inferior a nossa nação Portugueza, nesta parte tem faltado os seus Mestres em darem ao prelo as suas doutrinas, ou seja por se escuzarem ao trabalho, ou por se não exporem à censura. Assim que levado deste zelo, me resolvo a fahir a publico com esta Nova Escola, na qual não só mostro as diversas formas de letras, que ao presente se uzaõ, mas tambem ensino o modo de as talhar, circumstancia que se não descobre em outros volumes; porque nelles mostrão huns a sua sabedoria, sem apontar os meyoys para se aprender; & outros os insinuão de forte, que mais confundem com elles, do que ensinão. Nesta obra porèm, ainda que tosea no estylo, se descobrem os meyoys uteis, & mais faceis, para se aprenderem as letras, de que hoje se usa, com grande facilidade, & sem a menor confusão; porque nesta Arte me faz a experiencia mostrar com summa clareza as doutrinas, que bastão para cabalmente se aprender. Quizera ter melhor estylo, para que dilytasse a frase, & juntamente aprovey tasse a doutrina; porèm como o fim todo he a doutrina, não im-
portarã

HISTORIA
D A
AMERICA
PORTUGUEZA.
LIVRO PRIMEIRO.
SUMMARIO.

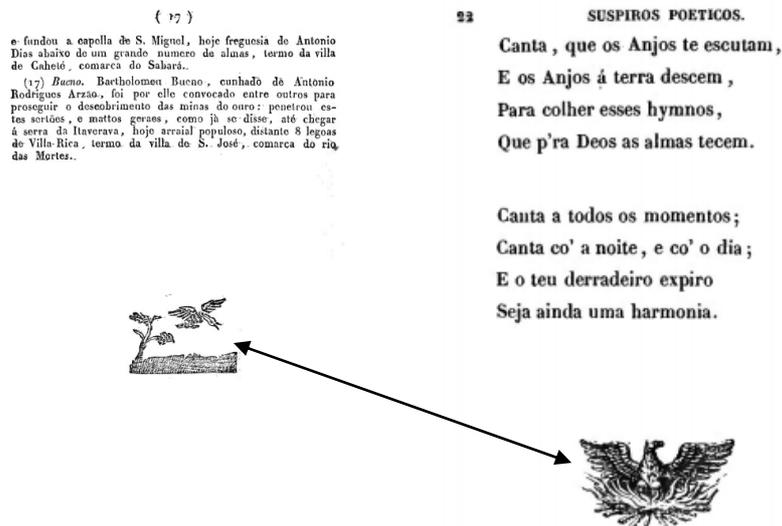
Introdução da Historia. Estado em que se achava o Imperio Lusitano. Descubrimto do Brasil. Nomes, que lbe forão impostos. Descrição do corpo natural, e material desta Região. Distancia das suas costas, rumos, e ventos da sua navegação. Movimentos dos seus mares. Extensão do seu Continente.

Figuras 38 e 39: página da *Nova Escola* e da *HAP* com cercaduras elaboradas no alto da página.

Por sua vez, as figuras 40 e 41 e também 42 e 43 nos mostram como a simplificação no tratamento dos elementos paratextuais imagéticos, não altera o partido gráfico-editorial adotado nas obras. Essas figuras mostram também como se mantém um repertório de clichês tipográficos que dialogam intericonicamente entre si. Observe-se que nas Figuras 40 e 41 temos o mesmo tipo de cercadura simples, ao passo que nas Figuras 42 e 43 temos outro diálogo intericônico com estilos diferentes.



Figuras 40 e 41: cercaduras simples.



Figuras 42 e 43: vinhetas passariformes: repertório partilhado.

Esse diálogo entre imagens, e, sobretudo, o uso de um repertório delas nos evidencia que, em conformidade com as ideias de Courtine (2011, p. 39) “toute image

s'inscrit dans une culture visuelle, et cette culture visuelle suppose l'existence chez l'individu d'une mémoire visuelle, d'une mémoire d'images où toute image a un écho¹⁸”. Não se trata de estabelecer, neste trabalho, uma genealogia, uma relação filial entre imagens, mas, sim, de compreender uma rede de relações entre essas figuras dentro de um dado contexto. Depreender a ocorrência de um repertório de imagens usadas na editoração dos textos bem como as possíveis razões de sua utilização.

Por sua vez, a intericonicidade, conforme postulada por Courtine (2011) nos remete também a uma rede interdiscursiva evocada por essas imagens. Se a intericonicidade é perpassada pela interdiscursividade, então podemos dizer que o discurso da editoração era perpassado pelos do Estado e da Igreja, discursos estes que apareciam através dos elementos imagéticos do projeto editorial da obra. Nesse caso, os autores enunciavam sob o aval do Estado e sob a vigilância da Igreja, como o mostram as folhas de aprovação¹⁹ presentes em muitas obras da época.

Em relação a sua tipologia interdiscursiva, podemos agrupar esses clichês tipográficos em três grupos:

.Brutescos: compostos por fitomorfismos (motivos vegetais) e zoomorfismos (motivos animais) (Figuras 44 e 45). Sua origem remonta ao palácio do imperador Nero, a *Domus Aurea*, o qual era decorado com esses motivos icônicos. Com a deposição desse imperador, seu palácio foi soterrado e essa decoração foi redescoberta apenas na Renascença, quando artistas da época apelidaram esses desenhos de brutescos, ou grutescos (ou seja, provenientes da gruta ou caverna) já que eram provenientes do palácio soterrado de Nero (cf. SERRÃO, 1997, p. 94). A persistência da utilização dessas imagens se deve mais a tradição do que a um significado intrínseco: elas persistem pela sua beleza e gosto dos artistas, e não por uma simbologia. No período barroco em Portugal e no Brasil temos um revigoramento do uso das decorações em brutesco, como nos mostram várias obras impressas do século XVIII.

¹⁸ Tradução nossa: “toda imagem se inscreve em uma cultura visual, e esta cultura visual supõe a existência de uma memória visual no indivíduo, de uma memória de imagens onde toda imagem tem um eco”

¹⁹ As folhas de aprovação eram textos nos quais autoridades religiosas declaravam que uma obra não continha nada contrária a religião e as escrituras. Sem esses textos as obras eram proibidas de circular.



Figuras 44 e 45: pinturas de brutesco no Brasil (Igreja Matriz de Santo Antônio, Tiradentes, MG).

.Motivos²⁰ religiosos: ocorrem na forma de brasões (Figuras 34 e 35) e em antropozoomorfismos, como nas figuras de anjos. Também temos o monograma *IHS* de *Iesu Hominum Salvator*, Jesus Salvador dos Homens;

.Motivos políticos: ocorre, sobretudo, através de brasões (Figura 34), como no caso do brasão lusitano e desenhos representando coroas, um símbolo bastante disseminado do poder real português.

3. 2. 3. O campo literário e o sujeito *edictor*:

Jean Peytard (1983) menciona um campo literário, que seria um conjunto de instâncias e de relações que se estabelecem entre elas pelo texto literário. Essas instâncias incluem aquelas produtoras e receptoras do discurso, as quais são intermediadas por aquelas responsáveis pela editoração, distribuição e circulação das obras ou objetos literários. Desse modo, Peytard, ao abordar o *campo literário*, abre espaço para pensarmos, além das instâncias produtora e receptora do discurso literário, as instâncias intermediárias, que seriam aquelas responsáveis por fazer veicular tais objetos.

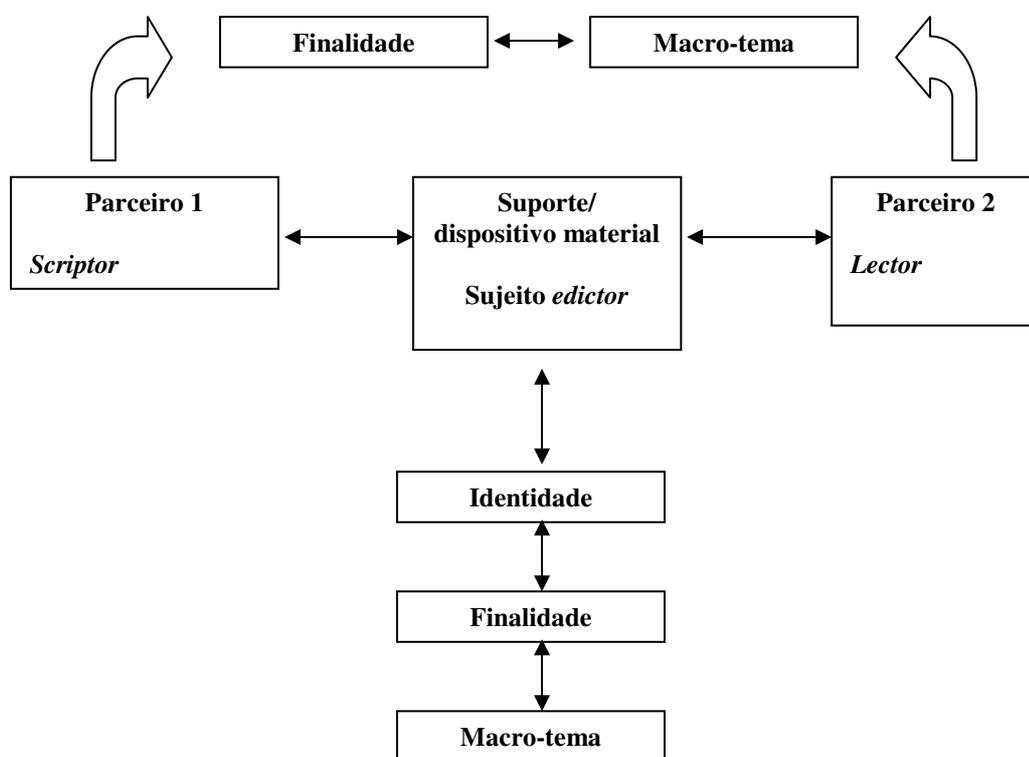
A esta instância intermediária que se coloca entre o produtor de um discurso ficcional e seu receptor poderíamos entender uma delas como sendo os editores. Peytard

²⁰ De acordo com Panofsky (1976, p. 50), os motivos são formas dotadas de significação, ou simplesmente figuras com alguma conotação semiológica.

não nos traz uma definição precisa da instância do editor, apenas discute sua importância para a divulgação dos trabalhos de um autor de literatura. Mas com base nessa colocação podemos pensar no editor como uma instância que é, pelo menos, partícipe do discurso literário.

Um sujeito *edictor* seria então aquele que, faz uma das pontes entre o *scriptor* e o *lector* através do suporte ou do dispositivo material desse discurso. A essa concepção poderíamos representar, conforme o contrato comunicacional de Charaudeau (2001) e o campo literário apresentado no trabalho de Peytard (1983), da seguinte maneira:

Esquema 2: o discurso da editoração e sua relação com o discurso factual ou ficcional



No esquema acima, observamos que *scriptor* e *lector* interagem através do suporte ou dispositivo material do discurso, ficcional ou factual. Desse modo, o discurso da editoração não se coloca como periférico, mas partícipe tanto da ficcionalidade quanto da factualidade. Como ilustra Morissawa (2006, p. 13), “o profissional que analisa e arremata o manuscrito, transformando-o num original, está na verdade sendo a ponte entre o autor e seu público”. Podemos dizer, nesse caso, que uma evidência de

que a *mise en livre* e a *mise en discours* se entrecruzam é o fato de que elas partilham o mesmo suporte material. É pelo trabalho do sujeito *edictor* que o público receptor tem acesso a instância receptora do discurso, e é também por meio desse *edictor* que o leitor se encontra em contato com esse discurso e interage com seu produtor. Razão pela qual consideramos importante esse estudo.

Mas vejamos a seguir como se colocam as restrições (*contraintes*) que entabulam o contrato discursivo da editoração.

3. 2. 4. As restrições do discurso da editoração:

A propósito da identidade do sujeito *edictor*, é importante salientar que o discurso do editor não é sinônimo de discurso do impressor. Conforme nos ilustra o trabalho de Pinheiro ([1990] 2014, p. 42), a edição de uma obra envolvia uma pluralidade de conhecimentos e artífices, como tipógrafos, compositores, fundidores de tipos, encadernadores, livreiros, aprendizes e impressores. O sujeito *edictor* é, assim, uma instância compósita da qual participam, além do impressor, gravuristas, calígrafos, encadernadores, revisores, oficiais mecânicos etc. Mas ao mesmo tempo, a instância receptora desse *edictor* é a mesma daquela visada pelo *scriptor*. O *edictor* é assim uma ponte entre o produtor e o receptor do discurso.

Por sua vez, é difícil apontar uma finalidade, dada por uma visada, no contrato de comunicação do discurso editorial. Poderíamos pensar em um *fazer-ler* ou em um *fazer-adquirir* posto que estas seriam visadas voltadas para a distribuição das obras. Já o macro-tema desse discurso seria o conteúdo da obra mais a sua editoração: é a própria obra mais a sua apresentação gráfica já que o suporte material é partilhado.

Retomando a instância dos parceiros da comunicação no contrato da editoração, se temos um sujeito *edictor* que estabelece e é instituído por esse contrato discursivo, podemos falar, então de estratégias específicas desse sujeito. Primeiramente observemos que a marca do impressor é um dos poucos traços efetivamente visíveis e legíveis que temos na materialidade discursiva da obra. Vejamos, por exemplo, a folha de rosto do poema *VR* (Figura 46) e da *HAP*, de Rocha Pita (Figura 47):

Ouro-Preto, 1839, Typ. do Universal.

Na Oficina de JOSEPH ANTONIO DA SYLVA,
Impressor da Academia Real.

Figuras 46 e 47: detalhes da folha de rosto do *VR* (acima) e da *HAP* (abaixo): traços da enunciação dos editores.

Tal como o sujeito *scriptor*, esse sujeito *edictor* recorre a estratégias de discurso para garantir a eficácia do seu dizer. Um diferencial, no entanto, é que o sujeito *edictor* deve autorizar e/ou legitimar não apenas seu próprio discurso, mas também o discurso do sujeito *scriptor*. O *edictor* também deve captar o *lector* com base no discurso do *scriptor*. A editoração da obra, assim, credibiliza e legitima aquele discurso literário que a edição ajuda a materializar. Nesse caso, o trabalho de editoração, a diagramação, a encadernação, o uso de ilustrações a elaboração de um projeto gráfico editorial legitimam o discurso do *scriptor* ao mesmo tempo em que o fazem com o discurso do *edictor*.

Na estratégia de credibilidade e de legitimação, por exemplo, o sujeito *edictor* outorga uma autoridade ao sujeito e na de legitimação, o editor outorga uma posição de verdade do sujeito. Na editoração da obras, essas estratégias são dadas pelo uso de ilustrações e pelo projeto gráfico, o que também legitima e credibiliza o discurso do editor. Em relação à estratégia de captação, o sujeito *edictor* objetiva, a nosso ver, outorgar a materialidade da obra uma certa valoração, valor que deve ser reconhecido e acatado pelo sujeito leitor, que, então toma a obra como um bem simbólico.

O discurso do *edictor* deve, então, credibilizar e legitimar o do *scriptor* tornando a obra vendável para um dado público leitor, e para tal fim o sujeito *edictor* recorre ao trabalho metucioso da editoração, a qual valoriza tanto o discurso do *scriptor* quanto o do *edictor*. Um procedimento que é observável ainda atualmente e, talvez até, de forma mais visível (Figuras 48 e 49).

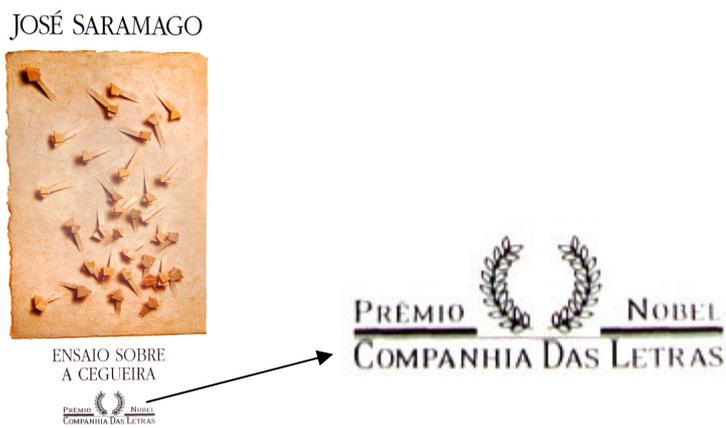


Figura 48: obra de Saramago: editor legitimando e credibilizando o discurso do *scriptor*.

Nesses dois exemplos, podemos observar como o editor outorga uma legitimidade ao *scriptor* tornando sua obra mais vendável com a enunciação de prêmios conferidos aos autores por sua obra, no caso de Mia Couto, ou pelo conjunto da obra, no caso de Saramago.



Figura 49: obra de Mia Couto: editor legitimando e credibilizando o discurso do *scriptor*.

Essas estratégias, grosso modo, se traduzem na estetização gráfica do suporte material desse discurso e é um dos principais elementos através dos quais podemos depreender como e de que maneira os discursos ficcionais e factuais se materializam e se convertem em bem simbólicos. Essa estetização recorre a um repertório de imagens e

elementos gráficos que são recorrentes no período, não apenas em obras impressas, mas também nas artes plásticas, como a escultura (Figuras 50, 51a, 51b)



50

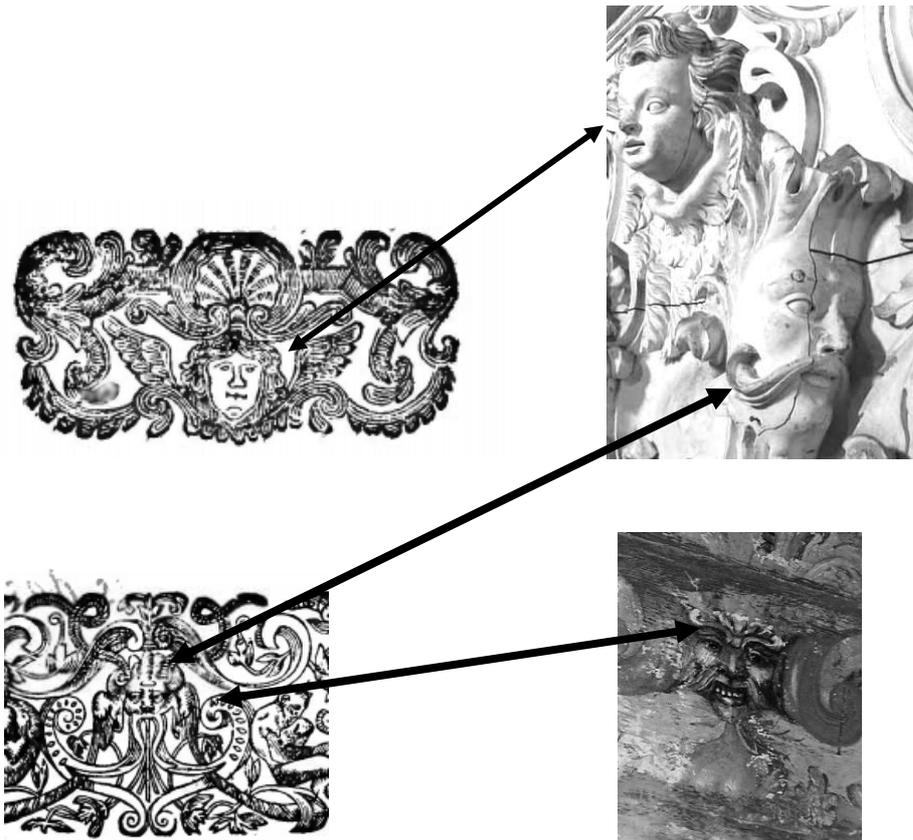


51a



51b

Figuras 50, 51a e 51b: tarja decorativa nas *Obras*, de Cláudio Manoel (50): interconectividade com partido (51b) e fitomorfismos em talha dourada (51a)



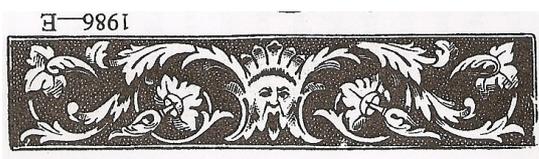
Figuras 52 , 53, 54: mascarões e querubins em obras de talha pintura (direita) e paratexto nas *Obras* de Claudio Manoel e na *HAP* de Rocha Pita (esquerda).



Figuras 55 e 56: pelicano e uvas no poema *VR* e em talha dourada (Igreja Matriz de Nossa Sra da Conceição de Camargos, Mariana, MG).

A utilização de clichês tipográficos, embora típica de uma época, não se restringe a um padrão gráfico-editorial vigente nos séculos XVIII e XIX. É sugestivo

que ainda no século XX tenhamos encontrado um catálogo de clichês tipográficos, como o de Salles (2003) com ilustrações que dialogam com aquelas presentes nas obras analisadas neste trabalho (Figuras 57 e 58). O uso de clichês também chega até meados do século XX, como nos mostra a obra *Contemplação de Ouro Preto*, de Murilo Mendes (Figuras 60 e 61).



Figuras 57 e 58: ceraduras do início do século XX: intericonidade com clichês do século XVIII.



Figuras 59 e 60: ceraduras na obra de Murilo Mendes (1954) persistência no uso de brutescos (esquerda) e de elementos compostos (fito, zoo e antropomorfismos).

O uso de clichês tipográficos garantia a exuberância do objeto livro e movimentava um mercado editorial restrito até o século XX. O desuso constante de clichês no século XX não se deve necessariamente a estagnação ou a decadência desse recurso, mas da exploração de outras tecnologias gráfico-editoriais, como a impressão em cores, e ambém a franca expansão do mercado editorial e a impressão de edições de

bolso, mais acessíveis a uma grande massa de leitores, embora menos atraente aos olhos.

De uma certa maneira, podemos dizer que a editoração se desenvolveu em conformidade com a função social que era atribuída aos bens simbólicos. Atingir um público leitor amplo, por sua vez, tornou-se sinônimo de buscar um sucesso editorial e, portanto, assegurar uma lucratividade e manter uma atividade econômica produtiva. É no XX, no entanto, que poderíamos dizer que a ficção não apenas participa de um mercado de bens simbólicos, mas é ela mesma esse mercado. Somos consumidores de ficções e também de fatos, mas esses ítems possivelmente perderam algo de seu *status* de bem simbólico. De uma certa forma, o objeto livro, um bem simbólico, tornou-se um livro objeto, um bem de consumo.





C A P Í T U L O I V

4. A POESIA ÉPICA: UMA QUESTÃO DE GÊNERO E VALORES:

...cujos ecos soaraõ nos mais distantes,
e reconditos seyos de toda a América.

Simão Ferreira Machado, *Triunfo Eucarístico*, 1734



este capítulo, os autores aos quais recorreremos não serão abordados em separado e segundo uma cronologia, mas conjuntamente, aproveitando o diálogo que seus trabalhos estabelecem. Iniciamos, com a postulação de que a poesia épica veicula valores presentes na sociedade e também é construída segundo estes. Esses valores também influenciam na classificação da epopeia (cf. ARISTÓTELES, 2006) enquanto gênero, e oferecem indícios para compreendermos as motivações pelas quais se recorre ao gênero épico para construir uma narrativa ficcional. Essa discussão é levada adiante neste capítulo com uma retomada da *Poética* de Aristóteles e também com base no trabalho de Genette (1977) e de Scholes (1977).

Retomando a *Poética* de Aristóteles, Genette (1977) discute a questão dos gêneros levando-se em conta especialmente os modos (narrativo, dramático), os quais dizem respeito à maneira de se imitar (cf. GENETTE, 1977, p. 394): no caso do modo narrativo, o poeta fala em seu próprio nome, no modo dramático o poeta fala através dos seus personagens. Há, nesse caso, uma situação enunciativa (não nos termos da Análise do Discurso), que se refere ao fato de o poeta falar em sua própria voz ou na voz de seus personagens. Nesse âmbito, no modo narrativo, a epopeia aparece como um gênero superior, em detrimento da paródia, que seria um gênero inferior.

Ao considerar as diferenças de imitação conjuntamente com os modos de se enunciar, podemos intuir o desdobramento do poeta em uma voz narrativa e/ou nos personagens que preenchem o universo da ficção. E levando-se em conta a enunciação do poeta como procedimento distintivo dos gêneros, Genette (1977) abre espaço para se pensar na relação do autor/poeta com a construção do seu discurso, levando-nos a pensar suas motivações sociais e psicológicas.

Outro aspecto chamativo na discussão proposta pelo autor é a atribuição de superioridade e/ou inferioridade dada aos diferentes modos. O fato de haverem personagens inferiores e superiores, assim como ações superiores e inferiores, leva-nos a discussão sobre os critérios pelos quais se poderia considerar como nobre ou vulgar um modo de imitação. Genette discute esse critério de classificação levando em conta a tradição e a interpretação das ideias aristotélicas:

Leur sens courant est d'ordre nettement moral, et le contexte de leur première occurrence dans ce chapitre l'est également, qui distingue les caractères par le vice (*kakia*) et la vertu (*arètè*); la tradition classique ultérieure tend plutôt à une interprétation de type social, la tragédie (et l'épopée) représentant des personnages de haute condition, la comédie de condition vulgaire²¹.
(GENETTE, 1977, p. 393)

Independentemente das razões que estabelecerão critérios para a distinção de valor dos gêneros, é importante salientar que eles aparentemente persistem, sobretudo em relação ao modo narrativo. Essa valorização parece ocorrer especialmente quando em diversos períodos da história literária há uma retomada, uma revalorização das ideias clássicas. Embora o gênero épico não tenha sido suprimido ao longo dos séculos, é chamativo que ele seja trabalhado especialmente em épocas de retomada da cultura clássica, como durante o Arcadismo, no século XVIII. Mais ainda, é curioso observar como o gênero épico, enquanto um modo narrativo superior, nas palavras de Genette, conforme retomado, é trabalhado segundo os preceitos da época em curso.

²¹ Tradução nossa: “seu sentido corrente é de ordem estritamente moral, e o contexto de sua primeira ocorrência neste capítulo é o que distingue os caracteres pelo vício (*kakia*) ou virtude (*arétè*); a tradição clássica ulterior tende antes a uma interpretação do tipo social, a tragédia (e a epopeia) representam personagens de condição elevada, a comédia de condição vulgar.”

Dessa maneira, nos parece que, em relação a esses valores, a escolha deste ou daquele modo evidencia uma postura por parte do poeta. Não é apenas a escolha do conteúdo da narrativa que denota a postura de seu autor frente a um universo de valores que motiva seu ato de linguagem, mas a escolha do modo narrativo superior e a escolha do seu conteúdo. Como um gênero elevado, o cultivo da epopeia assim como a escolha das ações nobres e heróis superiores que ela imita nos leva a intuir que o poeta busca se ajustar a uma espécie de expectativa dada pela sociedade. Razão pela qual importa levar em conta o contexto na qual esse épico é produzido. A escolha do modo narrativo superior, o épico, assim, traz exigências ao poeta, o que torna mais lícito pensar a relação entre a poesia épica e argumentação.

A divisão em superior e inferior dos modos de imitação nos leva a suscitar ainda que o universo contextual que rodeia e de certo modo se manifesta nesse gênero é carregado de certos valores. Assim, para Scholes (1977, p. 510) “le monde ‘réel’ (où nous vivons mais que nous ne comprenons jamais) est moralement neutre. Les mondes fictionnels, au contraire, sont chargés de valeurs²²”. Isso porque, segundo o autor, os mundos ficcionais oferecem um ponto de vista sobre nossa própria situação, por exemplo, no caso de uma narrativa heróica, a qual “nous offre des êtres héroïques dans un monde qui donne un sens à leur héroïsme²³” (SCHOLES, 1977, p. 510). Dessa maneira, a escolha de um gênero e de um tema evidencia o universo de valores do poeta.

A narrativa ficcional comporta valores morais e/ou sociais que espelham aqueles mantidos no mundo real do poeta. Nessa perspectiva, ficcionalizar é tanto uma forma de discutir/questionar quanto de reproduzir e/ou exaltar esses valores. Uma forma de instaurar um mundo ideal no qual esses valores têm um sentido efetivo ou simplesmente (re)discutir os valores já presentes. Por sua vez, como esses valores se relacionariam com a questão do estatuto? E como esse estatuto da poesia épica poderia ser pensado se levamos em conta que nela ocorrem inter-relações entre o factual e o ficcional? Tais questionamentos serão abordados a seguir.

²² Tradução nossa: “o mundo ‘real’ (onde nós vivemos e que jamais compreendemos) é moralmente neutro. Os mundos ficcionais, ao contrário, são carregados de valores.”

²³ Tradução nossa: “nos oferece seres heróicos em um mundo que dá um sentido a seu heroísmo.”

4. 1. A POESIA ÉPICA E A QUESTÃO DO ESTATUTO:

ma vez que nos propomos a discutir as relações entre facticidade e ficcionalidade em um poema épico, não podemos deixar de levar em consideração a noção de *estatuto*, bem como verificar as maneiras pelas quais ele é construído, como pode sofrer alterações, e os motivos possíveis destas. Para tanto, faz-se necessário retomar o trabalho de autores clássicos como Aristóteles. Também recorreremos a autores como Dumézil (1973), que trata da relação entre mito e epopeia, e Eliade (1972), e sua abordagem sobre o mito, questões que, por sua vez, são retomadas por Schaeffer (1999), na discussão sobre mito e ficção.

Também buscamos discutir a noção de estatuto a fim de melhor embasar nossas considerações, tarefa para a qual retomamos o estudo de Mendes (2004), que trabalha com a questão dos estatutos factual e ficcional do discurso, e também o de Searle (1979), por considerarmos que um estatuto possui relação com uma força ilocucionária. O que nos leva, em seguida, a abordar também a noção de *enjeu* (expectativa discursiva) de Charaudeau (1983).

De maneira geral, a noção de estatuto diz respeito a uma regra, ou a um conjunto de regras organizadas entre si de modo a reger algo, o que pressupõe a existência de um acordo tácito entre seres que o instituem e que, ao mesmo tempo, são regidos por ele. O que poderíamos descrever como a natureza contratual de um estatuto, já que este é negociável. Ampliando essa noção, poderíamos dizer que um estatuto é uma determinação de um conjunto de modos ou formas de ação com o objetivo de manter uma certa ordem de alguma coisa: um estatuto colabora não apenas para instituir algo, mas para constituir aquilo que ele rege, definindo “como fazer”.

Um estatuto seria, então, dotado de uma força ilocucionária, retomando aqui a noção dada pela Teoria dos Atos de Fala, de Searle (1979) e Austin (1990). O estatuto é algo que se espera que seja compreendido e, ao mesmo tempo, cumprido, ou realizado, pelo interlocutor, estando sujeito a condições de felicidade e infelicidade, recorrendo à terminologia de Austin (1990). Se o estatuto é dotado de uma força ilocucionária, é possível dizer que ele também envolve uma expectativa ou uma aposta psicossocio-discursiva (*enjeu*) como nos termos da Semiologia de Charaudeau (1983).

O estatuto de um discurso estabelece a maneira como ele será recebido: se ele está enquadrado em uma situação real (passada ou presente, dialógica ou monológica), ou se está em uma situação possível, imaginária, dentro de um universo ficcional. E assim compreendido, o estatuto se estabelece como uma espécie de aposta, como uma expectativa em relação à postura e a ação do interlocutor face ao discurso. O estatuto, nessa perspectiva, não necessariamente determina uma interpretação, se factual ou ficcional, mas estabelece uma intenção de como se espera que esse discurso seja lido, entabula condições nas quais se espera que tal discurso seja recebido.

Ao se atribuir um estatuto factual ou ficcional a um discurso, de certa maneira se está estabelecendo condições, dentro de um quadro de acordo tácito, entre os sujeitos da troca linguageira, através das quais esse discurso será recebido. Mas depreende-se que a recepção desse discurso pode não corresponder ao propósito almejado pelo locutor. O que decorreria devido às hipóteses de saber dos parceiros da troca linguageira, ou da simples assimetria que pode ser decorrente da diferença do tempo histórico do locutor e do interlocutor, da diferença do universo cultural de cada um. Essa dissimetria, a nosso ver, pode ocorrer especialmente através dos discursos monolucutivos, como o literário.

A partir desse pressuposto, podemos entender que o estatuto de um discurso também está relacionado com a situação na qual ele foi produzido. Um mesmo discurso pode ser entendido dentro de um estatuto factual ou ficcional dependendo do universo no qual se encontra cada um dos sujeitos da troca comunicativa. Uma narrativa etnográfica, por exemplo, pode ser factual para os membros de uma comunidade e ficcional para um leitor leigo. A mesma situação pode se aplicar à mitologia grega, exemplo sobre o qual discorreremos mais adiante.

A factualidade e a ficcionalidade, dessa maneira, estão relacionadas com uma espécie ou acordo de leitura (nos referindo aos textos escritos), e eles dependem de uma partilha de saberes dentro da situação de comunicação na qual se enquadram. A construção do estatuto discursivo é, assim, psicossocio-linguageira.

Por sua vez, um estatuto poderia ser construído também, e especialmente, graças ao conteúdo proposicional do discurso. Um discurso que verse sobre ninfas, gigantes, gênios pode ser tomado como ficcional porque, dentro de nosso universo de saberes, tais entidades são fictícias. E mesmo que esse discurso apareça estampado em um jornal o tomaríamos como uma ficção ou uma transgressão, porque, apesar de a situação de comunicação ser a de um discurso factual, seu conteúdo seria ficcional.

O reconhecimento do estatuto discursivo, assim, tem relações com suas circunstâncias de produção e com seu conteúdo. E muitas vezes, é por nos determos sobre esse conteúdo que encontramos uma assimetria entre o estatuto pelo qual um discurso é construído e aquele pelo qual é recebido. O estatuto não é apenas individual, mas também social. E um dos exemplares nos quais podemos observar essas características do estatuto discursivo é justamente a poesia épica. Podemos, desse modo, apresentar uma definição provisória de estatuto relacionado à problemática de nossa pesquisa: o estatuto seria a regra ou a maneira pela qual se espera que o discurso seja tomado em relação com uma situação real, relação factual ou ficcional.

Mas em que medida o material, ou o conteúdo da poesia épica poderia influenciar ou legitimar a construção desse estatuto? Para lidar com essa questão devemos discutir também qual o material do épico, ou em outros termos, que conteúdos tornam e como tornam épica uma dada narrativa.

4. 2. O MATERIAL DA POESIA ÉPICA:



consenso que a poesia épica tenha surgido na Grécia antiga e tomou uma feição mais definida com as obras de Homero: a *Ilíada* e a *Odisseia*. Os escritores antigos não *teorizaram*, nem nos deixaram comentários críticos sobre a poesia épica, a não ser Aristóteles que, em sua *Poética* (2006), estabelece que a epopeia deve imitar ações nobres ou sérias. Essas ações nobres compreenderiam os feitos memoráveis dos gregos como a guerra de Tróia e os diversos episódios que se desenvolvem dentro dela. As ações nobres também pressupõem as qualidades do(s) personagem(ns) que a executam: personagens e ações que, por sua vez, eram considerados reais, e que, portanto, sustentavam uma certa unidade cultural entre os gregos, já que eles se orgulhavam de um passado histórico comum.

Essas ações épicas, segundo se supõem, são derivadas da tradição, a qual sobreviveu através da elaboração e da manutenção constante de narrativas que aludiam a esses eventos, narrativas que eram organizadas em formas diferentes (hinos, odes, relatos) até a forma dada por Homero. Conforme nos informa Havelock (1996, p. 107), “mitos, relatos de aventuras, regras legais, canções religiosas e profanas ficavam

arquivados na memória de toda a comunidade, e eram transmitidos oralmente de geração a geração”. Os gregos, conforme podemos depreender, já possuíam um considerável cabedal literário cuja feição era mais factual que ficcional, o qual era preservado oralmente.

Para a elaboração desse patrimônio recorreu-se a uma estetização, por motivos que o autor supracitado nos esclarece da seguinte maneira: “um poema é mais memorizável que um parágrafo em prosa; uma canção é mais memorizável que um poema” (HAVELOCK, 1996, p. 121). A estetização, de acordo com o autor, se mostra mais capaz de preservar feitos memoráveis do que os documentos escritos convencionais, de modo que a elaboração estética serve bem como estratégia para se guardar fatos memoráveis.

O material da poesia épica não é necessariamente o mitológico, mas aquilo que, segundo Aristóteles (2006), se destaca como uma ação heróica, a qual deve ser imitada. Essa imitação ainda guardaria suas relações com o real, cabendo ao poeta a liberdade de estetizá-los e a de inserir ações sobrenaturais onde julgar conveniente, bem como ampliar as qualidades do herói épico conforme o exemplo que se deseja transmitir com ele. Dessa maneira, o material com o qual se compõe o épico seria mais factual do que ficcional: o épico retrata não necessariamente o mitológico, mas o que poderíamos chamar de histórico.

A tradição e, ao mesmo tempo, o fascínio dos poemas homéricos, parecem ter inaugurado uma espécie de saber de crença segundo o qual a poesia épica tem como assunto guerras, heróis e perigos mitológicos. Por outro lado, esse pressuposto parece ser um argumento constante pelo qual se busca discutir e julgar uma espécie de valor literário das composições como, por exemplo, as do século XVIII, as quais abordam temas e personagens históricos. Essa problemática se encontraria no estatuto da poesia épica. D’Onofrio (1990, p. 257), por exemplo, nos lembra que “o material do poema épico não é invenção do autor, pois acontecimentos e personagens já existem no cabedal cultural do povo.” Esse cabedal de que fala o autor é o que genericamente chamamos de mito.

Eliade (1972), por seu turno, nos oferece uma definição de mito segundo a qual ele “conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir” (ELIADE, 1972, p. 11). Por sua vez, o autor chama a atenção para o fato de que o mito como

fábula, invenção, ficção é uma concepção recorrente até boa parte do século XIX, sendo que posteriormente passou-se a designá-lo como uma “história verdadeira” (ELIADE, 1972, p. 7), conforme este mito é entendido pela sociedade da qual ele é parte.

O mito se relaciona com a ideia de ficção na medida em que ele é considerado uma fábula que é trabalhada através de procedimentos fictivos, ou na medida em que é entendido como uma ficção por outro grupo. Nesse sentido Genette (1991, p. 60) fala de “um état involontaire de la fiction²⁴” para se referir ao fato de que o que é considerado ficção em uma dada cultura pode não o ser em outra. Por sua vez, Schaeffer (1999, p.150), ressaltando que o modo ficcional é a maneira dentro da qual se lê uma narrativa, comenta que

dans la mesure où nous vivons dans une société dans laquelle ce récit ne trouve pas de point d'accrochage avec les croyances que nous tenons généralement pour vraies ou fausses, nous avons spontanément tendance à le lire sur le mode fictionnel²⁵.
(SCHAEFFER, 1999, p. 150)

Observa-se, portanto, que o estatuto ficcional do mito depende da maneira como ele é lido, o que pode servir para julgar se um determinado poema épico possui um conteúdo ficcional ou não. Se o mito possui o estatuto factual, então podemos entender que a poesia épica é um texto de estatuto ficcional com um conteúdo factual. O poema épico em si é ficcional por representar um evento da maneira que ele poderia ter sido segundo a imaginação do poeta, já seu conteúdo, poderia ser entendido como factual. Nota-se, portanto, um imbricamento entre o factual e o ficcional no épico. De modo que observamos que o uso do conteúdo factual sugere uma intenção de se divulgar um fato, e não de criar uma fábula.

O estatuto factual do mito nas sociedades antigas nos permite depreender que ele, o mito, fazia o papel de uma espécie de *proto-história* ao oferecer uma resposta, uma explicação para a origem, para a identidade e, de certo modo, para a soberania de um povo. Dumézil (1968, p. 10) nos exemplifica tal fato através dos mitos gregos:

²⁴ Tradução nossa: “um estado involuntário de ficção”.

²⁵ Tradução nossa: “Na medida em que vivemos em uma sociedade na qual esta narrativa não encontra um ponto de acordo com as crenças que tomamos geralmente por verdadeiras ou falsas, temos espontaneamente tendência a ler sobre o modo ficcional.”

Ils ne sont pas des inventions dramatiques ou lyriques gratuites, sans rapport avec l'organisation sociale ou politique, avec le rituel, avec loi, ou la coutume; leur role est au contraire de justifier tout cela, d'exprimer en images les grandes idées qui organisent et soutiennent tout cela²⁶.
(DUMÉZIL, 1968, p. 10)

No século XVIII, sobretudo entre autores brasileiros, esse conteúdo tido como mitológico é efetivamente substituído pelo conteúdo histórico na poesia épica. No entanto, há um eco da importância social do mito na elaboração de alguns dessas obras, já que o poeta passa a recorrer à História justamente para criar o efeito de mitificação: os autores árcades buscam, dentro desse modo de compor, representar o passado histórico como um passado mítico justificando um modo de organização social imposto ao Novo Mundo: a implantação do domínio português, a subserviência dos povos nativos, a destinação das riquezas naturais para a metrópole.

Ainda conforme o trabalho de Dumézil (1968), a maneira como a epopeia trabalha o mito nos esclarece também de maneira mais aprofundada, como esse gênero literário se reveste de uma função social mais profunda. Em linhas gerais, o autor trabalha com a hipótese de três funções, as quais tratam: de uma ordem ou das crises do mundo, da ação feliz ou infeliz dos deuses ou dos homens, o que se hierarquiza em três grandes funções: a soberania mágica e jurídica, a força física e a fecundidade (cf. DUMÉZIL, 1968, p. 16). Essas funções respondem a três necessidades básicas das sociedades arcaicas: a origem e unidade do povo, a manutenção e/ou conquista da soberania e a prosperidade. Pode-se intuir, no entanto, que esses preceitos não são oriundos apenas da religião ou do mito. Eles estão presentes também na literatura, sobretudo na epopeia e em seu prolongamento ordinário: a História.

No poema de Cláudio Manoel, o *VR*, por exemplo, essas funções são representadas por personagens individuais ou por grupos de personagens. Antes de verificar como essas funções se manifestam no *corpus*, podemos lembrar que elas já se manifestam na *Fábula do Ribeirão do Carmo*, poema-embrião do *VR* onde, no entanto, o poeta recorre à mitologia para representar a origem das minas do ouro. A *Fábula do Ribeirão do Carmo* nos mostra uma origem trágica para a capitania: o Ribeirão do Carmo, com suas águas turvas, é o corpo de um jovem suicida passional

²⁶ Tradução nossa: "Eles não são invenções dramáticas ou líricas gratuitas, sem relação com a organização social ou política, com o ritual, com a lei ou com o costume; seu papel é, pelo contrário, justificar tudo isso, exprimir em imagens as grandes ideias que organizam e sustentam tudo aquilo."

metamorfoseado em rio. O ouro que nele se descobriria posteriormente é fruto da calúnia e vingança do deus Apolo que espalha a notícia de que o jovem escondia o cobiçado metal em suas entranhas, e a exploração do ouro é feita por invasores de aspecto bruto e natureza desalmada, conforme se pode ver no fragmento seguinte:

Por mais desgraça minha
Dos tesouros preciosos
Chegou notícia, que eu roubado tinha,
Aos homens ambiciosos;
E crendo em mim riquezas tão estranhas,
Me estão rasgando as míseras entranhas.

(COSTA, [1768] 2011, p. 85-6)

No poema *VR* encontramos essas três funções, sendo que a soberania é representada pela fundação de Vila Rica, o que confirma a majestade da Coroa. A força física é representada pelas lutas com os revoltosos, pelos conflitos entre emboabas e paulistas, o que termina com a pacificação obtida pelo esforço do representante da Coroa, o herói Albuquerque. A terceira função é representada pela prosperidade e pelo desenvolvimento econômico da capitania dado pela exploração do ouro, o que descrito do *Canto Décimo* do poema.

Por sua vez, a razão pela qual a História pode ser considerada como um prolongamento do mito é o fato de que encontramos nela as mesmas funções apontadas neste, as mesmas funções que se mostram presentes também na maneira como Cláudio Manoel elaborou o conteúdo histórico de seu poema. Não poderíamos deixar de mencionar também que a *HAP*, de Rocha Pita, nos apresenta ao longo da obra esses mesmos elementos e funções do mito da seguinte maneira: a soberania na implantação da colonização e do poder colonial nas terras brasileiras, as lutas contra os povos nativos (especialmente os índios do litoral) e contra os invasores europeus (franceses, holandeses) para assegurar a soberania portuguesa na terra, a prosperidade das cidades, das atividades econômicas com o açúcar, e o ouro.

Não se trata, nesse caso, de alegar que o conteúdo do poema *VR* e da *HAP* sejam de cunho mitológico, mas de levar em conta que tanto nesse poema épico quanto na obra historiográfica de Rocha Pita temos as funções do mito presentes, o que nos mostra como os autores recorrem a elas para fazerem o registro de eventos notáveis. Tanto a

epopeia quanto a História teriam, então, uma função social em relação ao seu conteúdo, e também em relação a sua forma de narrar (lembrando que a epopeia é considerado um gênero literário nobre). Se observarmos, por exemplo, o assunto que compõe os poemas épicos brasileiros do século XVIII, o início da colonização no *Caramuru*, a propaganda anti-jesuítica n`*O Uruguai*, a origem e a prosperidade da capitania de Minas com o *VR*, podemos entender como e porque a epopeia busca mitificar o conteúdo de sua narrativa.

A épica brasileira do século XVIII, assim, não recorre ao mito, pelo contrário, ela busca construí-lo, não pelo viés da fábula, mas da História. A épica busca outorgar um caráter mitológico a eventos e personagens reais através de uma forma diferente de historiografar esse passado real: dito de outro modo, a épica setecentista recorre a uma visada factiva dentro de sua visada fictiva, sobre as quais trataremos mais adiante.

Tradicionalmente, considera-se a poesia épica como ficcional. De certa maneira, a poesia, inclusive a épica possui estreitas relações com o que se entende por ficção. Mas ela também possui vínculos com a História. Dessa maneira não poderíamos nos furtar de abordar os entrelaces entre a poesia épica e História, o que nos permite discutir com mais propriedade como se estabelecem as relações entre o ficcional e o factual. No capítulo seguinte, nos dedicamos então a apresentar um pouco sobre a relação entre o gênero épico e a História.





C A P Í T U L O V

5. RELAÇÕES ENTRE POESIA ÉPICA E HISTÓRIA:

e desterrar os incertos conceitos de todos os que não os tem versado.

Francisco Tavares de Brito, *Itinerário Geográfico...*, 1732

 e o que está em discussão neste trabalho é o imbricamento da factualidade e da ficcionalidade, então não poderíamos deixar de verificar as relações que se estabelecem entre poesia épica e História. Para tanto, é plausível recorrer ao trabalho de historiadores cujo trabalho apresenta com mais nitidez um diálogo interdiscursivo com a poesia épica e de modo especial, com a dos *corpora* estudados. O que é possível com a obra de Heródoto, de Tácito, e de Voltaire, sendo que este influenciou, sobretudo, o pensamento dos autores árcades como o próprio Cláudio Manoel da Costa. Verificamos então as características fictivas e factivas do discurso historiográfico da antiguidade clássica e do século XVIII, ao mesmo tempo em que apontamos as relações que se permitem estabelecer entre o discurso historiográfico e o da poesia épica, tanto greco-romana quanto árcade.

5. 1. A HISTÓRIA NOS TEMPOS CLÁSSICOS E NO SÉCULO XVIII:

 leitura do trabalho de historiadores que escreveram até o início do século XIX, leva a intuir que antes desse período a História não havia se firmado categoricamente como uma ciência, com um objeto e uma metodologia plenamente definidas. De acordo com Burke (1992), a História só se tornaria “profissionalizada” (BURKE, 1992, p. 4), tornando-se uma disciplina científica no século XIX. O trabalho de historiadores tanto do mundo greco-romano quando daqueles que escreveram no século XVIII, que retomou muito das ideias dos autores antigos, nos mostra que os fatos eram apresentados sem uma preocupação mais rigorosa com a veracidade. E embora esses autores manifestem uma preocupação com a *verdade*, os eventos geralmente aparecem na forma de uma narrativa linear sem uma preocupação mais rigorosa em apurar suas causas e consequências.

É comum encontrar também no trabalho desses autores uma espécie de elogio ao poder estatal vigente ou uma crítica aos costumes político-sociais, uma busca de mostrar e discutir erros passados para que se possa aprender com eles evitando-os, ou mostrando os feitos nobres para que sirvam de exemplo a serem seguidos tanto por soberanos quanto por súditos. Mais comum ainda é apresentação dos fatos dentro um propósito de manter a memória destes conforme as finalidades apontadas anteriormente. De maneira geral, essas práticas historiográficas tinham um caráter tanto pragmático, já que propunham uma intervenção na vida real, quanto discursivo, em que o fim era a própria narração dos fatos como uma forma de manter a memória deles.

Para Heródoto, considerado o pai da História, esta tinha o objetivo de guardar a memória dos feitos notáveis dos gregos: “Hérodote de Teurioi expose ici sés recherches, pour empêcher que ce qu`ont fait les hommes, avec le temps, ne s`efface de la mémoire et que de grands et merveilleux exploits, accomplis tant par les Barbares que par les Grecs, ne ce sent d`être renommés²⁷” (HERODOTE, 1946, p. 12). Nessa perspectiva, como acadêmico e herdeiro de uma tradição que preconizava o estudo de autores clássicos, não é impossível que Cláudio Manoel da Costa também conhecesse o texto de Heródoto, por fontes diretas ou indiretas. Uma evidência interdiscursiva dessa

²⁷ Tradução nossa: “Heródoto de Halicarnasso expõe aqui suas pesquisas, para impedir que os feitos dos homens, com o tempo, se apaguem da memória e que as grandes e maravilhosas explorações, realizadas tanto por Bárbaros quanto por Gregos, não deixem de ser lembradas”.

possibilidade está no eco da citação de Heródoto no *Prólogo* do poema *VR*, obra que, segundo seu autor, consistiria não em um poema épico, mas em uma memória histórica de sua capitania natal.

Retomando Heródoto, este autor intitula as partes (livros) de sua obra com os nomes das musas, sendo elas: Clio, Euterpe, Tália, Melpómene, Terpsícore, Érato, Polímnia, Urânia, Calíope. Atualmente, a colocação dessas entidades em um discurso fatural nos sugere uma relação entre história e mitologia na obra do autor, porém essas entidades, consideradas guardiãs da memória, eram tidas como históricas. O que novamente nos mostra que essa aparente intersecção entre o ficcional e o factual no mundo grego clássico não ocorria, já que o que se toma hoje por mitologia era considerado a própria realidade e, portanto, factual. Por sua vez, essa mesma função de preservar a memória dos fatos notáveis já se encontrava também na poesia, como na obra de Homero, o qual inicia tanto a *Ilíada* quanto a *Odisseia* recorrendo às musas para evocar os feitos dos heróis antigos.

As musas, de acordo com Grimal (1993, p. 319), eram entidades que presidiam as formas de pensamento. Essas formas eram, entre outras, a eloquência, a persuasão, a história, o que nos mostra por que essas entidades eram evocadas tanto na poesia quanto, por exemplo, em obras como a de Heródoto. Dessa maneira, podemos supor que tanto a poesia quanto a História devem ser escritas de maneira eloquente de modo a possibilitar a persuasão.

Segundo o trabalho do historiador romano Tácito (55-120 d. C.), os *Anais*, a História deve servir como registro de bons exemplos dos príncipes e nobreza evitando, por fim, atitudes malignas:

Não é meu intento referir senão as opiniões que se fizeram mais notáveis ou pela sua decência ou pela sua insigne baixez: porque creio ser o principal objeto dos anais pôr em evidência as grandes virtudes, assim como revelar todos os discursos e ações vergonhosas, para que, ao menos, o receio da posteridade acautele os outros de caírem nas mesmas infâmias.
(TÁCITO, 1965, p. 145)

Essa característica encontrará, no século XVIII, eco na obra de Voltaire. No prefácio da *Histoire de Charles XII* (VOLTAIRE, [1852] 2012), o autor explica por

quais razões se dispôs a escrever a história de um pouco conhecido rei sueco. O autor toma a História como um discurso que serve de exemplo para os príncipes da Europa:

Il y a bien peu de souverains dont on dût écrire une histoire particulière. En vain la malignité ou la flatteries s`estexercée sur presque tou les princes: il n`y en a qu`un très petit nombre dont la memoire se conserve; et ce nombre serait encore plus petit si l`on ne se souvenait que de ceux qui ont été justes²⁸. (VOLTAIRE, 2012, p. 1)

Voltaire assim finaliza sua justificativa pela escolha de um soberano pouco conhecido para compor uma história: “les princes qui ont les plus de droit à l`immortalité sont ceux qui ont fait quelque bien aux hommes²⁹”. Intui-se, portanto que, para o autor, o objetivo da História é guardar a memória dos soberanos justos, para que esta possa servir de exemplo e inspiração para outros príncipes.

Esse pressuposto é também encontrado no seu poema épico *Henriada*, no qual, o então poeta Voltaire evoca a Verdade (e não as Musas) para cantar os feitos de Henrique IV, futuro rei da França e, ao mesmo tempo esclarecer “comment la discorde a troublé nos provinces³⁰” e também “les malheurs du peuple, et les fautes des princes³¹”. Desse modo, na concepção *voltairiana*, tanto a História quanto a poesia épica se voltam para um mesmo propósito e, ao mesmo tempo, se espelham na medida em que remetem ambas a um universo tido como real que deve ser evocado para servir de exemplo aos príncipes da terra.

É lícito supor que a tradição tenha resguardado até o século XVIII a noção de História como narrativa de feitos memoráveis que servissem como exemplo a súditos e soberanos. Tanto a poesia quanto a História, recorriam eventualmente às musas a fim de alcançarem a eloquência necessária para persuadirem com tais discursos. No entanto essa eloquência pode se voltar para objetivos diferentes: no caso de Voltaire,

²⁸ Tradução nossa: “Há bem poucos soberanos dos quais se deveu escrever uma história particular. Em vão a malignidade ou a lisonja se exerceu sobre quase todos os príncipes: não há mais que um reduzido número dos quais a memória se conserva; e esse número seria ainda menor se não nos lembrássemos daqueles que foram justos”.

²⁹ Tradução nossa: “Os príncipes que tem mais direito a imortalidade são aqueles que fizeram algum bem aos homens”.

³⁰ Tradução nossa: “como a discórdia turvou nossas províncias.”

³¹ Tradução nossa: “as infelicidades do povo e as faltas dos príncipes.”

exemplificar o bom governo do príncipe justo, e no caso da poesia épica brasileira, o propósito parece ser o de legitimar as ações do Estado português guardando a memória dos feitos e fatos notáveis. Entretanto a história e a poesia épica não se aproximam apenas ao servirem como repositório de memória e de exemplo de boas ações. Também devemos levar em conta as inter-relações que dentro delas, podem estabelecer os elementos de ordem factual e os de ordem ficcional. É o que veremos no item seguinte.

5.2. O FACTUAL E O FICCIONAL NA POESIA ÉPICA:

ma das obras que influenciaram a construção do poema *VR* de Cláudio Manoel é a *Farsália* do poeta latino Lucano (39-65 d. C.). Autores como Nuño e Schmidt (2004) nos mostram que se trata de uma obra literária com grande valor historiográfico, servindo inclusive de fonte primária para a verificação de eventos históricos. Segundo os autores, “Lucano enseña a la epopeya a ser vehículo de la exactitude del conocimiento histórico. De esta suerte, su poema, junto con los *Comentários* de César y el libro de Hircio, es fuente primaria para la investigación de lo ocurrido en aquel período de la vida romana³²” (NUÑO; SCHMIDT, 2004, p. XIII). A poesia épica, assim, contendo informações detalhadas sobre temas diversos, nos traz pistas sobre eventos históricos nos quais a obra se baseia. Essas informações, por sua vez, como as narrativas de eventos históricos, trazem informações que compõem um ponto de vista diferente das fontes oficiais. De tal maneira que a chamada Nova História toma esses textos como autênticas fontes primárias.

Peter Burke (1992) assinala a dificuldade de se estabelecer com precisão um conceito para definir o que é a Nova História. Mas de maneira geral, o movimento chamado na França de *Nouvelle Histoire* pode ser entendido como um novo paradigma historiográfico que se opõe ao tradicional, sendo a partir daí, mais fácil compreender o que é a Nova História a partir do que ela não é.

Esse novo paradigma, entre outras colocações, estabelece que a pesquisa pode e/ou deve se basear também em fontes não oficiais, contrariando a historiografia

³² Tradução nossa: “Lucano ensina a epopeia a ser veículo da exatidão do conhecimento histórico. Dessa maneira, seu poema, junto com os *Comentários* de César e o livro de Hircio, é fonte primária para a investigação do ocorrido naquele período da vida romana.”

tradicional “e sua ênfase na necessidade de basear a história escrita em registros oficiais, emanados do governo e preservados em arquivos” (BURKE, 1992, p. 3). Como fontes não oficiais estariam, por exemplo, os textos literários.

Outra característica relevante é o questionamento do ideal de objetividade da História, segundo o qual a “tarefa do historiador é apresentar aos leitores os fatos” (BURKE, 1992, p. 4), ou “como eles realmente aconteceram” (BURKE, 1992, p. 4), o que nos mostra como o paradigma historiográfico tradicional ainda se prende a concepção aristotélica. Por sua vez, é graças a esse novo paradigma que podemos verificar e compreender melhor a presença da factualidade no discurso literário da poesia épica. Se a Nova História considera fontes literárias como historiográficas é porque encontramos nestas um conteúdo factual convincente, o que é dado pelos efeitos de real presentes no discurso: buscando criar uma aparência de real, os poetas criam uma factualidade colaborativa que aponta elementos do mundo factivo. De certo modo, é principalmente a partir da Nova História que podemos constatar a presença da factualidade no discurso literário de ficção.

Mas temos discutido as relações que se estabelecem entre ficção e factualidade no discurso literário, assim como no discurso historiográfico, o qual nos permite melhor conduzir essa discussão para melhor entender as características do gênero épico, consideramos importante também abordar o conceito de ficção. Sobretudo abordá-lo levando em conta suas relações com os dois gêneros sobre os quais nos debruçamos. Dessa maneira, dedicamos o próximo capítulo a uma incursão teórica que, segundo nossos propósitos, nos auxiliará a entender a ficção e a factualidade, e como elas podem se inter-relacionar, tanto na poesia épica quanto na História. E em seguida a este capítulo, lançamos um olhar preliminar sobre essa relação nas obras estudadas: o poema *VR* e a *HAP*.





C A P Í T U L O VI

6. O CONCEITO DE FICÇÃO E SUAS RELAÇÕES COM A POESIA ÉPICA E COM A HISTÓRIA:

Tudo representação.

Simão Ferreira Machado, *Triunfo Eucarístico*, 1734.



que se entende hoje por ficção possui uma relação estreita e antiga com a noção de *mimésis* legada pela filosofia platônico-aristotélica, sendo que na *Poética* de Aristóteles (2006) encontramos os elementos essenciais que ainda hoje consideramos indispensáveis para uma definição da ficção. A noção de imitação está praticamente na gênese do conceito de ficção, mas se autores atuais já se debruçaram e ainda se debruçam sobre a questão, por que recorrer à abordagem de um autor clássico em detrimento de um exame imediato de trabalhos recentes? Por que iniciar essa abordagem do conceito de ficção por Aristóteles?

Primeiramente, devemos lembrar que a *Poética* é voltada essencialmente para a poesia, especificamente para a tragédia e para a epopeia. Por outro lado, não poderíamos deixar de mencionar que o autor do *corpus* principal, Cláudio Manoel da Costa, assim como outros autores do período estudado, seguiam ideias advindas da obra aristotélica para elaborar suas composições: assim nos mostra uma breve leitura na qual se coteja os escritos do filósofo grego com os dos poetas do século XVIII, especialmente Cláudio Manoel da Costa.

Outro motivo relevante para a escolha do autor que abre esta abordagem é o fato de Aristóteles também ter se ocupado da relação entre História e Poesia: uma relação

bastante cara se lembrarmos que nosso trabalho se baseia justamente no entrelace entre factualidade e ficcionalidade pela confrontação dos discursos literário e historiográfico. O autor da *Poética*, assim, não se preocupa apenas em definir poesia e *mimésis*, mas estabelece relações entre a imitação poética e a histórica, assim como assinala motivos pelos quais a Poesia e a História, ou o que podemos definir como o factual e o ficcional, se imbricam na construção do texto poético.

Por essa razão, iniciamos essa abordagem conceitual com a noção de ficção que pode derivar do conceito de *mimésis* aristotélica. Do mesmo modo, discorreremos sobre as ideias do autor de modo a cotejá-las com os objetivos de nosso trabalho buscando levar em conta as considerações de Aristóteles com o conteúdo do nosso *corpus*. Assim, passamos a seguir, a abordagem das ideias de Aristóteles.

6.1. A MIMÉISIS ARISTOTÉLICA:

ristóteles (2006) identifica a imitação como uma das formas pelas quais o homem adquire seus primeiros conhecimentos e que, ao mesmo tempo leva a experimentar um certo prazer. O filósofo grego considera então as artes de imitação, dentre as quais se encontra a poesia e, mais especificamente, a epopeia, que “serve-se unicamente da palavra simples e nua dos versos” (ARISTÓTELES, 2006, p. 24). Por sua vez, distinguindo a epopeia da comédia, o autor alega que aquela se caracteriza pela imitação de assuntos sérios em detrimento da comédia, que imita o ridículo.

Há, assim, uma diferença quanto ao modo de imitar e também quanto ao *status* (sério, ridículo) daquilo que se imita, o que nos leva a deduzir, que há imitações que seriam mais nobres, ou com propósitos mais elevados que outros, razão pela qual o autor estabelece uma hierarquia nas formas de imitação poética, na qual a comédia seria uma forma de imitação inferior à epopeia, a qual, por sua vez não seria superior a tragédia. Distinguir esse valor dado a forma de imitação (comédia, epopeia, tragédia) poderia ter sido uma forma tradicional de se optar por um ou outro gênero de

composição poética quando se trata de autores árcades, ainda seguidores dos preceitos aristotélicos³³.

Aristóteles alega que a imitação não é cópia do real, mas algo possível, ou próximo do real, e estabelece duas formas de imitação dadas pela poesia e pela história: “não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível segundo a verossimilhança ou a necessidade” (ARISTÓTELES, 2006, p. 43). A história e a poesia seriam formas de imitação que se corporificariam em uma narrativa, sendo a segunda mais nobre que a primeira: para o autor, esta “permanece no universal” (ARISTÓTELES, 2006, p. 43), enquanto que aquela “estuda apenas o particular” (ARISTÓTELES, 2006, p. 43). Mas elas não se imbricam apenas nessa oposição de valores, mas também na questão da verossimilhança.

Segundo Aristóteles, a relação entre o real histórico e a poesia ocorre na medida em que o acontecido histórico oferece à poesia um efeito de verossimilhança: “na tragédia, os poetas recorrem a nomes de personagens que existiram, pela razão de que o possível inspira confiança. O que não aconteceu não acreditamos que seja possível” (ARISTÓTELES, 2006, p. 44). Nessa perspectiva, a imitação poética, na epopeia, por exemplo, não nega, não recusa a história: “embora lhe aconteça apresentar fatos passados, nem por isso deixa de ser poeta, pois nada impede que a existência de alguns dos acontecimentos ocorridos seja verossímil ou possível, e por isso o poeta seja o criador deles” (ARISTÓTELES, 2006, p. 45). Assim, pode se utilizar a história para narrar justamente o não acontecido, o que é apenas possível.

As ideias de Aristóteles servem de base para uma série de trabalhos posteriores, alguns dos quais contribuem diretamente para o entendimento dos nossos *corpora* e da problemática que eles nos sugerem. Desse modo, depois dessa incursão sobre a *Poética* aristotélica, passamos sucintamente pelo trabalho de outros autores a começar pelo de Paul Ricoeur, que nos esclarece sobre as relações entre ficção e história.

³³ Essa relação dos autores árcades com as ideias de Aristóteles é observável através de marcas interdiscursivas e intertextuais: ou seja, de maneira explícita e implícita.

6. 2. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A NOÇÃO DE FICÇÃO:

 Assim como a *Poética* de Aristóteles (2006) se mostra essencial para compreendermos a ficcionalidade e suas relações com a História nas obras estudadas, o trabalho de Mendes (2004) se mostra importante para pensarmos essa problemática em termos de discurso. Por outro lado, encontramos uma miríade de autores que também se voltaram para a ficcionalidade. De alguns dos quais tomamos alguns termos ou conceitos bastante úteis a nossa abordagem.

Nesta seção, ou neste ínterim, apresentamos um apanhado geral das ideias desses autores, os quais possibilitam um diálogo, inclusive, entre a *Poética* (2006) de Aristóteles e o trabalho de Mendes (2004), a começar pela noção de *mise en intrigue*, de Paul Ricoeur (1983).

A noção de *mimésis* aristotélica é retomada por Paul Ricoeur, que a relaciona a uma confrontação entre a narrativa ficcional e a narrativa histórica, as quais perpassam tanto o poema *VR* quanto a *HAP*, de Rocha Pita. Ambas as obras, segundo podemos dizer em uma abordagem superficial se diferenciam não necessariamente pelo conteúdo: o assunto do poema de Cláudio Manoel também se encontra abordado por Rocha Pita. Nesse caso, amparados em Ricoeur (1983), entendemos que tanto a narrativa de ficção quanto a narrativa histórica, ou historiográfica, se caracterizam por uma *mise-en-intrigue* que é a organização de eventos dentro de um encadeamento.

Assim para o Ricoeur (1983), “l’imitation ou la représentation est une activité mimétique en tant qu’elle produit quelque chose, à savoir précisément l’agencement des faits par la mise en intrigue³⁴” (RICOEUR, 1983, p.72). Dessa maneira entende-se que tanto a ficção quanto a história se caracterizam pela imitação de fatos, os quais são colocados em uma sequência de causas e consequências levando a *mise en intrigue*. Há então, nas obras de Cláudio e Rocha Pita, dois modos diferentes de agenciar eventos e de combiná-los na narrativa, maneiras diferentes que, no entanto, não impossibilita que o factual e o ficcional se entrelacem.

Essas diferenças relacionadas à *mise en intrigue*, por sua vez, não tornariam a história oposta à ficção. Segundo Tadié (1998), caberia ao leitor decidir se tal obra seria ficcional ou não. Assim o fato de o poema *VR* apresentar um conteúdo ficcional ou

³⁴ Tradução nossa: “A imitação ou a representação é uma atividade mimética na qual ela produz alguma coisa, à saber precisamente o agenciamento de fatos pela *mise en intrigue*.”

historiográfico, ou apresentar um conteúdo marcado pelo hibridismo destes, dependeria, de certa maneira, da recepção dessas obras. Uma recepção, certamente, amparada nos propósitos apresentados pelo autor na obra em questão. E o critério para se estabelecer um discurso como ficcional ou não estaria em condições como a intencionalidade e a situação de uso.

Cabe-nos considerar que uma oposição entre história e ficção negaria também a presença de efeitos de ficção em discursos não ficcionais como o histórico/historiográfico, o que pode ser observado através de uma leitura da *HAP*, de Rocha Pita. No trabalho de Tadié (1998, p. 116) temos, por exemplo, uma citação de como a narrativa ficcional recorre ao que o autor define como factualidade

en effet, l'invocation de la 'factualité' d'une histoire semble être une constante de la fiction narrative, qu'il s'agisse des textes du XVIIIe siècle, qui introduissent de longues préfaces pour en garantir la réalité et la veracité³⁵. (TADIÉ, 1998, p. 116)

Genette (1991), por sua vez, nos chama a atenção para o que seriam dois regimes, ou duas condições de literariedade: o constitutivo e o condicional (cf. GENETTE, 1991, p. 8). O regime de literariedade constitutiva é dado pelas intenções, convenções relacionadas aos gêneros e pelas tradições culturais. Já a literariedade condicional está relacionada com as maneiras (atitudes, posturas, expectativas) pelas quais uma obra é apreendida pelo leitor. Mas outros elementos também importam, como por exemplo, aqueles de ordem paratextual:

un texte de fiction se signale comme tel par des marques paratextuelles qui mettent le lecteur à l'abri de toute méprise et dont l'indication générique roman, sur la page de titre ou la ouverture, est un exemple parmi bien d'autres³⁶.
(GENETTE, 1991, p. 89)

³⁵ Tradução nossa: “com efeito, a invocação da factualidade de uma história parece ser uma constante da ficção narrativa, que se torna estratégica dos textos do século XVIII, que introduzissem longos prefácios para garantir a realidade e a verdade.”

³⁶ Tradução nossa: “um texto de ficção se assinala como tal por marcas paratextuais que colocam o leitor ao abrigo de toda empresa e do qual a indicação genérica *romance*, sobre a folha de rosto ou a sobrecapa, é um exemplo entre outros.”

Essas marcas paratextuais são indícios da intencionalidade do autor que dizem ao leitor de que maneira se deve ler tal obra. Elas se encontram, por exemplo, bastante explícitas nas obras com as quais trabalhamos: o *VR* e a *HAP*. Marcas paratextuais que já desenham para o leitor um primeiro horizonte de leitura. Um elemento que também está próximo das marcas do contrato discursivo e que remete ao universo de produção e de circulação da obra.

Já na perspectiva de Searle (1979), a ficção é um ato de linguagem, e como tal ele é dotado de uma força ilocucionária. Nessa perspectiva, um ato de ficção é uma espécie de declaração através do qual aquele que o enuncia, em virtude de seu poder de enunciar, exerce uma interferência no real instaurando um universo ficcional, um *como-se*. Razão pela qual podemos entender o *VR* como um ato de linguagem materializado no propósito de o poeta ficcionalizar sobre a origem histórica da capitania de Minas.

Nesse âmbito, a ficção não é uma propriedade, conforme poderíamos dizer, literária: “literature is a name of a set of attitudes we take toward a stretch of discourse, not a name of an internal property of the stretch of discourse. (...) Roughly speaking, whether or not it is fiction is for author to decide³⁷” (SEARLE, 1979, p. 66). Logo, estabelecer um discurso como ficcional é dizer: isto é uma ficção.

Podemos caminhar para o trabalho de Mendes (2004) que estabelece um conceito de ficção/ficcionalidade e uma tipologia desta que permite a aplicação em diversos tipos de texto.

6. 3. A TEORIA DA FICCIONALIDADE VISTA POR MENDES:



trabalho de Mendes (2004) nos define ficção de modo a distinguir seus tipos e, ao mesmo tempo estabelecer uma correlação entre ficção e Semiolinguística, a qual constitui o suporte teórico de base deste trabalho. De acordo com Mendes (2004, p. 117), temos a ficção como o resultado ou o efeito da ficcionalidade, a qual é o mecanismo que a produz. A ficção, nesse caso, é “a simulação de uma situação possível” (MENDES, 2004, p. 117). Por sua vez, a ideia de ficção

³⁷ Tradução nossa: “Literatura` é um conjunto de atitudes que também consideramos em uma extensão de discurso, não o nome de uma propriedade interna de uma extensão de discurso. (...)Em linhas gerais, se algo é ou não ficção é para o autor decidir.”

como situação simulada, nos leva a pensar em situação necessariamente comunicacional.

Desse modo, a ficção seria produzida dentro de uma situação de comunicação real, ou factual, na qual a *mise en discours* instauraria o universo da obra. Uma narrativa de ficção, por exemplo, seria em uma situação de comunicação na qual esse narrador entabularia uma *mise-en-scène* discursiva, com algum possível parceiro. No entanto, essa troca comunicacional, embora construída pelo autor real, postularia uma situação fictiva, que existiria apenas no mundo da obra. E, por sua vez, dentro da obra, outras situações de comunicação poderiam ocorrer paralelamente ou internamente à situação principal. A ficção nos mostra, desse modo, a comunicação dentro da comunicação, mundos dentro de mundos.

Mas se a ficção ocorre também em textos não ficcionais como podemos lidar com isso? Teríamos duas situações de comunicação diferentes? Interpenetradas? Devemos levar em conta a ocorrência dos modos diferentes de ficção. Se a ficção é essa simulação comunicacional, então podemos entender que a ficcionalidade seria o quadro situacional de comunicação na qual essa ficção seria construída. Nesse caso podemos intuir que há modos de ficção, já que ela pode se manifestar tanto em textos factuais quanto ficcionais.

6. 3. 1. Uma tipologia de ficcionalidade:

De acordo com o trabalho de Mendes (2004, p. 117), “a ficção é a simulação de uma situação possível”. E essa simulação, por sua vez, é construída discursivamente pela ficcionalidade, a qual é definida como “o mecanismo de produção da ficção, ou da ativação da ficção” (MENDES, 2004, p. 117), tratando-se de uma “*mise en fiction*” (MENDES, 2004, p. 117). A ficção se relaciona a um mecanismo de produção: ela não é um estado de coisas que existe por si só, mas um estado de coisas possível que é construído. Parte das preocupações de nossa abordagem é justamente verificar que mecanismo é esse e como ele funciona, que elementos ele mobiliza, de que fatores ele depende para o seu funcionamento, o que será realizado mais adiante.

Considerando que situação, em termos semiolinguísticos, tem relações com a enunciação, e, por essa via, com a construção do discurso, a ficção nos sugere a

simulação de um mundo enunciado, a simulação de uma situação de comunicação com seus parceiros comunicacionais fictícios, dotados de uma finalidade de enunciarem. Essa situação seria uma situação de linguagem, e, de certo modo, a construção de um mundo na/pela linguagem. Uma comunicação que daria origem a esse universo de papel com suas leis. Nesse caso os estados de coisas dos personagens não seriam a situação simulada em si, mas apenas um dos componentes dessa situação mais ampla, a qual, dentro da história seria narrada por um enunciador fictivo.

Retomando o conceito de ficção e seus desdobramentos no trabalho de Mendes (2004), temos uma tipologia na qual encontramos a ficcionalidade constitutiva, a colaborativa e a predominante. Desta tipologia, nos interessam, sobretudo, a ficcionalidade colaborativa, que ocorre em gêneros de estatuto factual entrelaçando efeitos de real e de ficção (MENDES, 2004, p. 134), e a predominante, que é “um tipo de produção que se constitui, predominantemente, de simulações de situações possíveis e seria permeada de efeitos de real e de ficção” (MENDES, 2004, p. 141). Não havendo, por sua vez, diferenças tipológicas quanto à ficcionalidade, especialmente relacionadas à colaborativa e predominante, então há diferentes modos de se ativar essa *mise en fiction*.

Por sua vez, essas diferenças poderiam estar relacionadas aos propósitos dos atos de linguagem contendo passagens ou traços ficcionais (no caso dos textos com ficcionalidade colaborativa) ou sendo eles integralmente ficcionais (nos textos caracterizados pela ficcionalidade predominante). Razão pela qual é cabível verificar as motivações dos atos de linguagem que levariam à construção de um texto com este ou aquele tipo de ficção. Caberia ainda verificar que papel ou que valor simbólico a ficção possuiria para provocar a motivação da escolha pelo(s) sujeito(s) que a enunciasse(m). Mas antes, julgamos necessário observar também como a factualidade se coloca nessa problemática, e que relações ela pode estabelecer com a ficcionalidade.

6. 3. 2. A factualidade:

Da mesma maneira que encontramos uma *mise en fiction*, poderíamos ter também uma *mise en factualisation*, que seria o mecanismo que possibilita a construção do fato (cf. MENDES, 2004, p. 117), uma encenação do discurso que teria como

resultado o discurso factual. O fato, por sua vez, no dizer de Mendes (2004, p. 117) “está ligado às ações, aos eventos, à existência e demais situações com as quais temos contato, que vivenciamos ou somos testemunhas em nosso cotidiano.” Observa-se, pois, que o fato tem relações com uma apreensão do real, seja essa apreensão construída de modo subjetivo ou objetivo, e oferece condições de ser verificado, constatado.

Por outro lado, o fato não está ligado necessariamente a uma situação verdadeira ou concreta, mesmo porque a verdade deste estaria sujeita a convenções e julgamentos, a uma situação possível. Embora a ficção também remeta a uma situação possível, esta é simulada, enquanto que na factualidade essa situação possível é testemunhada ou vivenciada por seres concretos.

A factualidade pode perpassar uma situação fictícia: temos o exemplo de muitas obras literárias que se baseiam em fatos verídicos, especialmente aquelas classificadas genericamente como romance histórico. Do mesmo modo, a ficção pode se entremear nos fatos alterando ou não o estatuto desse(s) discurso(s). Por sua vez, essa intersecção entre estatutos que vão da factualidade à ficcionalidade e vice-versa, parece depender da intencionalidade do sujeito produtor do discurso.

Desse modo, pode-se entender que esses dois conceitos, ficção e fato, assim como ficcionalidade e factualidade, não se colocam como uma oposição, mas como um complemento. A ficção predominante, por exemplo, pode recorrer a factualidade para construir sua verossimilhança, ou recorrer a discursos factuais para construir com base nele uma narrativa ficcional. Do mesmo modo, a representação dos fatos pode recorrer à ficcionalidade colaborativa por razões diversas, como o propósito de captar o leitor (no caso de uma estratégia de captação).

6. 3. 3. A questão dos estatutos:

Nesta abordagem, não poderíamos também deixar de levar em conta a discussão sobre o estatuto: o que é e como se constrói. A noção de estatuto aponta para uma convenção que pode se corporificar em uma regra ou conjunto de regras, tácita(s) ou não, relacionada ao entendimento e a apreensão de alguma coisa. Podemos entender que o estatuto é a maneira pela qual um discurso é construído e/ou recebido. Para tanto, ressaltamos que o estatuto se coloca também como uma espécie de aposta discursiva, na

qual o produtor espera que seja depreendida pelo interlocutor. O estatuto sugere um acordo que deve ser reconhecido pelas partes, funcionando como um conjunto de normas através das quais se regula uma relação ou conjunto de relações.

No trabalho de Mendes (2004, p. 117), por sua vez, encontramos uma abordagem mais precisa. Para a autora, o estatuto “é o resultado da união de várias condições de funcionamento da genericidade”. O estatuto de um discurso, assim, não é derivado do gênero: um discurso não é ficcional, por exemplo, porque pertence ao gênero romance. Do mesmo modo, uma reportagem não é factual porque pertence ao gênero jornalístico, mas porque há condições prévias que a definem como factual ou ficcional. Se o estatuto é externo ao gênero e ajuda a constituí-lo, então devemos observar que elementos ou questões presentes no estatuto ajudam a construir o gênero de discurso.

Em princípio é lícito supor que ao projetar a construção de um discurso ficcional, o produtor do discurso recorre a estratégias que permitem ao interlocutor/receptor reconhecer esse discurso dentro do estatuto proposto. Mas não poderíamos colocar a intenção do autor como único elemento responsável pela construção do estatuto discursivo:

são os dados do contrato situacional que nos ajudam a reconhecer o estatuto factual ou ficcional de um dado gênero. Seriam estes os domínios de referência (tipos de saber), instituição social, formas de troca (quem se endereça a quem e, por fim, dados periféricos como paratexto, indicações outras, suporte de veiculação, etc.
(MENDES, 2000, p. 203)

De acordo com Mendes (2000, p. 203), a ficcionalidade, assim como a factualidade têm seu estatuto construído e também reconhecido, situacionalmente. Podemos falar, por exemplo, de ciclopes, dragões e ninfas, seja em textos factuais ou ficcionais porque não é o assunto ou o tema do discurso que determina seu estatuto, mas a intencionalidade do sujeito produtor. É através do propósito com o qual se fala ou se escreve que temos a construção do estatuto de um discurso. Retomando o exemplo clássico dado na *Poética* de Aristóteles, escrever como poeta ou como historiador poderia definir os estatutos dos discursos resultantes desses procedimentos porque haveria uma intenção de se escrever como historiador ou como poeta.

Sendo o estatuto de ordem situacional (cf. MENDES, 2000, p. 124), e desse modo extra-linguístico, podendo justamente oscilar em função da situação de comunicação. O estatuto pode ser reconhecido situacionalmente pela experienciação do discurso: o efeito de real e de ficção se deve à experiência em relação ao discurso, sendo, portanto, “definido em função dos fatos do mundo, é uma reunião de vários critérios, é sempre relativo à situação de comunicação” (MENDES, 2008b, p. 215). Nesse caso, o paratexto, nos ofereceria ainda pistas sobre o contrato e/ou a situação comunicacional na qual se produziu determinado discurso. O paratexto, assim, estaria relacionado a outro elemento mais amplo: o contrato de comunicação.

O reconhecimento do estatuto de um discurso se relaciona intimamente com o reconhecimento dos efeitos de ficcionalidade e/ou de factualidade. Como nos diz Mendes (2008, p. 218), “o diagnóstico de um efeito está na instância da recepção e depende da experienciação que cada um possui do discurso”. O reconhecimento desses efeitos no discurso poderia se dar também através da heterogeneidade discursiva (mostrada ou constitutiva) no sentido dado pelo trabalho de Authier-Revuz (1982): o interdiscurso e a intertextualidade poderiam construir nos textos efeitos de ficção.

Conforme podemos observar, os conceitos de ficção e fato são fluídos, sobretudo quando buscamos relacioná-los dentro de um discurso literário. Do mesmo modo, uma precisão teórica quando discutimos a questão do estatuto e de como este influencia ou determina tais discursos (ficcionalis ou factuais). Determinar ou definir a ficção e o fato, assim como compreender como opera a factualidade e a ficcionalidade é uma tarefa ampla, para a qual buscamos o instrumental teórico da Semiologia. Mas antes de recorrer a este aporte teórico, gostaríamos de apontar nas obras analisadas como a ficcionalidade e a factualidade se apresentam, evocando, sempre que oportuno, as considerações dos autores com os quais dialogamos anteriormente.

Desse modo, no capítulo seguinte, apresentamos algumas considerações sobre a presença da factualidade e da ficção no poema épico de Cláudio Manoel e na *HAP*, de Rocha Pita. Por seu turno, essa abordagem, segundo pretendemos, renderá elementos mais visíveis sobre a problemática estudada, elementos que posteriormente buscaremos ler sob um enfoque semiológico.





C A P Í T U L O V I I

7. O FICCIONAL E O FACTUAL NO VR: CONSIDERAÇÕES GERAIS

cujos ecos soarão nos mais distantes, e recomditos seyos de toda a America.

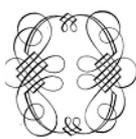
José de Andrade e Moraes. In: Anônimo, *Aureo Throno Episcopal*, 1749



Como o conjunto de conceitos sobre ficção/ficcionalidade, bem como o de fato/factualidade nos auxilia a abordar os *corpora*? E, por outro lado, como a análise dos *corpora* nos possibilita reler o aparato teórico utilizado de modo a não apenas justificar sua aplicação como também relê-lo de maneira refratada? Essa refração seria causada justamente pelo cotejamento dessas considerações teóricas com os dados trazidos por cada *corpus* e pode mostrar-nos outros aspectos do aparato teórico utilizado: outras formas de ler a teoria ou aplicá-la, outras maneiras de ler o *corpus*.

Neste capítulo nos dedicamos a estabelecer algumas considerações mais gerais sobre a maneira como a ficcionalidade e a factualidade se imbricam nas obras analisadas: como esses mecanismos são utilizados pelos autores e que efeitos encontramos a partir dessa mobilização. Iniciamos nossa abordagem pelo poema VR, e, dada a complexidade da obra que conta com um amplo aparato paratextual, iniciamos essas considerações pelo *Prólogo* e pelo *Fundamento Histórico* passando, em seguida, para a análise do poema em si. Em seguida, buscamos entender o mesmo fenômeno na obra de Rocha Pita, verificando também o conteúdo paratextual da obra. No decorrer da análise, evocaremos sempre que necessário, as considerações já apresentadas, no Capítulo 1, sobre ficção e/ou ficcionalidade, de autores diversos.

7. 1. O PRÓLOGO E O FUNDAMENTO HISTÓRICO:



Prólogo do VR é um texto que nos permite observar com bastante propriedade como e por que o sujeito comunicante, em termos semiolinguísticos, Cláudio Manoel da Costa, lida com procedimentos fictivos e factivos em sua obra. Neste texto introdutório, ao apresentar seu projeto de discurso³⁸, o poeta fornece dados importantes sobre os meios através dos quais se dá a construção daquilo que seria o estatuto da obra. Não se trata, nesse caso, de encontrar no texto uma proto-formulação de um conceito de ficção, mas considerações através das quais possamos verificar como o poeta recorre estrategicamente à ficcionalidade e a factualidade para construir seu discurso.

Cláudio Manoel da Costa oscila em considerar seu poema como uma obra literária ou como uma memória histórica, ou, conforme podemos dizer, entre ficção e fato. A princípio, o VR é uma ficção, já que é posto como um gênero tipicamente fictivo, poema, tal como sugerem a folha de rosto e a *Carta Dedicatória*? Ou trata-se apenas de um texto memorialístico com uma estrutura poemática visando a ser uma memória histórica de sua capitania natal? Na *Carta Dedicatória* o poeta se refere ao VR, como “meu poema da fundação de Villa Rica” (COSTA, [1839] 2011). Por sua vez, no *Prólogo*, o poeta assim se manifesta: “Leitor. Eu te dou á ler uma memória por escripto das virtudes de um herói que fora digno de melhor engenho para receber um louvor completo” (COSTA, [1839] 2011). Nesse caso, o poema passa a constituir uma memória dos feitos do herói da narrativa.

Sobre a consideração anterior, o poeta acrescenta: “Não é meu intento sustentar que, eu tenho produsido ao mundo um poema com character de Epico” (COSTA, [1839] 2011). E continua ainda a alegar que seu poema não é “mais que uma composição em metro, para fazer ver o distinto merecimento de um general” (COSTA, [1839] 2011). Talvez esse posicionamento do poeta se relacione, mais que com uma indecisão, com uma problemática acerca do estatuto da poesia épica no período em que o autor a compôs. É possível, assim, que Cláudio Manoel buscasse, com seu poema, criar uma história literarizada ou uma literatura historiográfica de sua capitania.

³⁸ Optamos pela expressão “projeto de discurso” que nos parece menos restritivo do que “projeto de fala”.

Segundo o poeta, prevalece então o caráter do poema como uma obra memorialística, necessária, nesse caso, mais para guardar a memória das origens da capitania do que para deleitar a imaginação do leitor: “E se estas Minas (...) eram dignas de alguma lembrança na posteridade, desculpa o amor da Pátria, que me obrigou á tomar este empenho” (COSTA, [1839] 2011). Por sua vez, o caráter memorialístico da obra é tão forte que o autor procura melhor instruir o leitor recorrendo não apenas às notas de rodapé, mas a elaboração de uma ampla prelição dada pelo *Fundamento Histórico*.

No início deste texto se pode ler: “Persuadido o author desta obra, de que não serão bastantes as notas, com que ilustrou seus cantos á instruir ao leitor da notícia mais perfeita do descobrimento das Minas Geraes (...) se resolveu a escrever esta prelição histórica” (COSTA, [1839] 2011). Tal cuidado sugere não apenas limites à imaginação do poeta, mas também uma preocupação em assegurar a factividade presente na obra.

O objetivo do poema, assim, não é apenas o deleite estético do leitor. A elaboração poética de Cláudio, nesse caso, não tem um fim em si mesmo, mas parece objetivar a um *fazer-lembrar*, *fazer* este que constitui uma visada sobre a qual trataremos mais adiante. Considerando que a escrita do poema épico foi sucedida pela elaboração do *Fundamento Histórico*, e não o contrário, podemos entender que o objetivo do poeta é manter a memória dos feitos que merecem ser lembrados.

O poeta concilia, nesse caso, a sugestão aristotélica da universalidade da poesia, o que engrandece um episódio histórico de importância bastante restrita, ou como podemos dizer, local: a fundação de uma vila nos sertões da Colônia. A evidência de que este é um evento localizado e de importância restrita está justamente na necessidade de se instruir o leitor através do *Fundamento Histórico*. Nesse caso, é preciso escrever tanto como um historiador, para verificar, reconstituir e asseverar a verdade dos fatos narrados, tanto quanto poeta, para narrá-los de maneira que possam figurar como universais.

Nesse caso, podemos dizer que Cláudio recorre a dois tipos de *mimésis*: uma *mimésis* factiva e uma *mimésis* fictiva³⁹, já que ele imita ações nobres ligadas à formação política de sua capitania natal recorrendo simultaneamente à história e à

³⁹ Essas duas expressões foram sugeridas poela leitura do trabalho de Paul Ricoeur, que toma a história e a literatura como duas formas de mimesis.

poesia. Em termos semiolinguísticos, teríamos então dois tipos de semiotização do mundo, a transformação (cf. CHARAUDEAU, 1995), dirigida por uma mesma transação. A escolha do tema narrado reflete, nessa época, primeiramente uma espécie de tomada de consciência ao preferir um tema local a um tema universal. Ao mesmo tempo, Cláudio consegue vislumbrar uma unidade social entre os habitantes da capitania. Unidade que seria sintomatizada pela elaboração de um poema épico sobre a fundação de sua terra natal. Pois, assim, como os gregos reconheciam nos heróis dos poemas homéricos a síntese de seu valor identitário, é possível dizer que o poema *VR* também busque representar esse sentimento de unidade.

A ficcionalidade mobilizada por Cláudio Manoel da Costa é usada para fazer ascender à universalidade a memória histórica da capitania. No entanto se prevalece na obra um projeto de discurso factivo, não fica excluída a ocorrência de efeitos de ficção. No *Fundamento Histórico* da obra a ficcionalidade colaborativa ocorre em várias passagens, como, por exemplo, em: “romperão os mattos geraes, e servindo-lhes de norte o pico de algumas Serras que erão os faróes na penetração dos densíssimos Mattos, vieram estes generosos aventureiros sahir finalmente sobre a Itaverava (COSTA, [1839] 2011). A descrição da marcha dos bandeirantes ganha ares de uma narrativa de aventura pela escolha da maneira como esse evento é semiotizado para o leitor.

Nessa perspectiva, o relato historiográfico também apresenta um caráter épico, dado pela narrativa daquilo que o poeta pretende construir como um mito. Mito no qual se apresenta a aventura dos bandeirantes na exploração do território, então completamente desconhecido e incerto. É o que podemos apontar como sendo a presença de uma ficcionalidade colaborativa.

O *Fundamento Histórico*, nesse caso, também pode ser lido como uma ficção, embora não como uma ficção predominante⁴⁰, na medida em que representa personagens ou atores narrativos descritos como heróis, dotados de qualidades semi-mitológicas, como a coragem, a astúcia, a persistência, e, no caso de Albuquerque, a temperança e a justiça. A isso, soma-se a narrativa envolvendo a busca por tesouros em terras distantes com seus perigos desconhecidos. Desse modo, podemos entender que a própria história da formação da capitania de Minas teria parecido a Cláudio semelhante

⁴⁰ Optamos por empregar a expressão *ficção predominante* ao invés de *ficcionalidade* pelo fato de esta sugerir o processo, e aquela o produto. No caso, estamos nos voltando para a observação do produto, a ficção, que é predominante na obra.

às narrativas épicas. Ou pelo menos teria sido inspiradora a ponto de levar o poeta a se dedicar a elaboração de uma epopeia.

Essa epopeia presentificada pela historiografia sobre Minas Gerais também teria inspirado o historiador Diogo de Vasconcelos (1843-1927) que assim descreve a origem e a formação das Minas pelo trabalho exploratório dos bandeirantes:

as Minas, como a Cólquida, tiveram o seu velo de ouro defendido pelo dragão, que não dormia, e por touros, que vomitavam chamas. Os bandeirantes paulistas foram os nossos argonautas. Depois, como a Lícia, viram-se eles devastados também por uma quimera, que tudo destruíra. Ora, a nossa quimera aqui como lá, foi o monstro da anarquia⁴¹.
(VASCONCELOS, 1974, p. 207)

De certo modo, a pesquisa historiográfica mobilizada pelo poeta, também serve para arrecadar elementos factivos, que servirão à construção do caráter épico dessa prelição histórica, de maneira que a verificação dos fatos serve também para a construção da ficção. O *Fundamento Histórico*, de certo modo, é uma narrativa épica, e a narrativa épica, por seu turno, é uma narrativa historiográfica ficcionalizada. Os estatutos assim se refletem, se espelham, se entrelaçam mutuamente na obra

Por sua vez, a factualidade, no texto historiográfico do *Fundamento* é atestada pela afirmação da busca da verdade, característica desse discurso. No entanto, se o objetivo era justamente preservar a memória dos fatos, porque não simplesmente historiografá-los? Usando a expressão de Paul Ricoeur (1983), podemos dizer que a *mise en intrigue* do discurso historiográfico de Cláudio colabora para criar efeitos de ficção pela semelhança com a *mise en intrigue* da poesia épica. O que nos mostra que, conforme nos diz Tadié (1998), a ficção não nega o discurso historiográfico, mas antes dialoga com ele.

Esse uso do histórico por parte do poetas para se construir a ficção, de acordo com a *Poética* de Aristóteles (2006) também funciona para que se dê crédito àquilo que está escrito: dá-se crédito a narrativa épica porque sabe-se que ela é baseada no real. Por sua vez, podemos dizer também que há um “regime de literariedade” (cf. GENETTE, 1991) presente nesse discurso historiográfico. O que se nota pela possibilidade de uma

⁴¹ Por “anarquia” o autor se refere às dissensões da Guerra dos Emboabas.

apreensão estética por parte do leitor e pela construção estetizada do discurso por parte do poeta. Importa salientar também que esse regime de literariedade se relaciona com as convenções culturais da época. Haveria, então, um regime condicional de ficcionalidade dada pela apreensão de uma obra como ficcional pelas condições de leitura.

Por sua vez, baseando-nos na terminologia de Pavel (1986), podemos dizer que o poeta constrói em um texto factual historiográfico um outro tipo de “mundo possível” Pavel (1986), factualizado. Mesmo sendo um mundo factivo, este também possui suas próprias leis, tal como ocorre na ficção. O mundo possível, nesse caso, não seria, dado apenas pela construção fictiva. A factualidade também poderia gerar seus mundos possíveis com seu conjunto de relações de causas e efeitos que explicariam, segundo a ótica do produtor do texto, um determinado evento. Mas vejamos a seguir como o poema nos mostra a relação entre o factual e o ficcional ocorre no corpo do poema *VR*.

7. 2. O FACTUAL E O FICCIONAL NO POEMA *VILA RICA*:



Canto Primeiro do *VR* pode ser considerado o mais rico para discutirmos a relação entre o factual e o ficcional dentro do poema. É no *Canto Primeiro* que o poeta introduz a narrativa épica recorrendo a sua estruturação clássica: a invocação à musa, a apresentação do assunto, ou proposição, e a dedicação. Se nessa parte temos uma espécie de plano da narrativa, nas demais encontramos das ações até seu desfecho. Entretanto, o *Canto Primeiro* não consiste em um projeto de discurso semelhante àquele encontrado no *Prólogo*, mas um discurso no qual podemos observar o sujeito *scriptor* (cf. PEYTARD, 1983) em seu trabalho enunciativo. Sujeito fictivo que se difere daquele sujeito *scriptor* factivo que atua no *Prólogo*.

As primeiras estrofes nos trazem o procedimento clássico da invocação à Musa, que auxiliará o narrador a tratar do assunto trabalhado no poema. Nesse caso, importa retomar que as musas, entidades mitológicas, presidem a memória, e não necessariamente a imaginação do poeta. A musa⁴² é evocada não para proporcionar o

⁴² Geralmente na poesia épica, desde os poemas homéricos não encontramos uma especificação do narrador sobre qual das nove musas é evocada. Com o tempo, é possível que a musa tenha passado a designar uma entidade genérica.

fluxo imaginativo do poeta, mas para trazer-lhe à lembrança aqueles fatos considerados nobres que serão cantados no poema. É por essa razão que encontramos no mesmo trecho a evocação à musa, a apresentação do tema e a referência à memória e importância histórica dos feitos que serão narrados, conforme se pode ver adiante:

Cantemos, Muza, a fundação primeira
Da capital das Minas; onde inteira
Se guarda ainda, e vive inda a memória,
que enche de applauso de Albuquerque historia.

(COSTA, [1839] 2011, p. 1)

A invocação à Musa, assim, nos mostra desde o início do poema, a ficção entrelaçada com o factual. O poeta, por seu turno, não canta esses eventos como teriam sido de fato, mas como *poderiam* ter sido. O que é coerente com o preceito aristotélico de imitar o real na poesia e não apenas criar o irreal. O que não os torna necessariamente fantasiosos, embora essa narrativa venha a constituir-se dentro de uma ficcionalidade predominante.

Uma nota textual, colocada logo no primeiro verso remete o leitor a uma notícia que atesta a veracidade do tema narrado, veracidade que parece ter preocupado o poeta na construção de sua obra desde o princípio. A nota explica que “a fundação primeira” (COSTA, [1839] 2011, p. 1) faz alusão ao fato de que o “poema tem por argumento principal a fundação de Villa-Rica, ou antes, a sua criação de pequeno arraial em Villa, á que passou no dia 8 de julho de 1711 com o nome de Villa-Rica de *Albuquerque*” (COSTA, [1839] 2011, p. 6). Esse cuidado com a apresentação de informações verídicas é uma constante ao longo da narrativa e guia o leitor a uma ampla rede de informações minuciosas sobre a história da formação política da capitania das Minas Gerais, os principais atores envolvidos nesse processo, a geografia da região etc.

Embora esse cuidado sirva para a construção dos efeitos de real, não poderíamos deixar de encontrar nisso um eco das preocupações apreendidas com a leitura da obra épica de Voltaire, que inicia a narrativa de sua *Henriade* invocando a Verdade:

Descends du haut des cieux, auguste vérité;
Répands sur mes écrits ta force et ta clarté⁴³

(VOLTAIRE, [1852] 2013, p. 17)

Considerando que a *Henriade* de Voltaire serviu como modelo para o VR de Cláudio Manoel, é lícito supor que haja uma relação interdiscursiva entre a “Muza” invocada por Cláudio e a *auguste vérité*, invocada por Voltaire. Ambos os procedimentos se voltam para a construção de efeitos factivos: o primeiro para evocar a memória e glorificar o herói Albuquerque, o segundo para esclarecer e dar aos soberanos europeus o exemplo do bom governo.

Com base nessas colocações, poderíamos dizer que a obra de Cláudio Manoel possui estatuto factual, já que a intenção declarada pelo autor é a de apresentar uma memória histórica da capitania e também pelo fato de ele recorrer a uma epopeia, a qual se caracteriza pela remissão a feitos nobres de um passado heróico. Se discutimos, até o momento, como o factual se apresenta no poema VR, cabe dizer também como o ficcional se coloca na composição, o que nos dedicamos a fazer a seguir.

A poesia épica renascentista, como se vê na obra de Camões, por exemplo, recorre ao maravilhoso pagão (a mitologia grega) para ornamentar a narrativa, ou para justificar as ações, como se faziam na epopeia greco-romana. Na épica greco-romana recorria-se ao hoje chamado de universo mitológico para justificar as grandes ações narradas que compunham o tema da composição, como a guerra de Tróia, ou a viagem de Eneias, que partiu de Tróia até as praias da Itália (na *Eneida*, de Virgílio). Por sua vez, na epopeia renascentista (*Os Lusíadas*, de Camões) esse maravilhoso pagão (a mitologia) aparece como uma forma de trabalhar esteticamente a narrativa. O maravilhoso pagão, por sua vez, é substituído na epopeia barroca de John Milton (*Paraíso Perdido*) pelo chamado maravilhoso cristão, que é aquilo que poderíamos chamar de mitologia cristã, como a criação do mundo, a luta entre Deus e Lúcifer, as lutas contra os anjos rebeldes, e a perda do paraíso terreno.

Esse conjunto de personagens mitológicos ou cristãos forma um cabedal de elementos que ajudam a dar à obra épica uma feição ficcional, a apresentá-la dentro de um carácter acentuadamente estético em detrimento de um carácter puramente factual. O

⁴³ Tradução nossa: “Desça do alto dos céus augusta verdade,
Derrame sobre meus escritos tua força e tua clareza”.

uso do universo maravilhoso pode ser tomado então como um dos elementos pelos quais, a priori, se constrói o mundo da ficção. No caso do poema *VR*, há um misto de maravilhoso pagão e de maravilhoso local. O poeta recorre a personagens da mitologia grega (como Apolo, as ninfas, os Gigantes que lutaram contra Zeus) e com eles justifica ou mesmo cria seres fantásticos no *mundo possível*, para usar a expressão de Tadié (1998), do poema. Seres que atuarão no desenvolvimento da *mise en intrigue* construída por Cláudio Manoel da Costa.

Esses seres da mitologia grega contribuem para justificar a origem desse mundo maravilhoso descrito no poema. Por exemplo, o Gigante Itamonte (o pico do Itacolomi, em Ouro Preto) é apresentado no poema como um dos gigantes, filhos da deusa Geia, que fizeram guerra aos deuses do Olimpo e que foram, uma vez derrotados por Zeus, banidos para os confins da Terra. O deus Apolo é o responsável pelo surgimento do Ribeirão do Carmo, o qual era o corpo de um jovem, que depois de uma paixão suicida por Eulina, fora metamorfoseado em ribeirão pelo deus Apolo. E é também Eulina a mesma ninfa pela qual o herói Garcia, companheiro de Albuquerque, se apaixona e descobre ser aquela que enfeitando os cabelos com ouro em pó, se revela como guardadora das jazidas auríferas do ribeirão.

Podemos observar que a explicação da origem das jazidas de ouro encontradas no vale do Ribeirão do Carmo é dada com uma relação intertextual. No *VR*, o poeta remete à sua *Fábula do Ribeirão do Carmo* (publicada em 1768) onde narra a origem desse curso d'água aurífero. Essa relação intertextual, no caso, aumenta o efeito de ficção relacionado ao episódio das origens de Vila Rica. Nesse mesmo poema, a *Fábula do Ribeirão*, também já aparece o personagem Itamonte, que ocuparia um papel central na *mise en intrigue* do *VR*. Itamonte é a recriação literária do pico do Itacolomi, rocha de aspecto singular situada na crista da serra de Ouro Preto, que em 1698 teria servido como ponto de referência para que a expedição de Antônio Dias encontrasse o local desejado.

Esse bandeirante taubateano teria entrado na região da futura Vila Rica usando o a rota por onde outras expedições bandeirantes tinham saído. O que Antonio Dias buscava era a mesma região que outrora fora visitadas por bandeirantes, sem que estes tivessem encontrado sinais de ouro. Desse modo, a narração da expedição de Albuquerque nos parece uma recriação literária da expedição de Antônio Dias. Uma recriação que é dada pelas dificuldades da viagem, pelo desconhecimento da região quando Albuquerque, na verdade, chegava a uma região já habitada e com caminhos já

abertos. O poeta usa a aventura da expedição do bandeirante Antônio Dias de Albuquerque, em 1698, para narrar a saga do governador do Rio de Janeiro, Antônio de Albuquerque, em 1710-11. A história forneceu o episódio da viagem, faltava colocá-lhe os devidos personagens.

O gigante Itamonte é, assim, um personagem dúbio: um farol que norteia a expedição e também aquele que intimida os viajantes com seu aspecto horrendo. Mas, por outro lado, para chegar ao Itamonte sem se intimidar com ele, Albuquerque também terá a ajuda do Gênio das Minas, tal como o poeta nos relata no *Canto primeiro*:

Da notícia de alguns tinha alcançado,
(E muito mais na Idea está gravado
O profético annuncio) que faria
Grande serviço ao rei, se a serrania
Vencesse, e alem passasse, e visse a testa
Do soberbo Itamonte: manifesta
A estrella se lhe mostra; e um gênio esperto
O guia a ver da empreza um fim mais certo

(COSTA, [1839] 2011, p. 2)

Trabalhando a ficcionalidade no poema, Cláudio cria uma galeria de personagens que, inspirados pelos mitos gregos, interferem no destino dos heróis de maneiras diversas. A ocorrência desses seres evidencia a ficcionalidade predominante no discurso, ficcionalidade que se plasma no texto atravessando o conteúdo factual da narrativa. Um desses personagens é o Gênio das Minas, que protege o herói Albuquerque avisando-o dos perigos e guiando seus passos. É esse mesmo Gênio que assume a forma do índio Filiponte, no *Canto quinto*, e mostra a Albuquerque visões, através de um “misterioso teatro das imagens” (COSTA, [1839] 2011, p. 33), sobre os perigos que os emboabas revoltosos, encabeçados por Nunes Viana, preparam para o herói conforme se pode ler a seguir:

Assim dizendo, com a mão feria
O penedo de um lado, e já se via
Aberta uma estrutura transparente
De cristalinos vidros, tão ausente,
(...)

Em cada vidro á um tempo descoberta,

Uma imagem se vê, que os riscos formão,
Estas em outros vultos se transformaõ
E a scena portentosa á cada instante
Se muda e se converte (...)

Mas notou (triste horror!) que da conquista
Embaraçava a entrada, o vil partido
Dos conjurados chefes; produzido
O exemplo do retiro de Fernand⁴⁴.
Tanto se atreve o insolente bando!

Encheu-se de tristeza, e o gênio activo,
Que attende á protegê-lo, logo um vivo
Esforço comunica ao nobre peito.

(COSTA, [1839] 2011, p. 33)

Esses personagens fictícios intervêm continuamente naqueles episódios factivos que são, dessa maneira, recriados literariamente na trajetória de Albuquerque. O Gênio das Minas, por exemplo, intervém pessoalmente nas situações de maior risco para o herói, como naquela em que o futuro primeiro governador de Minas é transportado da região ao sul de Vila Rica para o arraial de Caeté⁴⁵, onde é posto a salvo da emboscada que lhe preparavam emissários do grupo de Nunes Viana, chefe emboaba, ditador das Minas. Episódio narrado no *Sétimo Canto*:

(...) Eis o gênio vigilante,
Que o perigo imminente está prevendo
Com seus influxos sobre o heroe descendo,
Da mão o prende, e o guia á um sítio, aonde
O escuro Caethé de acordo esconde
Um magnífico paço⁴⁶, em que destina
Que tenha o heroe habitação mais digna.

(COSTA, [1839] 2011, p. 50)

As manobras políticas de Albuquerque são recriadas apresentando-se nelas a intercessão de protetores e também de monstros que se opõem a essas ações. A

⁴⁴ “O exemplo do retiro de Fernand”: refere-se ao governador do Rio de Janeiro, Dom Fernando de Lencastro, que vindo à região das Minas antes de Albuquerque, fora barrado pelas tropas de Nunes Viana e mandado de volta para o Rio de Janeiro.

⁴⁵ No caso, trata-se da atual cidade de Caeté, na região metropolitana de Belo Horizonte.

⁴⁶ Paço: palácio.

ficcionalidade aparece definindo as ações políticas que dariam origem ao governo independente da nova capitania. No poema, uma vez levado a Caeté, Albuquerque se encontra com outros correligionários, fiéis ao representante da Coroa, que prontificam a lhe auxiliar. Nesse ínterim, o Gênio e o Interesse recorrem cada qual a sua estratégia para ajudar ou atrapalhar o herói. Enquanto o Gênio cria visões de castigos e suplícios físicos para convencer os insubmissos a acatarem a autoridade de Albuquerque, o Interesse fomenta novas discórdias:

Tomo á meu cargo simular o aspecto
De uma vendida sujeição, levando
Na lisonja encoberto o insulto; e quando
Elle acredite mais nossa obediência
Farei com que rôta a mascara, a violência
Dentro dos nossos braços o accommetta;
Que morra á frio sangue, ou que se metta
Às brenhas fugitivo, e busque a estrada,
Que lembre de Fernando a retirada.

(COSTA, [1839] 2011, p. 54)

As dificuldades desse processo político-militar são justificadas também com base na ficção, que prossegue apontando dificuldades da empresa e enaltecendo os méritos do herói. O monstro Interesse, por exemplo, é aquele que se coloca como contrário ao projeto civilizador português, conforme se pode observar em sua descrição, feita no *Canto Quinto*:

Este ídolo fatal, que se alimenta
Do humano sangue, um monstro representa
Armado sempre em guerra; cobre o peito
Três vezes de aço e tem o braço feito
Ao furor, aos estragos, e á ruína

(COSTA, [1839] 2011, p. 28)

O monstro que personifica o Interesse, ou a cobiça e ambição humana, é utilizado para justificar as dificuldades que Albuquerque enfrenta para chegar ao termo da expedição, fundar Vila Rica e instaurar a ordem política. No caso, vendo que o herói Albuquerque e sua expedição não se intimidam com a visão do Gigante Itamonte, o

Interesse recorre a um estratagema para deter o herói. E é esse mesmo personagem monstruoso, mítico, que o poeta faz transformar-se em um religioso que espalha notícias promotoras de desordens contra Albuquerque e seu séquito:

De todo agora em cólera accendido
Se empenha á embarçar o alto projecto
Do magnânimo chefe, toma o aspecto
De um certo religioso, que influira
Nas primeiras desordens, e que vira
Dos nacionaes sinceros o destroço

(COSTA, [1839] 2011, p. 28)

A arma do Interesse, disfarçado de religioso, no entanto, não é outra coisa senão os violentos discursos que profere. Dessa maneira, o falso religioso incita as desavenças entre os descobridores do ouro, os paulistas, e os portugueses, considerados forasteiros, de modo a criar um cenário ainda mais tenso na região. Seu discurso enfatiza a tirania praticada pelos portugueses contra aqueles já instalados na região das minas, e a desordem que Albuquerque tende a promover com a permissão dada aos paulistas para acorram às minas de que eram os descobridores. Nesse caso, é curioso observar que o poeta apresenta um discurso contrário à tirania dos portugueses cerca de onze anos antes de se envolver na Inconfidência Mineira⁴⁷:

(...)ó Europeos, que loucos
Às portas esperaes vossa ruína;
Credes que esta nação é de vòs digna
Assim vos vejo entrar com gesto manso,
Quando á desconcertar vosso descanço,
Corre armado furor de um braço forte?
Desconheceis acazo que outra sorte,
Outra fortuna vos espera vindo
Tão próximo Albuquerque, á quem seguindo
Vem o infame tumulto dos paulistas,
Que aspirão senhorear estas conquistas?

(...)Credes que venha
À outra couza, e outro projecto tenha
Mais que roubar-nos as fazendas nossas,
Ganhadas á tal preço, que inda as grossas

⁴⁷ O manuscrito do poema *Vila Rica* apresenta data de 1778. Já se nota, então, um discurso político anti-autoritário na poesia de Cláudio Manoel.

As grossas correntes desses rios se estão vendo
Turvas de sangue? (...)

(COSTA, [1839] 2011, p. 29)

Em uma de suas notas, o poeta nos esclarece que não se conhece precisamente a identidade desse personagem, “cujo nome, e religião⁴⁸ (*) se não declara, como também de outro mais, os quaes associadamente, e de mão commum maquinarão as primeiras desuniões que houverão entre os Paulistas, e os filhos de Portugal, vulgarmente chamados *Buabas*” (COSTA, [1839] 2011, p. 34). O fato de se tratar de um personagem desconhecido torna aparentemente propício sua recriação fictiva. Nesse caso, o poeta justifica o feito desses religiosos como sendo oportunismo de um ser mítico: o Interesse. A ficção, assim, preenche os interstícios da historiografia.

O que cabe salientar nos trechos citados do poema, é que episódios históricos, inclusive mencionados em notas explicativas que fornecem um discurso factual paralelo ao discurso literário ficcional, são justificados e explicados conforme a intervenção de personagens construídos com base em um cabedal de seres míticos. Cláudio propõe uma pequena mitologia que serve para explicar e justificar a saga do herói Albuquerque e a fundação de Vila Rica. Esses seres imaginados ou recriados por Cláudio é que fazem funcionar o mecanismo da ficção, que dão a narrativa a sua feição ficcional mais característica.

São esses seres que tornam a epopeia uma obra predominante fictiva, fazendo o engenho da ficção distinguir a poesia épica de uma simples memória histórica. Poderíamos dizer, nesse caso, que esses seres míticos se interpõem nas ações dos personagens históricos de modo a justificar e a explicar as ações deles. A mitologia, ou antes, a ficção, fornece as justificativas para tornar universal a história de uma região remota da América Portuguesa, as Minas Gerais que o poeta buscou imortalizar e tirar de seu localismo.

Vejamos a seguir, como essa relação entre o factual e o ficcional se arquiteta em um texto de estatuto tipicamente factual, um texto historiográfico de Sebastião da Rocha Pita, a *História da América Portuguesa* que constitui o nosso *corpus* de apoio.

⁴⁸ Por religião, entenda-se *ordem religiosa* a que pertenceriam esses personagens pouco conhecidos, como por exemplo, ordem dos jesuítas, ordem dos franciscanos, dos beneditinos etc.



C A P Í T U L O VIII

8. A FACTUALIDADE E A FICCIONALIDADE NA OBRA DE ROCHA PITA:

Com tanta propriedade de vocábulos que a está pondo a vista,
e fazendo presente aos que por estarem distantes não tiverão a fortuna de se acharem em
tão luzida função.

Pedro Correa, *Approvação do Áureo Throno Episcopal*, 1749.



obra de Cláudio Manoel apresenta um estudo histórico que, no entanto, é parte do projeto literário do poeta. Embora esse estudo já tenha sido publicado separadamente, e usado por historiadores como Vasconcelos (1974) como fonte fiável e relevante para a historiografia mineira, não podemos nos esquecer que ele serve a uma obra ficcional. Podemos verificar melhor essa relação entre factualidade e ficcionalidade através de um discurso propriamente historiográfico. É o que nos empenhamos em fazer a seguir. Para a análise da *HAP* de Rocha Pita tomamos o paratexto: *Prólogo*, *Dedicatória*, *Advertências* e as cartas de aprovação do Santo Ofício, as quais nos mostram como o estatuto da obra é entendido do ponto de vista de sua recepção. Em seguida, verificamos o *Livro Oitavo* e o *Livro Nono*, que são aqueles que estabelecem vínculos intertextuais e interdiscursivos mais fortes com o poema de Cláudio: o *Livro Oitavo* trata do descobrimento das minas de ouro, o *Nono* da guerra dos emboabas e da viagem de Albuquerque às Minas.

Rocha Pita, no *Prólogo*, nos informa que para a elaboração de uma obra monumental como a que propunha é inevitável, e até necessário, recorrer a efeitos de ficção, o que, por sua vez, não torna menos verídico o conteúdo: “saõ seguras, e fieis as noticias, que escrevo, porque os obséquios não fizeraõ divorcio com as verdades”

(PITA, [1730] 2011). A explicação dada pelo autor da *HAP* para o uso da ficção é que “em mappa dilatado a variedade de figuras carece de viveza das cores, e das valentias do pincel” (PITA, [1730] 2011). O que significa que a exposição de um assunto tão amplo requer uma ornamentação estilística, a qual se faria notar pela ficcionalidade. E continua o autor: “mas se te não conciliar agrado pelas tintas a pintura, não deixem de merecer atenção pela grandeza dos objetos” (PITA, [1730] 2011): assim, a grandeza do assunto tratado acaba por ser mais importante que a ornamentação estilística com que o autor a compôs. Nas *Advertências* ao leitor, Rocha Pita prossegue na justificativa do uso dos efeitos de ficção:

Que como nos dois primeiros livros descreve o corpo natural, e material desta Região, as maravilhosas obras, que nella fez a natureza (...) foy compondo a arte, no retrato de tanta fermosura, precisada a ser pincel a penna, não teme sahir dos preceitos da Historia, quando altera a pureza das suas leys com as idéas da pintura. (PITA, [1730] 2011)

A ficcionalidade, nesse texto, se apresentaria como um traço de estilo, o qual por sua vez, não reduziria o grau de factualidade nesse discurso. Desse modo, podemos depreender que a ficção, através de uma ficcionalidade colaborativa seria parte constitutiva do discurso historiográfico. Essa ficcionalidade seria necessária para tornar o discurso mais vivaz e mais interessante para o leitor. Para Rocha Pita, a descrição do território brasileiro não poderia ser feita senão recorrendo-se ao que poderia ser tomado como efeito de ficção, o que tornaria seu trabalho próximo ao de um artista, de um pintor, que deveria substituir a pena do escritor pelo pincel: a escrita pura e simples deveria ser substituída pela estilização, ou antes a factualidade fria e austera deveria acatar a presença de efeitos de ficção.

Assim, o que se vê nos primeiros livros (capítulos) da obra é a descrição da natureza brasileira, pintada como um paraíso terrestre. Essa relação entre história e arte, entendendo arte de maneira ampla em uma acepção que poderia estar próxima da de ficção, é trabalhada pelo autor na seguinte concepção: “a mais elevada frase Poética he a verdade ainda mal encarecida” (PITA, [1730] 2011). Para Rocha Pita, poesia e verdade não são matérias distintas, mas se entrelaçam de tal maneira que a poesia seria uma forma de verdade pela qual pouco se agradece. Dessa maneira, se entende que a

ficção não é tomada como uma oposição a história, nem a poesia como uma oposição a verdade. Elas se entrelaçam e se relacionam na obra de maneira estratégica.

Se temos observado a relação entre ficcionalidade e factualidade no discurso historiográfico de Rocha Pita pelo viés de sua produção, nessa obra, também podemos fazê-lo através da instância de sua recepção, o que é possível porque a *HAP* traz, depois das *Advertências* ao leitor, as folhas de aprovação do Santo Ofício e as licenças de outros censores, sem as quais a obra não poderia ser impressa nem circular. As folhas de aprovação constituem um relatório apreciativo da mesa censória, e são particularmente comuns até o século XVIII em Portugal. Esses textos podem ser tomados, então, como um primeiro registro relacionado à maneira como uma obra era recebida na época. Mas o que nos interessa nelas, nesse caso, é a maneira como esses primeiros leitores, ainda que censores, entendem o estatuto da obra.

A primeira licença é da própria Academia Real da História da qual Rocha Pita era membro. O parecer escrito por Antonio Rodrigues da Costa alega que “o livro intitulado *História da America Portuguesa*, (...) me parece mais elogio, ou panegyrico, que Historia” (COSTA *apud* PITA, [1730] 2011). O comentário dado por Antonio da Costa é enfático ao questionar o estatuto com que o autor visa apresentar a obra. Como *elogio*, um encômio, a obra pareceria mais laudatória do que historiográfica. Outro parecerista, Frei Manoel Guilherme, do Santo Ofício, nos alega que “o Author desempenha todas as leys da Historia, que ouço dizer são muitas, e de difficil observancia” (GUILHERME *apud* PITA, [1730] 2011). Embora não saibamos quais são essas leis da História é notório que se trate, segundo a opinião do observador, de um estatuto factual.

No plano geral da obra, encontramos uma interdiscursividade com a literatura épica, o que pode ser entendido como o principal efeito de ficção corrente na *HAP*. Os dez livros que compõem a obra apresentam uma narrativa que se assemelha, pela sua *mise en intrigue*, a um enredo épico: a conquista de um território paradisíaco. A *HAP* pode ser lida, assim, como um discurso épico que narra a conquista de um paraíso nos trópicos. Não falta ao enredo inimigos ferozes, heróis de grande valor, monstros exóticos. Trata-se da conquista territorial pelo valor das armas portuguesas e pela fé cristã, das lutas contra os inimigos em batalhas épicas, da manutenção do poder contra sucessivas desordens e revoltas.

No *Livro Primeiro*, que é dedicado à descrição da terra e seus habitantes encontramos a construção de uma imagem paradisíaca sobre a América Portuguesa:

Do Novo Mundo, tantos séculos escondido, e de tantos sábios calunniados onde não chegaraõ Hannon com suas navegações, Hercules Lybico com suas columnas, nem Hercules Thebano com suas emprezas, he a melhor porçaõ o Brasil; vastíssima Regiaõ, felicíssimo terreno, em cuja superfície tudo saõ frutos, em cujo centro tudo saõ thesouros (...). He em fim o Brasil Terreal Paraíso descuberto. (PITA, [1730] 2011, p. 3-4)

Observa-se que o autor recorre a personagens mitológicos, como Hércules, e históricos, como o navegante fenício Hannon, que teria circunavegado a África a serviço do faraó egípcio Neco no século VII a. C.⁴⁹. Há nesse caso um entrelace dos efeitos de ficção relacionado à localização geográfica da América Portuguesa, que se encontra além de onde chegaram os heróis das lendas gregas e da história antiga. Porém, esse paraíso é habitado por povos ferozes, como declara o autor ainda no *Livro Primeiro*:

Todo esse vastíssimo corpo, que temos mostrado estava possuído, e habitado de inculta gentilidade, dividida em inumeráveis Nações, algumas menos feras, mas todas bárbaras: não tinham culto de Religião, idolatravam à gula⁵⁰, e serviaõ ao apetite, sem regimen de ley, ou de razaõ. (PITA, [1730] 2011, p. 48)

Embora essas descrições sejam comuns entre cronistas viajantes que visitaram o país desde o século XVI, e representassem um ponto de vista comum sobre os indígenas brasileiros, cabe observar como ela é colocada em relação à narração dos feitos dos portugueses. Não se trata apenas de uma estereotipação do gentio, mas de uma descrição conivente com os procedimentos descritivos dos personagens épicos: o valor do herói é legitimado e ampliado em relação ao teor e a magnitude dos perigos. No caso, a descrição da barbárie dos índios credibiliza a bravura dos portugueses na conquista do território. Daí o efeito de ficção que consiste em se pintar o gentio como bárbaros monstruosos.

Para Rocha Pita, o território, além de selvagens ferozes também possui seus monstros: “das fêras há tigres, onças, antas susuaranas, e javalês (...). Em generos de cobras monstruosas, a giboya, taõ grande que se alcança ao mayor touro (...) o come.

⁴⁹ A *História* de Heródoto é o único registro de que se dispõe dessa viagem.

⁵⁰ *Idolatravam à gula*: referência ao canibalismo praticado por algumas tribos do litoral.

(...) Há monos⁵¹ horríveis nos montes” (PITA, [1730] 2011, p. 39-40). Em um cenário repleto de feras e habitantes selvagens que praticam o canibalismo, teria se imposto o braço português no valor das armas e na força da fé cristã. Nesse contexto, a história da capitania de Minas aparece descrita, ou narrada nos livros *Oitavo* e *Nono* da obra, e representa apenas um capítulo dentro de uma obra imensa. Essas partes, por sua vez se assemelham a um canto (parte) épico com seus próprios heróis, seus tesouros escondidos e suas batalhas: uma epopeia, cujo objetivo seria immortalizar os feitos heróicos dos portugueses.

Encontramos trechos semelhantes a passagens de narrativas épicas, por exemplo, nos fragmentos a seguir, nos quais o autor descreve as minas de ouro: “gerou o Sol nos embriões da terra do Brasil a profusa copia de ouro, que natureza teve escondida imemmo tempo, para sahir com numerosos, e riquíssimos partos no fim do seculo dezasete da nossa Redempçaõ” (PITA, [1730] 2011, p. 491). Sobre os motivos da guerra dos Emboabas, episódio importante na trama do poema *VR*, o autor assim se manifesta: “Tinhaõ crescido os Povos nas Minas do Sul em tanto numero de gente de vários gêneros, condições, e estados, que era quase impossível terem socego, sem hum Governador assistente, que os fizesse viver em paz” (PITA, [1730] 2011, p. 540). Os motivos da guerra sugerem a necessidade de um herói pacificador, ou de certo modo, a ação pacificadora e civilizadora do Estado português.

Os contornos épicos dessas batalhas, por seu turno, são dados em trechos como o seguinte, que trata de um dos episódios da guerra dos emboabas: “matando-lhes algumas pessoas (...), aliviavaõ a dor das vidas, que perdiaõ, com as que tiravaõ” (PITA, [1730] 2011, p. 554). Um dos eventos apresentados, e epicamente descritos, pelo autor é o chamado Capão da Traição, no qual um grupo de paulistas fora cercado e morto a traição por ordem de Bento do Amaral Coutinho, um dos chefes emboabas, conforme pode se ler:

(...) lhe enviaraõ os Paulistas hum Bolantim com bandeira branca, pedindo paz, e prometendo entregar as armas, se lhes dessem bom quartel. Concedeolhe Bento de Amaral; porém assim como se lhe apresentaraõ rendidos, e entregaraõ as armas (oh ferina crueldade, indigna de humanos peitos!) gritou que matassem aquelles que tantos damnos, e mortes tinhaõ causado nos Forasteiros, e foy logo fazendo estrago naquelles miseráveis desarmados, aleivosamente recebidos. (PITA, [1730] 2011, p. 546).

⁵¹ Monos: macacos.

A obra termina com a descrição do governo do vice-rei Vasco Fernandes César de Menezes, “de que procede a suave harmonia do seu ditoso Governo, no qual com o mesmo curso de acertos, e felicidades (...) em que põem fim esta Historia” (PITA, [1730] 2011, p. 656). O término dessa longa *mise en scene* factiva lembra um final feliz no qual o autor faz um balanço dos feitos dos portugueses que teria rendido bons frutos a Colônia. A ficção, nesse caso, ocorre no discurso historiográfico como uma estratégia e não necessariamente como um fim, já que, no final, o autor alega que tudo o que parecer sobrenatural não deve receber maior crédito do que recebe o discurso historiográfico:

que as matérias, que tocarem a aparições, ou parecerem milagres, e sucessos sobrenaturaes trazidos nella, não procura tenhaõ mais credito, que o que se deve dar a huma Historia puramente humana.
(PITA, [1730] 2011, p. 657)

Nesse caso, a ficcionalização dá à História um realce poético que segundo os preceitos aristotélicos a colocaria dentro de um caráter de universalidade: a História da América Portuguesa poderia ser tomada como um épico duradouro na memória das gerações futuras como uma narrativa de grandes feitos de tempos antigos.

Após essa apresentação de elementos fictivos e factivos nos *corpora* analisados, buscamos então verificar como a poesia épica de Cláudio Manoel e a obra historiográfica de Rocha Pita podem ser lidos sob um viés semiolinguístico. Buscando particularmente a relação entre poesia e história entendendo essas como gêneros ou discursos, cada qual dotado de um estatuto, buscamos compreender como a ficção poderia ser entendida na perspectiva de um quadro de troca comunicacional. O que constitui o assunto do capítulo seguinte.





CAPÍTULO IX

9. A FICÇÃO E A FACTUALIDADE EM UMA PERSPECTIVA SEMIOLINGUÍSTICA:

E como não sou verboso, não direi coisa com que o cansar.

Bento Fernandes, *Relação do princípio descoberto destas Minas Gerais*,
Guarapitanga, 10 de dezembro de 1750.



o presente capítulo apresentamos algumas considerações gerais sobre a poesia épica e sobre o discurso historiográfico relacionando-os à Semiologia buscando demonstrar como esse aporte teórico oferece uma base para se abordar o tema da ficcionalidade e da facticidade. Não se trata de expor em nível de exaustividade o aparato teórico proposto por Charaudeau, mas de apontar alguns elementos que nos permitem demonstrar a coerência da aplicação da Semiologia neste estudo, a começar pela abordagem sobre os sujeitos da linguagem e seu trabalho de construção fictiva, conforme apresentamos a seguir.

9.1. OS SUJEITOS DO/NO DISCURSO FICCIONAL: A ERGO-FICCIONALIDADE

o artigo “Cuando la ficción vive en la ficción”, o escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) chama a atenção para as ficções inseridas dentro de outras, como uma novela independente inserida no *Dom Quixote*, de Cervantes, ou uma peça encenada no *Hamlet* de Shakespeare: “al procedimiento

pictórico de insertar un cuadro en un cuadro, corresponde en las letras el de interpolar una ficción en outra⁵²” (BORGES, 2014). Esse processo consiste em inserir um mundo ficcional dentro de outro, como “cuadros dentro de cuadros, libros que se desdobl原因 en otros libros⁵³” (BORGES, 2014). A partir do texto de Borges, entendemos que o desdobramento dos enunciadores fictivos em uma narrativa pode ser um processo contínuo de construção em abismo.

Partículas de mundos ou universos ficcionais inteiros podem existir dentro de discursos ficcionais ou factuais. E a esse procedimento de inserir uma ficção em outra (que pode ocorrer graças ao interdiscurso) chamaremos de endo-ficção, ressaltando que não designamos com isso o funcionamento interno do discurso ficcional, mas a presença de um discurso ficcional em outro. Por sua vez, chamaremos de ergo-ficcionalidade, o conjunto de fatores (a interdiscursividade, os modos de organização do discurso, o estilo, procedimentos narrativos, construção de efeitos de real) que atuam nesse procedimento. O termo ergo-ficcionalidade é adaptado do trabalho de Peytard ([1983] 2014, p. 2), segundo o qual encontramos, no texto literário, o setor ergo-textual, que é aquele relacionado ao trabalho de elaboração, de construção do texto. O que pode ser exemplificado pela construção da narrativa e de seus personagens. A ergo-ficcionalidade, assim, consistiria no trabalho de elaboração da ficcionalidade no discurso e através da linguagem. Por sua vez, levando essa acepção ao quadro comunicacional proposto pela Semiologia, diríamos que a ergo-ficcionalidade se manifestaria no circuito interno da linguagem, graças às operações do sujeito comunicante.

A ergo-ficcionalidade nos remete também à questão da chamada *multi-narratividade*, uma narrativa que tem origem em outra narrativa anterior. De maneira geral, poderíamos entender que a ergo-ficcionalidade se torna mais visível, ou legível através de procedimentos relacionados à narrativa. Razão pela qual julgamos pertinente discorrer sobre a relação narrativa e ergo-ficcionalidade na seção seguinte.

⁵² Tradução nossa: “ao procedimento pictórico de inserir um quadro em um quadro, corresponde nas letras o de interpolar uma ficção em outra.”

⁵³ Tradução nossa: “Quadros dentro de cuadros, livros que se desdobram em outros livros.”

9. 2. RELAÇÕES ENTRE ERGO-FICCIONALIDADE E NARRATIVIDADE:

o trabalho de Machado (2000) sobre o discurso literário encontramos referência ao “texto multi-narrativo, onde uma narração gera uma outra narração” (MACHADO, 2000, p. 99). Nesse caso, a autora aponta, com base no trabalho de Vuillaume (1990), o procedimento de o narrador passar a voz a um personagem, e a possibilidade, por sua vez, de este personagem narrador também ceder a voz a outro personagem. Dessa maneira, a partir de uma narrativa primária (dada pela voz do sujeito narrador 1), teríamos uma narrativa secundária, que existiria pela voz cedida a um narrador 2. Um procedimento que poderia ser continuado em *mise-en-abîme*, no qual personagens seriam criados pela enunciação de outros personagens.

Chamamos a atenção também para o fato de que essas narrativas secundárias ou terciárias podem se referir tanto ao mundo da ficção quanto ao mundo factual (cf. MACHADO, 2000, p. 100). Nesse caso, haveria pelo menos dois eixos de projeção da narrativa: um que se voltaria para o interior do universo ficcional da obra, e outro para o universo factual, a situação de comunicação na qual a obra foi construída, a eventos reais retratados no universo ficcional. Alguns exemplos da projeção factual dessa narrativa podem ser dados nos casos em que o narrador dialoga com o leitor, naqueles casos em que o narrador faz menção a sua própria obra ou ao seu processo de escritura, ou quando se reporta a eventos reais que de algum modo participam da narrativa ficcional.

Por sua vez, depreendemos que essas narrativas ficcionais podem, dentro da obra mesma de ficção, ter diferentes estatutos em relação à história contada. Um personagem A enuncia uma narrativa B, e esta poderia ter, dentro do universo de A, um estatuto factual. Isso porque dentro da narração de A, a narrativa B se referiria a eventos reais. Por outro lado, o personagem A pode narrar uma história factual contendo um personagem B, o qual narra uma fábula. No primeiro caso, teríamos uma narrativa com efeito de factualidade, ainda que uma factualidade ficcional, dentro de uma narrativa ficcional. No segundo, teríamos uma narrativa ficcional dentro de uma narrativa factual.

A factualidade e a ficcionalidade podem subsistir uma dentro de outra através de um desdobramento realizado pelos personagens da história. O universo da obra narrada reproduz procedimentos de enunciação criando suas próprias factualidades e suas

próprias ficcionalidades. Esse procedimento pode ser melhor entendido sobretudo através da Semiologia. O que abordamos no item seguinte.

9. 3. A ERGO-FICCIONALIDADE CONFORME A SEMIOLINGUÍSTICA:

elacionando a ergo-ficcionalidade a Semiologia de Jean Peuyard⁵⁴, podemos verificar que esse processo é possibilitado pelo desdobramento do enunciador em outros enunciadores discursivos, ou, como poderíamos dizer, nos desdobramento do sujeito escritor nas vozes narrativas do universo ficcional, e nas vozes que se desdobram dessas vozes anteriores. No entanto, esse discurso literário poderia ainda ser ficcional ou não, o que nos leva a pensar na possibilidade de propor uma outra qualificação ou categorização para esse *scriptor* literário de ficção, assim como para o *lector* de ficção: poderíamos falar de um *lector fictivo* e de um *scriptor fictivo*, para distingui-los de outro tipo de *lector* e *scriptor* literário, conforme a terminologia de Peuyard ([1983] 2014, p. 2) envolvido em um contrato de um discurso literário não ficcional.

9. 4. FORMAS DE OCORRÊNCIA DA ERGO-FICCIONALIDADE:

onforme nos diz Mendes (2008b, p. 215), os efeitos de ficção podem ocorrer dentro de um discurso de ficção através da intertextualidade literária. Essa endo-ficcionalidade, conforme mencionamos anteriormente, pode ocorrer através da heterogeneidade, pela intertextualidade literária, e em termos de discurso, pode consistir em uma situação de comunicação dentro de outra. Encontramos com frequência esse recurso nos discursos com ênfase no modo de organização narrativo, como a poesia épica. Nesse caso, dentro de uma narrativa majoritária encontramos o que podemos definir como outra *mise en scène* discursiva, com seus parceiros, sua

⁵⁴ Peuyard elaborou uma teoria que chamou de Semiologia, A qual foi retomada e amplamente desenvolvida por Charaudeau.

finalidade e macro-tema, em termos semiolinguísticos construída pelo universo ficcional.

Mas como poderíamos descrever esse procedimento quando essa inserção ocorre em um discurso factual? Como, por exemplo, caracterizar esse recurso se o pequeno universo ficcional ocorre dentro de um texto factual? Teríamos, nesse caso, uma endoficcionalidade que atuaria dentro do mecanismo da factualidade? Essa endo-ficção poderia ocorrer através da intertextualidade: citação de provérbios, de uma história fictícia usada como exemplo? Assim como a inserção de efeitos de factualidade dentro de uma narrativa ficcional não lhe altera o estatuto, a inserção de fragmentos de ficção dentro de um relato factual não o torna fictício.

Podemos avançar um pouco nessa discussão se levarmos em conta o estilo: um traço da ergo-ficcionalidade operada pelos sujeitos do discurso, o que apresentamos no capítulo seguinte. Assim, uma vez, tendo levado em conta o trabalho os sujeitos do discurso na construção da ficcionalidade, verificaremos a seguir, os aspectos desse trabalho no discurso, e como essa atividade ergo-discursiva contribui para a construção de efeitos de ficcionalidade e de factualidade.





C A P I T U L O X

10. O ESTILO E A ERGO-FICCIONALIDADE:

Se acham praticadas as regras da Arte,
e preceitos da Poezia.

Pedro Correa, In: *Aureo Throno Episcopal*, 1749

Definir o estilo, sobretudo em Análise do Discurso, é difícil. Tendo em vista a caracterização de nosso objeto de pesquisa, partimos de algumas considerações de autores clássicos, Platão e Aristóteles, frequentadas por poetas do século XVIII, que nos permitem compreender o que é o estilo e como ele atuaria na construção do discurso ficcional. Em seguida buscamos relacionar essas considerações ao instrumental teórico da AD e, mais especificamente da Semiologia.

Embora Platão e Aristóteles não tenham tratado diretamente da relação entre estilo e *mimésis*, podemos encontrar nesses dois autores, indícios de como aquele atua na construção desta. De acordo com Platão (2001, p. 83), “deve-se estudar a questão do estilo” para que se possa compreender a relação entre o tema ou conteúdo da imitação poética e a forma pela qual esse tema é apresentado. Nesse caso, o estilo seria a maneira pela qual o poeta adéqua o tema da obra a uma determinada forma poética: tragédia, epopeia, ditirambo, comédia.

Se o estilo possibilita a imitação, depende-se que é principalmente pela enunciação que se consegue imitar a outros homens de maneira que o personagem fictício seja tomado como o próprio homem imitado e não como a voz do poeta: “quando ele profere um discurso como se fosse outra pessoa, acaso não dizemos que ele assemelha o mais possível o estilo ao da pessoa cuja fala enunciou?” (PLATÃO, 2001,

p. 84). Desse modo, é o estilo do poeta que o leva a ser tomado como aquele que é imitado.

Por sua vez, podemos dizer que o estilo cria o *como se* e as condições de verossimilhança da *mimesis*, já que, na construção do poema, “é o próprio poeta que fala e não tenta voltar o nosso pensamento para outro lado, como se fosse outra pessoa que dissesse e não ele” (PLATÃO, 2001, p. 84). Se o poeta imita o discurso de outros homens de tal maneira que se confunde com eles, podemos dizer que ele instaura no texto uma situação fictiva de comunicação dentro daquela dada pelo sujeito comunicante em seu projeto de discurso. Um procedimento que nos lembra o desdobramento dos sujeitos no quadro comunicacional dos discursos ficcionais (cf. PEYTARD, [1983] 2014, p. 2).

Por outro lado, como os personagens épicos eram conhecidos apenas pelos relatos sobre eles, o poeta se encarrega de dar-lhes uma voz, uma identidade, uma característica. De modo que se julga que quem enuncia não é o poeta, mas o próprio homem que é objeto da imitação. O que também nos leva a depreender que a maneira de imitar estilisticamente o outro é uma estratégia para persuadir o leitor/espectador da aparência de realidade desse *como se*.

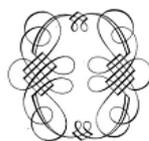
Na *Poética* de Aristóteles (2006), a imitação possui o meio, que são as palavras, o objeto a ser imitado, que são as ações boas ou más dos homens, e o modo, que trata da enunciação em primeira pessoa, ou em terceira. Sendo que “a epopéia serve-se unicamente da palavra simples e nua dos versos” (ARISTÓTELES, 2006, p.24), o cuidado do poeta recairia, então, sobre o estilo de imitar. O uso da palavra deve ser estratégico para ser convincente. Essa imitação, por sua vez, consiste em dotar esses personagens de um caráter pior ou melhor que o dos homens comuns, já que, segundo Aristóteles (2006, p. 26), se o poeta imita as ações dos homens, estas só podem ser boas ou más, e sendo imitadas, só podem ser piores ou melhores, mais vis ou mais nobres que as dos homens reais.

Em Aristóteles, compreendemos que o estilo importa para criar uma *mimesis* convincente das ações dos homens. E parte dessa *mimesis* consiste em construir para esses personagens um caráter idealizado, em que as ações dos heróis sejam mais nobres que a dos homens comuns, e as dos seus contraditores sejam mais vis que do que seriam as ações dos inimigos reais. Desse modo, parte dos efeitos de ficção da poesia épica seria construir, graças ao estilo do poeta, um *ethos* fictivo para os personagens

atribuindo-lhes qualidades e virtudes, no caso dos heróis, ou vícios e crueldades, no caso dos vilões.

E uma vez visitada as considerações de Platão e Aristóteles, passemos agora abordar a acepção de Bally sobre estilo e estilística. O trabalho de Bally apresenta um considerável acréscimo ao trabalho dos autores clássicos visitados e, ao mesmo tempo, nos permite relacionar o estilo aos estudos do discurso, conforme buscaremos demonstrar a seguir.

10. 1. ESTILÍSTICA E ESTILO EM BALLY:



trabalho de Bally, discípulo de Saussure, traz a relação do estilo com o indivíduo e o grupo e também faz menção a uma “língua literária”. O autor, assim, instaura na questão do estilo a do próprio indivíduo que recorre à língua para se expressar e se relacionar com um determinado grupo. Por outro lado, Bally não nos oferece um conceito de estilo, mas é possível depreendê-lo através da conceituação de estilística.

A estilística, tomada na perspectiva do uso da linguagem, de acordo com Bally (1951, p.1), “étudie la valeur affective des faits du langage organisé, et l’action réciproque des faits expressifs qui concourent à former le système des moyens d’expression d’une langue⁵⁵”. O estilo, nesse caso, seria a marca do indivíduo para se adaptar ao grupo. Nota-se, portanto, que são levados em conta a língua, os indivíduos, a coletividade, e a ação afetiva (ou patêmica) dos indivíduos sobre a língua. Desse modo, o estilo seria derivado da ação individual do usuário da língua, mas uma ação caracterizada pela afetividade, marca da presença desses indivíduos na linguagem. Outro aspecto chamativo dessa concepção é o fato de essa presença afetiva na linguagem ser motivada pela busca de inserção em um grupo, o que significa que o indivíduo tem o estilo, como um recurso estratégico para se relacionar com a coletividade.

Bally distingue entre uma língua literária e uma língua científica ou intelectual, as quais seriam uma demonstração dos modos de ação dos indivíduos através do estilo.

⁵⁵ Tradução nossa: “estuda o valor afetivo dos fatos da linguagem organizada, e a ação recíproca dos feitos expressivos que concorrem para formar o sistema dos modos de expressão de uma língua”.

O estilo decorreria de ações ou de modificações individuais na língua corrente provocadas pelos indivíduos havendo pelo menos uma diferença fundamental entre elas (cf. BALLY, 1951, p. 244), dada pelo uso técnico e/ou intelectual da língua, o que a tornaria mais intelectual e impessoal, e um uso literário, pelo qual ela se apresentaria de forma pessoal, afetiva e estética. O autor também leva em conta a intencionalidade desse uso da língua: “un style peut, en apparence, se confondre avec la langue de tous; mais les deux modes diffèrent toujours par le principe comme par l’intention⁵⁶”, de modo que a intencionalidade influencia estrategicamente o estilo.

A partir da concepção de Bally, uma das diferenças sensíveis entre o discurso ficcional e o factual seria a presença de traços afetivos ou não nesse discurso: presença ou não de traços estéticos, de pessoalidade ou de impessoalidade. O discurso factual seria caracterizado, então, por um estilo impessoal, dado pela dissimulação dessa presença do sujeito no uso da língua, uso que se faria notar com nitidez nos discursos ficcionais. O estilo seria então um traço de subjetividade, de presença patêmica do indivíduo que utiliza a língua.

Cabe ressaltar que tanto o uso intelectual quanto o uso literário da língua mostra a presença do indivíduo atuante na linguagem, e mesmo essa impessoalidade nos permite depreender a ação estratégica desse indivíduo. A neutralidade, a imparcialidade, a impessoalidade seriam também traços da presença do indivíduo⁵⁷ (*) na língua e, por essa via, também seria um estilo que ajudaria a constituir aqueles discursos predominantemente factuais, como o historiográfico.

A língua literária se distinguiria pelas combinações de palavras, pela criação de um sentido novo para as palavras (cf. BALLY, 1951, p. 245), sendo um conjunto dos estilos individuais. Por outra via podemos considerar então que há estilos coletivos, necessário para a adequação a uma coletividade: aqueles que deveriam ser seguidos pelos cultores dos textos factuais. Esse estilo coletivo poderia ser caracterizado como institucional (cf. MENDES, 2008a, p. 198) possivelmente, por essa impessoalidade, que perpassaria os discursos factuais. Um estilo que deve ser praticado por todos aqueles que pretendem escrever sob um estatuto factual, o que nos abre caminho para

⁵⁶ Tradução nossa: “um estilo pode, em aparência, se confundir com a língua de todos; mas os dois modos diferem sempre pelo princípio como pela intenção”.

⁵⁷ Temos usado o termo *indivíduo* ao invés de *sujeito* para nos mantermos coerentes com a terminologia utilizada por Bally.

pensarmos a relação entre imaginários sociodiscursivos e ficção e a maneira como o estilo estabelece uma conexão entre ambos.

Um estilo coletivo se distinguiria do estilo literário assim como a língua científica se distinguiria, nos termos de Bally, da língua literária. Esta, ao contrário daquela, permitiria a manifestação da ação dos indivíduos na língua. Aquela recusaria esta manifestação a fim de se adequar a um imaginário segundo o qual a ausência dos traços do sujeito seria um indicativo da verdade objetiva dos textos factuais.

Nessa perspectiva, o estilo poderia também ser associado a uma prática coletiva, ou uma prática social dada pela utilização da língua. Pensar, assim, em um uso estilístico e social da língua, por sua vez, nos abre espaço para discutir o estilo dentro dos domínios da Análise do Discurso. O que buscaremos realizar no subcapítulo seguinte.

10. 2. O ESTILO NA PERSPECTIVA DA ANÁLISE DO DISCURSO:

 Jaingueneau (2004, p. 218) informa que há dificuldade em se delimitar um território da estilística efetivamente separado da Análise do Discurso. Bastaria mencionar, por exemplo, como a ação do indivíduo na língua, assinalada por Bally (1951) se confunde com a ação dos sujeitos no discurso, aqui retomando a terminologia empregada na AD. Considerando que o discurso é construído graças à manipulação, pelos sujeitos da linguagem, dos signos dentro de uma circunstância psicossocio-histórica, o estilo poderia ser concebido como o conjunto de traços da ação do sujeito no discurso.

Esses traços de subjetividade poderiam também ser deliberados e intencionais, dada a tentativa de se adequar a expectativa desse sujeito produtor do discurso em relação a um grupo ou a um sujeito receptor específico. Mendes (2008a), por exemplo, nos enfatiza que esses traços de subjetividade poderiam ser, inclusive, uma estratégia de construção do discurso para captar o leitor dentro de um determinado contrato e/ou de um gênero.

Por sua vez, o estilo, estando sujeito a um contrato comunicacional pode sofrer alterações conforme a conjuntura política, estética e/ou ideológica de uma época. Como

nos informa Mendes (2008a, p. 198), “o estilo é instável, pode sofrer influências de dados históricos, da moda, das mídias, entre outros”. Nessa perspectiva, podemos dizer que o estilo, além de instável, não é só individual nem só coletivo e pode ser depreendido sobre a esfera individual, quando se fala em estilo de um autor específico, e em estilo coletivo, ou o chamado estilo de uma época.

O estilo é motivado tanto pelas escolhas do sujeito de procedimentos de uso da língua quanto pelo contexto de uma época. Ele “muda na medida em que mudam os valores e nossas representações desses valores” (VENEROSO, 2008, p. 144). De modo que “podemos encontrar nas mudanças estilísticas a ocorrência de profundas transformações sociais” (VENEROSO, 2008, p. 144). O que nos mostra que o estilo deve ser levado em conta dentro de um conjunto de elementos, um dos quais demonstraremos nos capítulos posteriores: o contrato comunicacional. E o outro, a ser mostrado adiante, os imaginários sociodiscursivos. Entretanto, é pelo viés propriamente semiolinguístico que verificaremos essa questão, de maneira a estabelecer com maior precisão teórica, como o estilo interfere na construção da ficção e do fato.

10. 2. 1. O estilo na perspectiva da Semiologia:

De acordo com Charaudeau (1983, p. 50), o sujeito comunicante recorre a estratégias para produzir certos efeitos de convicção ou de sedução sobre o sujeito interpretante. O que é necessário para que o interlocutor se adéque ao interlocutor ideal pressuposto pelo sujeito comunicante. Uma dessas estratégias, a nosso ver, poderia residir na utilização dos modos de organização do discurso. De acordo com Mendes (2008a, p. 195), por exemplo, “na instância do discurso, o estilo seria percebido levando-se em consideração as escolhas dos modos de organização narrativo, descritivo ou argumentativo que vão ser empregados”. Desse modo, os efeitos produzidos pelos modos de organização do discurso colaborariam para seduzir o interlocutor.

Nessa perspectiva, o estilo não seria apenas uma restrição do gênero discursivo ou pela conjuntura de uma época, mas uma estratégia (de captação, por exemplo) através da qual o autor constrói um leitor hipotético. Tal concepção explicaria, por

exemplo, as razões dos diferentes estilos praticados por autores de uma mesma época ou de uma mesma escola literária.

Os modos de organização do discurso não bastariam, a nosso ver, para averiguar como o estilo provocaria ou influenciaria a ficcionalidade e/ou de factualidade. Seria necessário levar em conta como cada sujeito utilizaria desses modos de organização. O estilo, trabalhado através dos modos de organização descritivo e narrativo, por exemplo, poderia ser considerado como “condições de construção do discurso que o sujeito falante disporia para organizar sua intenção discursiva” (CHARAUDEAU, 2004, p. 17). Desse modo, o estilo estaria relacionado com um tipo de visada inscrita na finalidade do sujeito produtor do discurso e colaboraria para a construção de efeitos derivados da ficcionalidade ou da factualidade.

Como modo de descrever os seres do mundo ou narrar suas ações, a *mise en description* e a *mise en narration*, no discurso literário épico, por exemplo, representariam os seres de maneira fictiva, de um *como se*. Já nos procedimentos narrativos haveria um estilo de narrar que colaboraria para estabelecer o estatuto do discurso, distinguindo-o entre factual ou ficcional. A maneira de descrever os elementos desse mundo possível contribuiria para a construção fictiva, mas eles são igualmente utilizados para gerar efeitos de factualidade. Embora os modos de organização do discurso possibilitem verificar traços estilísticos do autor, estes podem ocorrer tanto em discursos ficcionais quanto factuais. Desse modo, podemos nos perguntar: de que maneira um autor utiliza a narração e a descrição de modo a gerar efeitos de ficcionalidade em detrimento daqueles de factualidade? É o que buscamos discutir no próximo item

10. 2. 2. Os Modos de organização do discurso na ficcionalidade e na factualidade:

Se a utilização dos modos de organização do discurso não basta para construir efeitos factivos e/ou fictivos, é preciso mobilizá-los segundo critérios cuja observação nos permitiriam descrevê-los apropriadamente. Não nos parece que seria possível fazer uma descrição que se aplicasse a todo e qualquer discurso literário, já que seus estilos mudam conforme o autor e a época. Mas como poderíamos apontar, de

maneira mais criteriosa, as características desse que poderíamos chamar de modo fictivo e/ou factivo de organização do discurso?

Os modos de organização do discurso possibilitam a construção de efeitos de ficção e de factualidade através da atuação estilística do sujeito comunicante. O que propomos a seguir é a descrição desse modo fictivo e factivo de maneira a possibilitar sua aplicação aos *corpora*: a poesia épica e o discurso historiográfico. Não se trata, portanto, de considerações que sejam aplicáveis a textos de outros períodos históricos. Para tanto é necessário retomarmos a distinção aristotélica de se escrever como poeta e como historiador, distinção esta que faz eco, a nosso ver, no esquema da *mise en narration* em Charaudeau (1992, p. 760) que apresentamos a seguir:

NARRADOR	↗ historiador	→ narrativa factual	→ leitor da narrativa factual
	↘ escritor/poeta	→ narrativa ficcional	→ leitor da narrativa ficcional

A adoção do modo narrativo se deve primeiramente ao fato de lidarmos com discursos predominantemente narrativos. Em segundo lugar, ressaltamos que a *mise en description* é indissociável da *mise en narration* já que esta tem sua verossimilhança em boa parte construída por aquela. Para Charaudeau (1992, p. 715), essa inter-relação entre os modos se deve ao fato de que o descritivo “nous fait découvrir un monde qui est censé exister comme un être-là qui se donne pour tel, de manière immuable.⁵⁸”. Ao passo que o narrativo “nous fait découvrir un monde qui est construit dans le déroulement même d’une succession d’actions qui s’influencent les unes les autres et se transforment dans un enchaînement progressif⁵⁹”(CHARAUDEAU, 1992, p. 715). Encadeamento que nos sugere a *mise en intrigue*, proposta por Ricoeur, que ocorreria indistintamente em discursos ficcionais e factuais.

⁵⁸ Tradução nossa: “nos faz descobrir um mundo que se supõe existir como um estar-lá que se dá por tal, de maneira imutável”.

⁵⁹ Tradução nossa: “nos faz descobrir um mundo que é construído no encadeamento mesmo de uma sucessão de ações que se influenciam umas as outras e se transformam dentro de um encadeamento progressivo.”

Se os modos de organização do discurso possibilitam a construção de efeitos de ficção e de factualidade e se considerarmos que o estilo é tanto individual quanto coletivo, podemos encontrar efeitos de ficção e de factualidade observando o estilo determinado para cada estatuto e pela ação individual do sujeito comunicante. A seguir buscamos descrever os efeitos construídos pela ficcionalidade e pela factualidade. Ressaltamos também que tais procedimentos não são uma hierarquização, já que os elementos apontados se relacionam entre si e dificilmente seria proveitoso abordá-los em separado. Todos são elementos tradicionais presentes em uma narrativa, seja ela factual ou ficcional.

.os personagens: os personagens apareceriam na narrativa como actantes narrativos (cf. CHARAUDEAU, 1992, p. 716-720) ou mais especificamente como os sujeitos enunciadores desdobrados no universo ficcional. Se na *Poética* de Aristóteles a imitação dos homens deve representá-los como melhores ou piores que os homens comuns, então um efeito estilístico de ficção seria, como já mencionamos, enaltecer as virtudes daqueles considerados heróis e também os vícios daqueles considerados antagonistas, os vilões da narrativa. Embora tenhamos o problema de não possuir um parâmetro definido para saber como um personagem se colocaria como pior ou melhor dentro de uma escala de virtudes ou de defeitos, não é difícil observar traços do enaltecimento do caráter dos atores principais, seja na narrativa épica, seja na narrativa historiográfica.

.a ação: para Aristóteles (2006) as ações são o objeto da imitação e decorrem justamente do caráter dos personagens. Estes executam ações nobres ou vis a partir do caráter que apresentam. Como efeito de ficção, as ações desses personagens seriam mais nobres ou mais vis, ou descritas como tal, dentro da narrativa. Os atos heróicos, de extrema bravura, de grande destreza, como ações antônimas a essas seriam típicos nesses casos.

.o espaço: de acordo com Moisés (1984, p. 107) “a frequência e a intensidade com que o lugar geográfico se impõe no conjunto de uma obra ficcional está em função de suas outras características”. O espaço, como lembra o autor, reflete a ação e o caráter dos personagens, quando não os ressalta, uma vez que é pelo espaço e pela maneira

como ele se apresenta para os personagens que as qualidades destes podem ser melhor demonstradas. Um mar tempestuoso, um território selvagem, montanhas altíssimas podem servir para ressaltar as qualidades do herói.

.o tempo: Ricoeur (1984, p. 126) ressalta que, em uma narrativa ficcional, o tempo também é fictivo e se distingue do tempo real pelo fato de aquele não ser linear e cronológico. Tanto nas obras de ficção quanto nas de estatuto factual, o tempo da narrativa independe do tempo real podendo ser condensado (narrar cinco séculos em um parágrafo), interpolado (remissão ao passado, ao futuro e ao presente), ou estendido (a narrativa da ação em um minuto descrita em muitas páginas). Por sua vez, nas narrativas épicas, observamos um apagamento do tempo, uma atemporalidade, sugerindo que o enredo transcorre em épocas míticas, embora possamos intuir em que época se passa uma história. O efeito de ficção em relação ao tempo pode ser construído no apagamento dessa temporalidade. Por outro lado, em uma narrativa historiográfica tradicional, o tempo é representado de forma linear, horizontal e cronológica, havendo, em muitos casos, o cuidado de assinalar datas na qual ocorreram os eventos.

Conforme buscamos demonstrar, os estilos de narrar, perpassados pelos de descrever, se mostram relevantes para a construção tanto de efeitos de ficção tanto dos efeitos de factualidade, e, por essa via, também para o estabelecimento do estatuto do discurso. O que mostramos anteriormente são estilos, digamos, institucionalizados dentro de uma tradição mantida pelos imaginários sociodiscursivos acerca da poesia épica, e do discurso historiográfico tradicional. Trata-se de estilos dentro dos quais deveriam ser trabalhados os elementos da narrativa, e não podemos nos esquecer que cada autor também apresenta seu estilo próprio.

Pelo estilo se promove, através da ergo-ficcionalidade a inserção de efeitos de real e de ficção do no discurso. A constatação desses efeitos, por sua vez, ocorre nos estudos de Charaudeau em sua publicação pioneira, *Langage et discours*, o que torna convidativo, abordar, a seguir, os efeitos de ficção e de real no discurso, como uma forma de dar continuidade à discussão sobre a ficcionalidade e a factualidade no poema VR, e (por que não dizer?), na obra de Rocha Pita, com a qual contrastamos o *corpus* principal.

10.3. ANÁLISE DO ESTILO NAS OBRAS:

e, de acordo com a noção platônica, o poeta dá uma voz e uma identidade aos seus personagens (cf. PLATÃO, 2001), podemos entender que esse procedimento seria um traço estilístico, já que através dele, o poeta organiza e encena esse discurso. A nosso ver, não se poderia dar voz a um personagem sem, ao mesmo tempo, caracterizá-lo, atribuir-lhe certas qualidades que serão importantes para a construção da narrativa. O que é observado tanto no poema *VR* quanto ao longo das páginas da *HAP*: essas duas obras têm sua narrativa caracterizada por um intenso emprego dos modos de organização discursiva (tanto o narrativo quanto o descritivo) sobre os personagens históricos ou ficcionais.

Esses procedimentos seriam, conforme vimos no início deste capítulo, dados pela enunciação (cf. ARISTÓTELES, 2006), ou antes, pelo trabalho da enunciação, ou ergo-enunciação (cf. PEYTARD, [1983] 2014). A encenação criada com esse mundo ficcional poderia ser uma construção pathemizada do discurso dada pelo uso afetivo da língua (cf. BALLY, 1951) que legaria à narrativa literária seus efeitos de ficção através dos modos de organização do discurso (cf. CHARAUDEAU, 1992).

Lembramos também que essa maneira de trabalhar, diríamos estilisticamente, o discurso, segundo Veneroso (2008) e Mendes (2008a) poderia ser motivada pelos padrões estéticos ou padrões estilísticos de uma época. Assim, podemos dizer que há tanto um *estilo de época*, que influencia os discursos ficcionais e factuais, como um *estilo de épico*, visível na poesia desse gênero.

Com o fim de tornar a apresentação desta análise mais operacional, nós a dividimos segundo as operações dadas pelos modos de organização do discurso. Segundo nossa abordagem, o estilo pode ser observado e comparado entre os discursos factual e ficcional com base na temporalização dos eventos, na descrição do cenário, na caracterização dos personagens e da organização dos eventos ou ações.

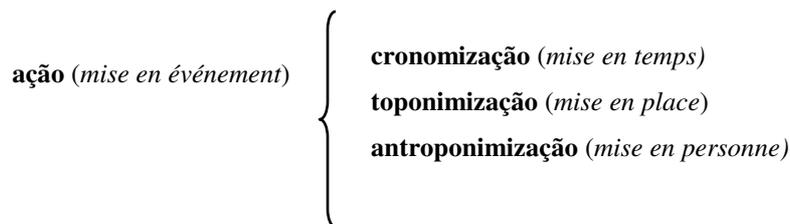
Ao primeiro tópico chamaremos de cronomização, ou *mise en temps*, e consiste na apresentação do tempo dentro do qual transcorre a narrativa analisada. Ao segundo tópico chamaremos de toponimização, ou *mise en place*, que trata da descrição dos cenários da narrativa. Ao terceiro tópico chamaremos, então, de antroponimização, ou

(*)

*mise en personne*⁶⁰, que trata da construção e da caracterização dos personagens. Finalmente, ao tópico que chamaremos propriamente de ação de, ou *mise en événement*, que é a organização dos eventos narrativos, podemos atribuir um papel majoritário, porque é em função da ação narrativa que todos os demais procedimentos são mobilizados.

Esses três procedimentos, constituintes da *mise en événement*, podem mostrar-se conjuntamente em uma mesma passagem narrativa, ou cada qual enfatizado em detrimento do outro. Nos *corpora* analisados, assim, a ação, é perpassada justamente pela localização temporal da narrativa, pela caracterização dos personagens e pela descrição dos cenários, de modo que ao conjunto dessas operações discursivas representamos da seguinte maneira:

Esquema 3: os constituintes da ação narrativa



Assim, estabelecida, nossos tópicos de análise contemplarão, primeiramente o poema *VR*, e em seguida a *HAP*, de Rocha Pita, buscando ressaltar as diferenças e convergências estilísticas entre o discurso ficcional e o discurso historiográfico.

10. 3. 1. Análise do *VR*: o poema e o *Fundamento Histórico*

Embora o conteúdo do poema seja dado por eventos históricos, observamos que na *mise en temps* há uma acronomização ao invés de uma cronomização: o tempo da narrativa não é assinalado. A localização temporal dos eventos é substituída

⁶⁰ Manifestamos que a expressão *mise en personne* nos parece mais abrangente que *antroponimização*, já que podemos ter personagens não humanos presentes na narrativa.

pela menção ao comércio ultramarino de Portugal e o domínio das terras brasileiras, a fundação das principais povoações da Colônia. O que podemos observar no fragmento seguinte, retirado do *Canto Primeiro*:

Rottos os mares e o commercio aberto,
Já de America o gênio descoberto
Tinha ao rei lusitano as grandes terras,
Que o sul rodeia de escabrosas serras.

O titulo contavão de cidades,
Pernambuco, Bahia, e as crueldades
Dos indios superadas: já se via
O Rio de Janeiro, que fazia
Escala ás naos: buscando o continente
De Paulo⁶¹, uma conquista está patente.
Que aos portugueses com feliz agouro
Promettia o diamante, a prata, o ouro.

(COSTA, [1839] 2011, p.1-2)

Essa *mise en temps* se faz, assim, pela atemporalização ou acronomização da narrativa. O que serve ao propósito de situar tais eventos em um passado mítico e heróico. Essa mitificação do passado histórico também pode se exemplificada pela invocação à Musa que o poeta faz nos primeiros versos do poema:

Cantemos, Muza, a fundação primeira
Da capital das Minas; onde inteira
Se guarda ainda, e vive inda a memória,
Que enche de applauso de Albuquerque a historia.

(COSTA, [1839] 2011, p.1)

Embora os fatos que o poeta narra tenham ocorrido há poucas décadas, a invocação a musa serve para simular o distanciamento temporal dos eventos. A “Muza” serviria, assim, para trazer ao poeta a memória de eventos ocorridos em épocas

⁶¹ “Buscando o continente de Paulo”: as embarcações faziam escala no porto do Rio de Janeiro antes de aportarem na capitania de São Paulo.

imemoriais, uma *mise en temps* tipicamente épica, que pode ser tomada como um traço estilístico convencionado por este gênero de narrativa.

Os eventos mais relevantes para a constituição dos fatos narrados são localizados através de sua relação com outros eventos, formando uma *mise en intrigue* através da qual se estabelece a temporalidade da narrativa. No trecho seguinte, por exemplo, retirado do *Canto Primeiro*, a origem da Guerra dos Emboabas é localizada graças à morte do fidalgo Dom Rodrigo por membros da bandeira de Borba Gato. No trecho, o espírito do fidalgo aparece em sonho a Albuquerque advertindo do cenário beligerante das Minas:

Debalde tú também hoje imaginas
Chegar ao centro dellas [das minas]: eu contemplo
Mil perigos na empreza: fresco exemplo
Te dá a minha morte; só te espera
De gênios brutos pertinácia fera⁶²;
Falta de fé, traições, crimes atrozes,
Só terás de encontrar;

(COSTA, [1839] 2011, p.3)

Os dois exemplos anteriores nos mostram como a *mise en événement* se constitui de uma *mise en temps*. Tal é também o exemplo que encontramos no fragmento seguinte, retirado do *Canto sexto*, onde temos a narração das primeiras expedições bandeiristas ao território das Minas:

Levados de fervor, que o peito encerra
Vês os Paulistas, animosa gente,
Que ao Rei procurão do metal lusente
Co`as próprias mãos enriquecer o erário.
Arzão⁶³ é este, é este o temerário
Que da Casca os sertões tentou primeiro:

(COSTA, [1839] 2011, p. 39)

⁶² “Pertinacia fera”: o mesmo que insistência feroz; a insistência feroz da desordem.

⁶³ Trata-se de Antônio Rodrigues Arzão, primeiro bandeirante que encontrou ouro no que viriam a ser as Minas Gerais.

Por sua vez, esse episódio se encontra explicado no *Fundamento Histórico* da seguinte maneira: “Dos sertões penetrados era o mais notavel o da Casca, nome que se deo a uma aldêa sobre as costas do Rio Doce (...). Destes Sertões se recolhia na era de 1693 Antonio Rodrigues Arzão, natural da Villa de Taboaté com mais cinquenta homens de sua comitiva” (COSTA, [1839] 2011, p. III). Podemos observar como autor temporaliza diferenciadamente a narrativa épica e a histórica, colocando nesta a data de 1693 e criando o efeito de factualidade que concerne ao discurso historiográfico.

A *mise en événement* é utilizada no *Canto Sexto* para mostrar ao herói Albuquerque os riscos enfrentados pelo seu antecessor na tentativa de sanar o conflito entre paulistas e emboabas e também os perigos que a que o herói está exposto:

A madre de Memnon⁶⁴ dourava a terra,
E já se descobria uma alta serra
Com três dias de marcha; de Itamonte
O carregado aspecto está defronte;
Não repugna do heróe a nobre entrada,
Mas tem presente ainda a retirada
De Fernando inda vê de sangue tinto
O campo; e nota o ódio mal extinto
Dos infames, rebeldes, conjurados.

(COSTA, [1839] 2011, p. 46)

No *Fundamento Histórico* a “retirada de Fernando⁶⁵” é apresentada da seguinte maneira:

Chegava Dom Fernando ao arraial das Congonhas, distante oito legoas de Villa Rica; quando os que acompanhão a Vianna avistando de longe o governador, clamarão em altas vozes_Viva o nosso general Manoel Nunes Vianna, e morra D. Fernando, se não quiser voltar para o Rio de Janeiro.

(...)

Assustou-se o governador com a inesperada saudação dos rebeldes, e pediu oito dias para se retirar: concederão-lhe estes.

(COSTA, [1839] 2011, p. XIII)

⁶⁴ Memmom: herói da guerra de Tróia, morto por Aquiles.

⁶⁵ Dom Fernando Mascarenhas foi o governador do Rio de Janeiro ao qual sucedeu Albuquerque. Tendo vindo a Minas, Fernando foi impedido de avançar e mandado de volta ao Rio de Janeiro sob ameaça de morte pelos emboabas liderados por Manoel Nunes Viana.

Temos nesse trecho um exemplo de como a *mise en événement* se constitui de uma *mise en place* (*arraial das Congonhas, distante oito legoas de Villa Rica*) e uma *mise en personne* (*Dom Fernando, nosso general Manoel Nunes Vianna, governador, rebeldes*) constituem o efeito de factualidade desejado.

Nesse fragmento também se assinala a chegada de Albuquerque às terras da futura Vila Rica:

Com três dias de marcha; de Itamonte
O carregado aspecto está defronte;

(COSTA, [1839] 2011, p. 46)

Observa-se que o poeta, no caso, recorre à figuração mitológica para mostrar, nessa *mise en temps*, em que momento do dia Albuquerque chega ao seu destino: as lágrimas da mãe de Mêmnon por seu filho se tornaram o orvalho da manhã, evidenciando que Albuquerque chegou defronte ao pico do Itacolomi, marco geográfico da Vila Rica, ao amanhecer. Fato construído com a devida liberdade poética, que é trabalhado da seguinte maneira na preliminação histórica:

Chegou ao Rio de Janeiro a frota de Portugal, e nella veio render a D. Fernando o governador, e capitão general Antonio de Albuquerque Coelho de Carvalho por patente datada em Lisboa em 23 de novembro de 1709. Sem perda de tempo se poz em marcha para as Minas (...).
(COSTA, [1839] 2011, p. XIII)

No caso, a cronomização (*em 23 de novembro de 1709*), a toponimização (*chegou ao Rio de Janeiro a frota de Portugal*) e a antroponimização (*o governador, e capitão general Antonio de Albuquerque Coelho de Carvalho*) contribuem para dar a essa *mise en événement* o efeito de uma verdade histórica. Por sua vez, a chegada de Albuquerque ao seu destino é também trabalhada fictivamente através do discurso do Gênio das Minas, que se dirige a Garcia e lhe informa o paradeiro do companheiro Albuquerque:

(...) Elle [Albuquerque] procura
Erguer a capital, aonde a escura
Sombra de um sonho lhe propôz defronte
O carregado aspecto de Itamonte.
Neste sítio elle está; (...)

(COSTA, [1839] 2011, p. 56)

Mas essa *mise en temps* não trata apenas de localizar a narrativa épica em um passado mítico. Eventos posteriores às ações de Albuquerque são narrados como um porvir, um futuro profético que a ninfa Eulina revela a Garcia. No caso, Eulina profetiza a criação de três primeiras vilas, através das quais se instauram centros da administração política e jurídica dando origem a nova capitania:

Do Carmo a Villa, e a Villa do Ouro-preto
Formarão das conquistas o projecto;
Junto ao rio, á que as Velhas derão o nome,
A terceira erguerá que foral⁶⁶ tome.

(COSTA, [1839] 2011, p. 62)

As três vilas pioneiras de Minas Gerais foram Vila do Carmo (atual Mariana), a Vila Rica de Ouro Preto, e Vila de Sabará, a margem do Rio das Velhas: “e prosequio Albuquerque na criação das villas, e estabelecimento da capitania” (COSTA, [1839] 2011, p. XIV). Episódios retratados no *Fundamento Histórico*. Essa informação é complementada pelo poeta-historiador sobre a criação das primeiras três vilas da capitania: o antigo arraial do Carmo “Passou a ser Villa por criação do governador Antonio de Albuquerque Coelho de Carvalho em 8 de abril de 1711” (COSTA, [1839] 2011, p. VI). Sobre “Ouro-preto, ou Villa-rica” esta “foi creada Villa pelo governador Albuquerque no dia 8 de julho de 1711” (COSTA, [1839] 2011, p. VII). Nessa *mise en événement* historiográfica, como podemos ver também importa a localização temporal desses eventos, marcada por datas precisas: respectivamente 8 de abril e 8 e 17 de julho de 1711.

⁶⁶ Foral: documento através do qual se institui a administração política de uma localidade.

Já quanto à terceira vila, “Sabará passou a ser Villa em 17 de julho de 1711 por criação do governador Antonio de Albuquerque” (COSTA, [1839] 2011, p. VII). As vilas eram sedes de poder uma vez que nelas era instalado o chamado braço do poder absoluto da Coroa: as câmaras, que presidiam a administração e representavam a Coroa.

A data magna de Vila Rica, a de sua fundação, que é praticamente o assunto principal do poema aparece ainda em uma elaborada *mise en temps* fictiva no *Canto Décimo*:

De Flégon, e Pirois as rédeas de ouro
Batia o sol, e com feliz agouro
Em giros onze ao luzitano fasto⁶⁷
Sobre mil sete centos, que tem gasto
Pelo eclítico cerco em fim trazia
O mez, que Roma do seu Julio fia⁶⁸.

(COSTA, [1839] 2011, p. 73)

Flégon, e Pirois são dois dos cavalos luminosos que puxam a carruagem do deus Hélio, o Sol. O poeta mostra que o Sol (e não a Terra, por licença poética) completara onze giros em torno da Terra (11 anos) e mais mil e setecentas voltas (1700 anos), até trazer o mês de Julho, no qual houve a fundação de Vila Rica. Julho de 1711 é, no caso uma cronomização decisiva para o enredo, e não poderia ser apagada sem prejuízo para a memória dos fatos narrados. Essa *mise en temps*, assim, permite que o conteúdo factual importante se mantenha no poema sem prejuízo dos efeitos de ficção que se busca construir.

Já a *mise en place* fictiva parece ocorrer, de maneira especial, com a *mise en personne*. A representação do cenário deve, então, enfatizar o caráter épico e o heroísmo do protagonista da narrativa: devem ser descritos os perigos da região (montanhas intransponíveis, montes assustadores, abismos, matos repletos de feras, o labirinto dos caminhos incertos) e também as maravilhas de um território representado como mitológico. É que nos exemplificam as palavras de Albuquerque no trecho seguinte:

⁶⁷ “Fasto”: luxo, ostentação.

⁶⁸ “O mez, que Roma do seu Julio fia”: trata-se do mês de julho, assim denominado em homenagem a Júlio César, general e ditador romano.

A terra, que buscamos: nela intento
(Albuquerque tornava) o fundamento
Erguer da capital; de penha em penha⁶⁹
Andarei se a fortuna o não desdenha,
Té descobrir o monte, e o rio, aonde
Tão grande maravilha o Ceo me esconde.

(COSTA, [1839] 2011, p. 13)

Pudemos observar nesta análise que a *mise en place* também estabelece vínculos intertextuais na obra. Um exemplo pode ser dado pela imitação de uma passagem da *Farsália*, de Lucano (2004), em que o espírito da pátria aparece a César nas margens do Rubicão. No poema VR é às margens do Rio das Velhas, o “soberbo rio”, o fantasma de Dom Rodrigo aparece a Albuquerque:

Tornando às margens de um soberbo rio
Já se alojava o herói, e do sombrio
Amparo de uma árvore, em quanto
Vagava a comitiva, ao doce encanto
Do murmúrio das agoas, e do vento
Dando aos membros suave acolhimento.
(COSTA, [1839] 2011, p. 73)

Também mencionamos novamente a imitação intertextual do Gigante Adamastor, presente nos *Lusíadas*, de Camões (1982), mostrada, no poema VR, por uma *mise en place* que torna o rochedo do Itacolomi no gigante Itamonte:

Cheio deste projecto eu vejo um dia
Que um rochedo fatal, a quem a fria
Neve branqueja a descalvada testa,
Com medonha carranca me protesta,
Não passe a descobrir o seu segredo:
Quem és, pergunto, que ignorado encanto
Se esconde em ti? Elle me torna em tanto:

Eu sou filhos, que abortara a terra,
E fiz com meus irmãos aos Deoses guerra
(Tú, negro Adamastor, hoje em memória
Me obrigas á trazer a tua historia.)
(COSTA, [1839] 2011, p. 11)

⁶⁹ “Penha”: penhasco. Alusão ao relevo montanhoso da região.

O longo caminho até o objetivo final da expedição é descrito na enunciação de personagens como o padre João de Faria Fialho, o qual participara da bandeira de Antônio Dias, descobridor de Ouro Preto, e que também compunha a comitiva de Albuquerque. O “provido Faria” (COSTA, [1839] 2011, p. 13), no *Canto Segundo* diz que:

Entrei estes paizes, e inda noto
Em cada tronco os pouzos, onde rôto
O vestido, e tentei passando avante
O giro dos sertões, de bem distante
Parte de grossos mattos descobria
Uma elevada, e tosca penedia⁷⁰,
Á quem coroa um pico a altiva frente.
Demandei esta rocha, e do eminente
De toda Ella vi um ribeiro vi, que nasce,
Que do sol recolhendo dentro a face
Pareceo converter-se todo em ouro.

(COSTA, [1839] 2011, p. 13)

Trata-se de uma passagem em que os principais membros da comitiva de Albuquerque deliberam entre si sobre a localização do seu objetivo, o qual é assinalado por um acidente geográfico singular o Itamonte:

O esperado Itamonte em vão⁷¹ se estende
Na confusão das serras, e dos montes,
Que assombrão todos esses horisontes⁷².

(COSTA, [1839] 2011, p. 13)

Esse cenário que recorre a imagens de lugares repletos de adversidades ao mesmo tempo alude com frequência à presença do ouro. Assim como se descreve as dificuldades épicas da empresa, também se ressalta as riquezas mitológicas das terras

⁷⁰ “Penedia”: penedos, montanhas.

⁷¹ “Em vão”: em um vão, em um abismo. alusão ao vale formado pelo ribeirão do Carmo, que corre paralelo a serra de Ouro Preto.

⁷² “Assombrão”: entenda-se que fazem sombra no horizonte. Serras altas que sombreiam os horizontes.

mineiras. A *mise en place* contribui também para personificar o próprio cenário, tornando-o ora hediondo ora miraculoso. Apresentamos a seguir, respectivamente, a descrição do pico do Itacolomi, ou Itamonte, e a do Ribeirão do Carmo, de onde a ninfa Eulina tira o ouro em pó com o qual doura os cabelos:

(...) um rochedo fatal, a quem a fria
Neve branqueja a descalvada testa,
Com medonha carranca (...)

(COSTA, [1839] 2011, p. 11)

De uma pequena lágrima, que a penha
Derrama das entranhas, se despenha
Gotta a gotta um ribeiro, logo à raia
De ambas margens excede, e já se espraia
Separado do berço na campina
Um murmúrio sonoro só de Eulina
Repete o nome; a maravilha estranha
Inda mais se adianta; ao longe apanha
Uma nympha na arêa os montes de ouro,
Com que esmalta o cabelo, e o torna louro.

(COSTA, [1839] 2011, p. 11)

Nota-se que o grotesco e o encantatório se sucedem continuamente no mesmo cenário: a paisagem amedrontadora é a mesma que esconde tesouros inenarráveis. Em um ápice descritivo das míticas riquezas locais, no *Canto Nono*, temos o exemplo dado pela *mise en place* do palácio da ninfa Eulina em companhia da qual se encontra Garcia:

Pisando de uma sala o pavimento
Por tudo reflectia o luzimento
Da riqueza que os tectos esmaltava;
Sobre colunas de cristal estava
Sustentado o edificio: della pendem
Laminas de ouro, (...)

(COSTA, [1839] 2011, p. 54)

Já no fragmento seguinte, a *mise en place* se volta para a ficcionalização de um cenário factual. Trata-se da descrição do progresso urbano de Vila Rica, com seus chafarizes públicos, suas pontes de pedra e suas igrejas⁷³:

Lavra o artífice destro sem detensa
Os mármore cavados; e de polidas,
E altas paredes já se vem erguidas
As magestosas salas, que recolhem
Régios ministros, que os tributos colhem,

(...)

(...) Talvez presentes

Tem Itamonte já no claro auspicio
De um, e outro magnífico edifício
As que espera lavrar liquidas fontes,
Que vomitão delfins⁷⁴, e regias pontes,
Que hão de sustentar sobre a firmesa
De grossos arcos: da maior riqueza
Presentes tem talvez os sanctuarios
Em que se hão de esgotar tantos erários.

(COSTA, [1839] 2011, p. 74)

No fragmento anterior, chamamos atenção para o uso dos verbos indicando como essa *mise en place*, mais que a simples descrição de um lugar, pode se converter na própria ação em curso. Entretanto, a toponimização também pode aparecer de maneira, diríamos isolada na *mise en place* factiva: “Villa-rica (...) está situada em 20 graos e 24 minutos ao Poente” (COSTA, [1839] 2011, p. VII), tal como se lê no fragmento anterior, retirado do *Fundamento Histórico* e também em algumas das notas explicativas que o poeta colocou ao longo da narrativa épica, em que temos a localização de Vila Rica.

Outro exemplo pode ser dado pela descrição da mesma Vila Rica: “(5) Liquidas fontes, e regias pontes. Tem a Villa um grande numero de fontes e chafarizes de mármore, e três pontes principais de igual artificio” (COSTA, [1839] 2011, p. 78). “(6)

⁷³ No século XVIII, em Minas, a construção e o porte das igrejas eram mostras do progresso econômico e social de uma localidade.

⁷⁴ “Que vomitão delfins”: os chafarizes públicos eram frequentemente decorados com figuras de peixes ou golfinhos, então chamados de delfins.

Sanctuarios. A Villa se divide em duas freguezias⁷⁵, a de Antonio Dias com invocação da Senhora Conceição: a do Ouro-preto com a invocação do Pillar: ambos os dous templos são preciosos” (COSTA, [1839] 2011, p. 78). Estes são trechos apresentados em uma nota explicativa ao final do *Canto Décimo*.

Por sua vez, na *mise en personne*, construção dos personagens através de operações de nominalização e qualificação, atribuem-se os caracteres dos personagens. No caso da narrativa ficcional, o herói será tanto mais valoroso quanto mais grotesco e cruel forem os antagonistas. É dessa maneira que temos a descrição da rebeldia, monstro no qual o Interesse, inimigo de Albuquerque, se transformara para derrotar os planos do herói:

Víboras os cabellos são, que estende
Sobre a enrugada testa; um Ethna⁷⁶ accende
Em cada olho, e da bocca em cada alento
O veneno vomita mais violento.

Tem por despojos á seus pés cahidas
Púrpuras rotas⁷⁷, destroçadas vidas
De reis de imperadores; vem cercada
Da traição e do engano; e disfarçada
Entre estes monstros com fingido rosto
A hypocrisia tem seu throno posto.

(COSTA, [1839] 2011, p. 53)

Podemos considerar como grotesca a descrição do gigante Itamonte, que é então mostrado a Garcia, pela ninfa Eulina. A *mise en personne* de Itamonte condiz com seu papel de atemorizar os viajantes que buscavam as Minas:

⁷⁵ “Freguezias”: o mesmo que paróquias.

⁷⁶ “Ethna”: o vulcão Etna, na Sicília.

⁷⁷ “Púrpuras rôtas”: púrpura é metonímia para o tecido vermelho de que eram feito o manto dos reis. Por púrpuras rotas se entende que esse monstro tem o manto de reis derrotados aos seus pés.

Cerrava um branco véo logo diante
uma estância; rasgou-se, e em breve instante
Deixou ver recortado junto á um monte
O venerando rosto de Itamonte.
Era de grossos membros a estatura,
Calva a cabeça, a cor um pouco escura,
De muitos braços, qual a idade vira
Tyfeu⁷⁸, que a dura terra produzira.

(COSTA, [1839] 2011, p. 54)

O “soberbo Itamonte” (COSTA, [1839] 2011, p. 2), por sua vez, aparece em uma *mise en personne* factiva em uma nota explicativa do Canto primeiro com os seguintes dizeres: “(7) Itamonte. Serra vulgarmente chamada Itacolomy, ou Itaconomim, nome pátrio, que quer dizer, pedra pequena. A villa está situada nas faldas deste penhasco” (COSTA, [1839] 2011, p. 6) . Factivamente descrito e caracterizado, então, o Itamonte se torna um apenas um acidente geográfico que marca a paisagem. Dessa maneira, o maravilhoso empregado, por exemplo, na *mise en personne* da ninfa Eulina faz um contraponto a antroponimização dos personagens grotescos:

Eulina, que nas graças não recêa
Competir c a deidade que o mar cria⁷⁹.
De transparente garça (*sic*) se vestia
Toda em flores de oiro matizada:
A cabeça de pedras tem tocada,
Deixando retratarem-se as estrelas
Em seus olhos, (...)

(COSTA, [1839] 2011, p. 55)

Se a *mise en personne* dota os personagens de um carisma, através do qual se constrói efeitos de ficção, poderíamos entender que esse carisma seria tanto positivo (como o companheirismo e a piedade de Garcia, a coragem e a lealdade de Albuquerque, a beleza e a sensualidade de Eulina) quanto negativo (a crueldade do Interesse, a pusilanimidade dos rebeldes das Minas). O carisma positivo é utilizado na *mise en personne* dos heróis ao passo que o negativo na dos vilões e/ou antagonistas. A

⁷⁸ Tyfeu, ou Tifão: titã da mitologia grega responsável pelas fúrias dos ventos.

⁷⁹ “A deidade que o mar cria”: provavelmente Vênus, que nasceu da espuma do mar.

construção desse carisma, a nosso ver, exemplificaria o uso afetivo da linguagem que, conforme mostramos em Bally (1951) seriam traços de um estilo literário.

As qualidades dos personagens, por sua vez, seriam derivadas dos valores sociais da época: a fidelidade, a lealdade e a submissão ao rei são qualidades nobres outorgadas aos heróis, sobretudo a Albuquerque. Já a ambição, a traição e a rebeldia são outorgadas aos antagonistas. Essa antropomimização, assim, dividiria esse mundo ficcional em súditos fiéis ou infiéis a Coroa, cabendo a estes serem submetidos e àqueles serem celebrados como grandes homens.

O personagem principal, Albuquerque, por exemplo, é qualificado como “herói”: um termo que agrega um conjunto de qualidades positivas descritas ao longo do poema. Assim, o “herói Albuquerque” é também “magnânimo”, “conquistador”, “valente”, “famoso”, “digno de applauso” (COSTA, [1839] 2011). Mas este também é dotado de sentimentos comuns aos homens. Albuquerque também experimenta o medo temendo pelo seu destino e pelo insucesso da expedição, e mesmo se entristece e se abate diante das incertezas da empresa:

Neste instante, ai de mim, ou fosse a imagem
Que há muito me opprimia, ou que a passagem,
Deste rio me offereça agouro triste;
Eu vi; (e inda vejo, inda me assiste
Presente aos olhos medonho objeto!
Eu vi que me apartava do projecto
De penetrar estes sertões escuros
O grande Dom Rodrigo (...)

(COSTA, [1839] 2011, p. 3)

Não é apenas a bravura e a determinação do herói, mas também sua fragilidade, ou suas emoções, que o tornam carismático a ponto de atrair a proteção de entes superiores como o Gênio das Minas, o qual, a exemplo, de deuses gregos, assume a forma de outros seres, como a do índio Filiponte, para auxiliar o herói. E esse carisma, ao que parece, é o que leva Albuquerque a ser celebrado, ou heroicizado também na prelição histórica:

Foi elle o primeiro, que susteve com desembaraço a rédeas do governo; que pizou as Minas com lusimento, e firmeza de character, em que El-Rei o pozera; que promulgou as leis do soberano, e fez respeitar neste continente o seu nome.

Esta a heroicidade, que lhe considera o Author; por virtude da qual o contempla digno do elogio.

(COSTA, [1839] 2011, p. XIV-XV)

A esse carisma positivo, por sua vez, deve se contrapor um carisma negativo, construído graças a uma *mise en personne* que recai sobre os inimigos de Albuquerque. Tal é o exemplo que nos dá a descrição do monstro Interesse, no início do *Canto Quinto*:

Este ídolo fatal, que se alimenta
Do humano sangue, um monstro representa
Armado sempre em guerra; cobre o peito
Três vezes de aço e tem o braço feito
Ao furor aos estragos e á ruína;
Tinto em sangue um punhal a mão fulmina;

(COSTA, [1839] 2011, p. 28)

E dois tipos de *mise en personne*, positiva e negativa, se revezam reforçando a imagem de um universo ficcional em que aos sucessos do herói se sucede a ira de seus inimigos. O exemplo é dado pela atribuição ao monstro Interesse a responsabilidade pela guerra dos Emboabas. O Interesse é personificado, assim, como o fomentador de discórdias, o arauto da insubmissão, que atenta contra os feitos de Albuquerque, único capaz de garantir a posse das riquezas minerais para o erário real:

Entretanto que o Gênio se cançava
Nesta empresa; o interesse fomentava
Novas discórdias; e do altar impuro
Aos sussurros de um fúnebre conjuro
Subir fazia desde o horrivel centro
Vorazes fúrias, e do abismo dentro
A guerra atéa, que aos mortais destroça

(COSTA, [1839] 2011, p. 53)

A antroponimização dos antagonistas, no caso, os rebeldes, como seres monstruosos também pode ser exemplificada pela predição de Eulina sobre a futura história das Minas, da qual Albuquerque é protagonista:

De vendar o mando a empresa toma
O famoso Albuquerque, e a grande somma
Dos thesouros, que guardo, eu lhe preparo,
Melhor do que nos mármore de Paro,
Ou nos polidos bronzes de Corinto,
Elle o seu nome levará distincto,
De uma vez as cabeças decepando
Da hydra venenosa, que soprando
Ainda o fogo está da rebeldia,
Fará subir com nobre valentia
De choupanas humildes a altas torres.

(COSTA, [1839] 2011, p. 62)

Não são apenas as qualidades morais que importam para a *mise en personne* de Albuquerque. Sendo ele um representante direto da Coroa portuguesa, é preciso investi-lo de um aparato de pompa e cerimonial que caracteriza as ações políticas do Estado. Por essa razão, o herói deve ser personificado também como o próprio poder da Coroa, como nos mostra o fragmento seguinte, extraído do *Canto Décimo*, no qual temos a posse de Albuquerque como governador da recém-criada Capitania:

Trajando as galas da maior decência
Nos paços do senado o heróe entrava.
Da cor Tyria púrpura⁸⁰ talhava
A farda militar, cinge-lhe o lado
A rica espada, que já tem provado
Mil vezes o furor do irado Marte;
E a mão que os prêmios liberal reparte,
E dispõem os castigos, já sustenta
O castão que os poderes representa.

(COSTA, [1839] 2011, p. 74)

⁸⁰ “Da cor Tyria púrpura”: alusão a cor vermelha usada nos trajes dos nobres. Tyria deriva da cidade fenícia de Tiro.

Essa descrição, diríamos, pomposa evidencia a criação dos efeitos fictivos, sobretudo quando comparamos com a descrição da mesma cena retirada de uma nota explicativa, também do *Canto Décimo*, que nos informa: “Aos 8 dias do mez de julho de 1711 fez o governador Antonio de Albuquerque Coelho de Carvalho uma junta no arraial do Ouro-preto para se erigir nelle Villa-Rica” (COSTA, [1839] 2011, p. 78). No trecho salienta-se, novamente, o papel que a cronomização (*8 dias do mez de julho de 1711*), a antroponimização (*governador Antonio de Albuquerque Coelho de Carvalho*) e a toponimização (*no arraial do Ouro-preto*) na criação dos efeitos de factualidade.

Embora a *mise en personne* do protagonista Albuquerque nos tenha dado variados exemplos da ocorrência dessa antroponimização, podemos enriquecer essa abordagem com o exemplo do coadjuvante Garcia, o companheiro fiel, braço direito, de Albuquerque, também dotado de carisma similar:

(...) Sustenta
O brioso Garcia o officio inteiro
De súbdito, de amigo, e companheiro.

(COSTA, [1839] 2011, p. 2)

O “brioso Garcia” é lembrado em uma nota explicativa ao final do *Canto Primeiro*. De acordo com o poeta, “Garcia Rodrigues Paes foi um dos vassallos de maior serviço no descobrimento das minas de ouro” (COSTA, [1839] 2011, p. 7). No trecho também podemos observar como é assinalado seu papel de vassallo nessa *mise en personne* factiva. Como vassallo real, Garcia é também aquele que ampara e aconselha o herói nos momentos de grande temor, o que denota o carisma outorgado a esse personagem:

Sem trabalhos (Garcia então lhe torna)
A gloria não alcança, não se adorna
Do loiro da virtude, o que se nega
A s árduas diligencias

(COSTA, [1839] 2011, p. 3)

Seu papel na descoberta de jazidas auríferas, também lhe valeu, nessa *mise en personne* fictiva, um outro atributo. Ele é o escolhido da ninfa Eulina, guardadora do ouro do Ribeirão do Carmo, com quem se entretém em seu palácio:

Mas já, Garcia amante, me convidas
A descrever as horas entretidas
Nos braços, á que Eulina te trouxera.

(...)

Eulina, que Garcia ao lado chama,
Em um assento de ouro marchetado
Lhe tem junto á mesa preparado
O brinde da mais rara formosura.

(COSTA, [1839] 2011, p. 54-5)

Além de coadjuvante na descoberta do ouro e amante da própria ninfa que guarda o metal dourado, Garcia é também o amante da índia Neagoa, a qual procura e pela qual é correspondido em sua paixão:

So tu, Garcia amante, consideras
Opportuna á teus ais a estação triste;
Amor que ardendo no teu peito assiste,
Vai buscar o remédio à seu cuidado;
Elle te guia, e leva disfarçado
Á chossa que ás três Indias deo abrigo.

(...)

Se o ver-me neste estado é maravilha,
Ó Garcia, lhe diz humilde, e nua;
Eu sou Neagoa, eu sou a escrava tua.

(COSTA, [1839] 2011, p. 8)

Além de ter a guardiã do ouro e uma representante dos gentios como amante, Garcia mostra-se um herói piedoso: ele perdoa o rival Argasso, que tentara matá-lo por ciúme da índia Neagoa: “Á Argasso desde já perdôo a offensa” (COSTA, [1839] 2011, p. 26). O companheiro de Albuquerque tem seu papel heróico assegurado justamente pela sua atuação no contato com os indígenas da região quanto na descoberta das jazidas de ouro: fatores essenciais para a criação de Vila Rica.

Mas vejamos agora a análise da *HAP*, a qual nos permitira comparar com mais precisão a *mise en événement* construída no/pelo discurso historiográfico.

10. 3. 2. Análise da *HAP*, de Rocha Pita:

A escrita do historiador sendo diferente da de um poeta, conforme as ideias de Aristóteles (2006), pressupõe que esses dois tipos de escritores se distinguem não apenas pela *mise en intrigue*, retomando o termo empregado por Ricoeur (1983), mas também pelo tipo de organização desta, que incluiria a *mise en temps*, a *mise en place* e a *mise en personne*. O estilo poderia, então, ser entendido como essa *mise en mises*, conforme diríamos. Por sua vez, a *mise en mises* sofreria alterações em conformidade com o contexto de enunciação, alteração que se faria notar, grosso modo, através do uso dos modos de organização do discurso.

Essas questões são ilustradas através da análise da *HAP*, análise para a qual também contamos com os comentários críticos deixados por censores que primeiro a leram. Comentários que nos oferecem reflexões pertinentes para nortearmos a análise do estilo na obra. Iniciamos a análise com os comentários de Rocha Pita e de seus comentadores sobre o estilo no discurso historiográfico. Em seguida, passamos para a averiguação desse *corpus* de apoio.

De acordo com Rocha Pita, a estetização do discurso do historiador pode ocorrer motivada pelo assunto que, sendo muito extenso suscita a necessidade, ou a conveniência, de se descrever poeticamente os eventos. Assim, para o autor, “no retrato de tanta fermosura, precisada a ser pincel, a Penna, não teme sahir dos preceitos da Historia, quando altera a pureza das suas leys com as idéas da pintura” (PITA, [1730] 2011). Cuidar de tal assunto faz, então, com que o ato de escrever (*a Penna*) se assemelhe ao ato de pintar um quadro (*precisada a ser pincel*) sem que se alterem os preceitos da escrita historiográfica, ou o “estyllo Historico” de que recorrentemente fala o autor na obra.

A poeticidade do discurso de Rocha Pita é mencionado no parecer de D. Antônio Caetano de Souza, um dos membros da mesa censória encarregados de verificar a obra que observa: “Este Author o faz em styllo tão elegante, que tem muito de poético” (CAETANO DE SOUZA, [1730] 2011). Por sua vez, outro censor, Frei Boaventura de

São Gião, mencionando certos “preceitos da narração e leys da Historia” (GIÃO, [1730] 2011), nos permite entender que estes poderiam ser tomados como o estilo histórico de que falam Rocha Pita e seus comentadores.

Para Frei Boaventura de São Gião, esses preceitos e leis seriam dados pelo discurso de Rocha Pita, que “determina acções, ajusta annos, observa tempos, distingue lugares, demarca terras, individualiza successos, reduzindo a abbreviados periodos o que poderá ser material de longos tratados” (GIÃO, [1730] 2011). Esse postulado nos parece coerente com a *mise en événement* e suas *mises* constituintes que propusemos no início desta análise. Mas vejamos o texto de Rocha Pita, do qual recolhemos trechos que dialogam mais intimamente com aqueles analisados dentro da obra de Cláudio Manoel da Costa.

Se no poema de Cláudio Manoel da Costa a *mise en temps* constrói uma espécie de acronomização da narrativa, criando com isso o efeito de ficção por localizá-la em um passado mítico, no discurso de Rocha Pita, essa *mise en temps* consiste justamente em operar uma cronomização e uma linearização: o autor não apenas situa os eventos dentro de uma data específica, como também organiza-os segundo uma ordem cronológica. O contrário ocorre na narrativa épica de Cláudio Manoel da Costa, onde a *mise en événement* tem início com a expedição de Albuquerque já em Minas, sendo os eventos anteriores narrados em seguida através de uma espécie de *flash back*.

Na *HAP*, o assunto do *Livro Oitavo* e do *Livro Nono* é o mesmo trabalhado por Cláudio Manoel da Costa, e segue uma *mise en événement* com a seguinte ordem: 1º) a descoberta do ouro no território das Minas; 2º) o crescimento das povoações e da população; 3º) o conflito entre paulistas e forasteiros e a divisão destes em facções rivais; 4º) a insubordinação dos emboabas (portugueses e forasteiros) e a expulsão do governador do Rio de Janeiro D. Fernando Mascarenhas; 5º) a chegada do governador Albuquerque e a instauração da ordem. Observa-se nessa *mise en événement* uma *mise en intrigue* que mostra a ação civilizadora do Estado português, tendo como protagonistas os portugueses Manuel Nunes Viana, chefe dos portugueses habitantes das Minas, e Antônio de Albuquerque, pacificador das desavenças entre as duas facções.

A *mise en événement* presente na *HAP* tem a descoberta do ouro como marco inicial dessas ações. E como os autores dessas descobertas não são mencionados, é o objeto de suas descobertas, o ouro, que acaba fazendo o papel de um protagonista tornando-se um quase-personagem da trama. Sendo fartamente descrito pelo autor, o

ouro é apresentado como um autêntico desencadeador das ações, como nos mostra o exemplo a seguir:

He o ouro de grandes quilates, principalmente todo o que se tira nas Minas geraes, e algum de dentro do mato; que tem vinte e três quilates, vinte e três e meyo, vinte e três e três quartos, chegando algum a vinte e quatro.

(...)

Os grãos, e folhetas, que se tem tirado, são infinitos, e muy diferentes no pezo e feitio.

(PITA, [1730] 2011, p. 494)

Não se trata, no entanto, de personificar o metal precioso, criando assim, efeitos de ficção. A *mise en description* instaura o efeito de factualidade através de uma descrição técnica: o ouro é mostrado em seu aspecto físico, como aparência e peso. Ele também não aparece compondo o cabedal ou os artigos de *toilette* de uma ninfa, nem é descrito como um tesouro guardado por gigantes de pedra, como nos ilustra o exemplo seguinte:

A fôrma destes grãos⁸¹, e folhetas he difícil de explicarse[*sic*], porque huns são toscamente redondos, e a estes chamaõ grãos; outros são chatos, com mais, ou menos comprimento, e se dizem folhetas; alguns muy crespos, e com cracas, outros lisos, e no ouro menos grosso há também a mesma fôrma, sendo hum meudo redondo, outro redondo, como grãos de monição, algum liso, como pevides⁸² de melaõ, sem differença, e muito como lentilhas.

(PITA, [1730] 2011, p. 494)

Sendo a descoberta do ouro essencial nessa *mise en événement* é presumível que o autor busque situar espacialmente esse evento, trata-se, pois, de localizar as minas de ouro: “Estaõ as Minas do Ouro Preto, e do Morro debaixo do tropico de Capricórnio, em altura de vinte e três graos e meyo, e nella com pouca differença ficaõ todas as Minas geraes; humas para o Sul, e outras para o Norte, com mais ou menos altura” (PITA, [1730] 2011, p. 492). E considerando que as minas foram a causa do surgimento das Minas Gerais considera-se necessário, além de localizá-las, nominalizá-las

⁸¹ A palavra grãos aparece com acento no “a”, ao invés das demais que são acentuadas no “o”.

⁸² “Pevides”: sementes.

ampliando, assim o efeito de factuality, graças a toponimização dada pela *mise en place*:

Para o Sul as do Rio das Mortes, que em proporcionada fantezia⁸³ estão em vinte e quatro graos, até vinte e quatro e meyo; entre estas, e as Minas geraes jazem algumas de menos importância, como são as de Itatiaya, Itabaraba e outros ribeiros, que por terem menos riqueza, tem menos nome. Para o Norte ficaõ as do rio das Velhas, Sabarabussû, Caeté, Santa Barbara, Catasaltas. Por todo o mato, que entre ellas há, correm infinitos ribeiros de menor fama, e poderaõ ficar pela mesma fantezia em vinte e dous graos e meyo mais, ou menos.

(PITA, [1730] 2011, p. 493-4)

A descoberta do ouro serve como marco temporal para os eventos que o autor descreverá em seguida. Basicamente esses eventos se resumem ao conflito entre os descobridores do ouro (os paulistas) e administradores e forasteiros (emboabas) ocorrido com o aumento dessa população nas regiões mineradoras:

Tinhaõ crescido os Povos nas Minas do Sul em tanto numero de gente de vários gêneros, condições, e estados, que era quase impossível terem socego, sem hum Governador assistente, que os fizesse viver em paz. Estavaõ opostos, e divididos em duas parcialidades, huma dos naturaes de S. Paulo, e das Villas da sua jurisdicçaõ, chamados Paulistas, e outra dos Forasteiros, a que elles chamaõ Emboabas, dando este nome a todos os que não sahiraõ de sua Regiaõ (PITA, [1730] 2011, p. 540).

E ao início dos desentendimentos entre eles: “Tiveraõ principio as dissensoens no Arrayal do Rio das Mortes, por huma, que fez hum Paulista Tyranna⁸⁴, e injustamente a hum Forasteiro humilde, que vivia de huma pobre agencia. (...) Estas primeiras chammas com accidente novo cresceraõ a incendio de mayores labaredas” (PITA, [1730] 2011, p. 540-1). O exemplo seguinte nos mostra o desdobramento desse

⁸³ “Fantezia”: no sentido de representação geográfica.

⁸⁴ “(...) que fez hum Paulista Tyranna, e injustamente”: entenda-se “que fez hum Paulista tirana(mente) (tiranicamente), e injustamente.

conflito. Trata-se de como Manoel Nunes Viana tomando o partido dos portugueses e forasteiros, corre em socorro destes a frente de um pequeno exército⁸⁵:

Levando numeroso Exercito, marchou Manoel Nunes Viana a socorrer aqueles Povos, que tendo-o tambem aclamado por Governador, lhe pediaõ auxilio contra os Paulistas. Chegou ao das Minas Geraes, e o poz em quietaçãõ, e segurança dos inimigos, que os insultaraõ, e sabendo, que estavaõ poderosos no Rio das Mortes, obrando insolencias contra os Forasteiros, e que os tinhaõ reduzido a hum reducto de terra e faxina, que fizeraõ para se defenderem, temendo serem acometidos nelle pelo desigual poder, em que se achavaõ, (causa pela qual se viaõ no mayor aperto, e consternaçãõ) lhes enviou em socorro mais de mil homens valerosos, e bem armados, e por Cabo delles a Bento do Amaral Coutinho. (PITA, [1730] 2011, p. 544).

Chama a atenção nesse fragmento a antroponimização coletiva onde se nota o uso do modo de organização descritivo (cf. CHARAUDEAU, 1992) pela nominalização e qualificação dos personagens (*numeroso Exercito, aqueles Povos, inimigos, mil homens valerosos, e bem armados*) em meio a qual destacam os nomes de Manoel Nunes Viana e Bento do Amaral Coutinho. A cena descrita ganha, assim, o aspecto de uma batalha heróica protagonizada por Nunes Viana, descrito na narrativa como um autêntico general em campanha.

Tal *mise en description* nos mostra que, embora de teor factivo, a narrativa pode ser revestida de um caráter épico: a descrição se assemelha a de uma batalha épica, o que é suscitado por um uso, ainda que abrandado, de efeitos de ficção. Estes, por sua vez, seriam construídos pela *mise en personne* empregada na construção do protagonista Nunes Viana, “aclamado por Governador” (PITA, [1730] 2011, p. 544) e descrito como líder heróico e protetor dos portugueses.

Com a *mise en événement* importa, sobretudo, a *mise en personne* de Manoel Nunes Viana e dos paulistas. No caso, essa batalha torna esse chefe emboaba um personagem heróico e carismático que encarna em si valores típicos dos heróis épicos: como a bravura e a honra. Podemos ler essa antroponimização como um efeito de ficcionalidade, mas nos parece precipitado supor que Rocha Pita tenha deliberadamente

⁸⁵ É sugestivo que em trechos como este os termos mais importantes aparecem iniciados em maiúscula como as palavras-chave desse discurso: “Exercito; Manoel Nunes Viana; Povos; Paulistas; Minas Geraes; Rio das Mortes; Forasteiros; Cabo; Bento do Amaral Coutinho”.

recorrido a efeitos de ficção em detrimento dos efeitos de factualidade. Por outro lado, não podemos negar que o carisma outorgado a Nunes Viana seja também um traço de ficcionalidade.

Na *HAP*, onde a guerra dos emboabas aparece como um pequeno universo dividido entre ofensores e ofendidos, opressores e oprimidos, Nunes Viana, “filho de Portugal, alentado e poderoso nas Minas” (PITA, [1730] 2011, p. 541), é o herói protetor dos portugueses e forasteiros (emboabas), grupos injustamente ofendido pelos paulistas. É Nunes Viana quem protege “hum forasteiro humilde, que vivia de huma pobre agência” (PITA, [1730] 2011, p. 541) contra “hum Paulista” (PITA, [1730] 2011, p. 540). É então Nunes Viana, “a quem tinhaõ por Protector” (PITA, [1730] 2011, p. 542), aquele que protege os emboabas da crueldade dos paulistas. Se a *mise en personne* operada na figura de Nunes Viana é então heróica, a dos paulistas os tornam a de um autêntico grupo de genocidas disposto a exterminar os forasteiros:

tratarão de unir-se em offensa dos seus contrarios, e segurança propria, que supunhaõ difficil, se não procuravaõ com todas as suas forças extinguir de todos os Forasteiros, fazendo-os despejar das Minas. (...) E juntando todos os seus naturaes, escravos, armas (...) resolverão em todas as partes das Minas, sobre os Forasteiros, e passallos a ferro.
(PITA, [1730] 2011, p. 543)

Ao contrário de Nunes Viana, os paulistas não são nominalizados ou qualificados a não ser coletivamente. Esse caráter dos paulistas, tidos como insolentes, malignos, injustos, traiçoeiros serve ainda mais para que a *mise en personne* venha a outorgar a Nunes Viana as qualidades de um herói ficcional aclamado pelo povo do qual é protetor:

juntando-se logo os Povos dos três lugares, Sabarabusû, Cahetê, e Rio das Velhas, caminharão a buscar a Manoel Nunes Viana, e o elegerão por seu Governador, e de todos os Povos das Minas, para refrear os insultos dos Paulistas, e os obrigar a viverem sogeitos ao jugo das Leys do Reyno, e não às do seu próprio arbítrio.
(PITA, [1730] 2011, p. 543)

Nota-se que, nessa antroponimização, Nunes Viana, é também um herói coerente com os anseios da Coroa, já que ele deseja apenas submeter os paulistas às leis do Reino. E para tanto, o chefe emboaba, além de humildade, já que apenas “aceitou Manoel Nunes o cargo” (PITA, [1730] 2011, p. 544), mostra-se também administrador exemplar frente à tirania e desobediência dos paulistas:

Aceitou Manoel Nunes o cargo, o qual também lhe mandarão offerecer os Povos das Minas Geraes do Ouro Preto, e do Rio das Mortes, pedindolhe os fosse socorrer, por estar o partido dos Paulistas muy poderoso naquelles districtos, ufando da liberdade, e insolencia, em que costumavaõ viver, e conservando o ódio estranhável contra todos os Forasteiros.
(PITA, [1730] 2011, p. 544)

Nunes Viana também é protetor dos seus compatriotas mesmo contra o Governador legítimo enviado pela Coroa para as Minas, D. Fernando, sob a acusação de este ser partidário dos paulistas. Nunes Viana é descrito como aquele que, contra a sua própria vontade e seguindo apenas o desejo de defender os emboabas, expulsa o Governador de volta para o Rio de Janeiro:

Manoel Nunes, que estava na frente do exercito, o qual depois de algumas conferencias, foy acompanhado de poucos homens a falarlhe, e detendo-se pouco mais de huma hora em satisfazello, lhe seguro, que aquella alteraçãõ era contra sua vontade, e que o levavaõ os Povos quase constringido, e muito à força; que a causa, que tinhaõ para resistir, era o temor, que publicavaõ de que os hia castigar, mas que se fosse servido entrar, elle por si não impedia. Porém o Governador D. Fernando apoderado de hum temor justo, não quis passar adiante, e voltou para o Rio de Janeiro, deixando aquelles Povos na sua rebeliaõ.
(PITA, [1730] 2011, p. 549)

É com ênfase nessa antroponimização que Nunes Viana, mesmo atentando contra um representante da Coroa, é heroicizado:

Retirado das Minas o Governador D. Fernando Martins Mascarenhas de Lancastro, ficou Manoel Nunes Viana exercendo com mayor liberdade o cargo de Governador, que lhe tinhaõ conferido aquelles Povos, no qual se houve com tão acertadas disposições, que mereciaõ não só perdoens, mas prêmios, convertendo os erros em merecimentos.
(PITA, [1730] 2011, p. 544)

Descrito como herói protetor dos emboabas, Nunes Viana só encontra rival em outro protagonista heróico: Antônio de Albuquerque, a quem os próprios emboabas “pediraõ que fosse às Minas, onde o esperavaõ com alvoroço, e obediência, dando das suas disposições o socego, e sogeição (em que desejavaõ viver) a todos os preceitos Del Rey, e ordens dos seus Governadores” (PITA, [1730] 2011, p. 544). Se Nunes Viana é o protetor dos forasteiros, Antonio de Albuquerque, nessa *mise en personne*, é o líder esperado a fim de que se restabeleça a ordem e a submissão ao rei.

Albuquerque é o pacificador, descrito como digno de aplauso, e cuja ação trará paz e contentamento às Minas: “Chegando Antonio de Albuquerque Coelho de Lisboa ao Governo do Rio de Janeiro, dispoz em breve tempo a sua jornada para as Minas, e com tanta diligencia se poz a caminho” que “acharia os ânimos de todos aquelles Povos, os quaes com grande alvoroço, e contentamento o esperavaõ” (PITA, [1730] 2011, p. 551). Essa *mise en personne* que outorga a Albuquerque o seu carisma sugere, conforme mencionado anteriormente, a construção de efeitos de ficção pelo uso afetivo da linguagem, de que trata Bally (1951).

Assim, o novo governador é recebido como herói:

Receberaõ logo a Antonio de Albuquerque por seu Governador, e o festejaraõ com as mayores demonstrações de amor, e obediencia, accrescendo aos motivos dos seus jubilos nova causa para o seu applauso, por verem se lhes metia nas mãos desarmado, sem mais companhia, que a dous Capitães, dous Ajudantes, e dez Soldados.
(PITA, [1730] 2011, p. 551)

O que nos evidencia o carisma de Albuquerque, sua *mise en personne* heroicizada, não é apenas a descrição dos feitos e da personalidade de Albuquerque, é também a descrição das reações da massa de súditos que o recebe com “as mayores demonstrações de amor, e obediência” (PITA, [1730] 2011, p. 551). Assim, o caráter heróico desse personagem histórico é construído também com base na descrição da reação aos seus feitos, o que também pode ser aplicado ao caso da *mise en personne* de Nunes Viana. A massa de personagens anônimos, coletivizada e notada apenas através do uso do verbo no plural (*receberaõ*) é também representada em uma antroponimização coletiva e um tanto apagada, cuja função é apenas engrandecer a aura carismática com que o personagem é descrito.

Em seguida temos uma *mise en événement* na qual se descreve as ações de Albuquerque: “Tratou logo o Governador de reduzir aquele grande numero de súbditos, que vagava sem firmeza, à vida urbana, e política, erigindo as seis Villas, cujos nomes já deixamos escritos⁸⁶. Demarcoulhes as jurisdições, dividiolhes os limites, introduziolhes Justiças, creoulhes Senados⁸⁷”. Trata-se da descrição dos feitos de Albuquerque como governador, depois de chegar as Minas e submeter os rebeldes, fossem paulistas ou emboabas, a uma autoridade real.

Nota-se que o carisma desse personagem se deve basicamente a sua ação civilizadora. Albuquerque é heroicizado por ter estabelecido a ordem da administração portuguesa em terras até então disputadas por facções rivais, e controlada pelo chefe de uma delas: Nunes Viana. Na mesma perspectiva, Nunes Viana é heroicizado porque seus interesses se aproximam dos da Coroa, uma vez que, como português de origem, ele garantia a submissão dos paulistas e o controle das minas de ouro descobertas por estes. A *mise en personne*, assim, atende a um carisma conivente com os interesses da Coroa portuguesa.

Já na *mise en place* factiva presente na *HAP*, o cenário não parece exercer a mesma importância que na narrativa épica de Cláudio Manoel da Costa, por exemplo. Não há uma *simbiose* entre as características do cenário e as dos personagens. O cenário, assim, poderia ser comparado a pontos em um mapa, que servem justamente para localizar geograficamente os eventos, como, por exemplo, na ida de Albuquerque até Caeté: “Festejou Antonio de Albuquerque a noticia, e proseguindo a jornada, chegou as Minas do Cahetê, onde residia Manoel Nunes Viana” (PITA, [1730] 2011, p. 551). Assim, os topônimos formam uma espécie de mapa verbal onde o autor localiza as ações para o leitor.

Esse mapeamento verbal, presente na *mise en place*, também pode ser ilustrado em várias passagens, como no seguinte: “em distancia de cinco legoas do Arrayal do Rio das Mortes, em que assistia Bento do Amaral Coutinho, se achava hum grande troço de Paulistas dos mais destemidos e fascinorosos” (PITA, [1730] 2011, p. 545). E também no episódio do encontro dos emboabas com o governador Dom Fernando: “Foraõ esperallo ao sitio das Congonhas (...) que ficava distante a quatro legoas do

⁸⁶ As seis vilas foram: Vila do Carmo (atual Mariana), Vila Rica, Sabará, Caeté, São João del Rei, São José Del Rei (atual Tiradentes).

⁸⁷ “Creou-lhes senados”: criou as câmaras municipais onde se exercia a administração.

arrayal do Ouro Preto, de onde sahiraõ (PITA, [1730] 2011, p. 548). Observe-se que, no caso, o autor assinala não apenas os lugares, mas também as distâncias, criando, assim, um efeito de factualidade mais evidente.

Esse mapeamento presente na *mise en place*, de uma certa maneira, se assemelha a outro procedimento ao qual o autor recorre para instaurar a cronomização dos eventos. Nessa *mise en temps*, a cronomização é destacada como um paratexto nas margens das páginas da *HAP*, como nos mostram as Figuras 61 e 62, a seguir:

LIVRO OITAVO. 493
 graos e meyo, pouco mais, ou menos. Mais ao Norte do rio das Velhas estaõ as do Serrofrío, que ficaõ em vinte e hum graos e meyo, e quiça menos, onde se achaõ muitos ribeiros inferiores. Ainda mais ao Norte estaõ outras minas de pouco porte, chamadas Tocambira, que ficaõ em dezoito, ou dezanove graos, e todos os espaços de humas a outras se achaõ prenhes de ouro. Para o Occidente ficaõ as minas de Pitangui com muitos ribeiros, que deiraõ muito ouro, e ainda o estaõ lançando.

62 Descobrirã-se no anno de mil e seis centos e noventa e oito as Minas geraes, as do Ouro Preto, as do Morro, as do Ourobueno, as de S. Bartholomeo, Ribeiraõ do Carmo, Itã Colomis, Itatiaya, Itabirã, e outras annexas, e os campos, em que se fabricaõ as Roças. Estas já nomeadas, e outras muitas mais descobriã os Paulistas. Alguns filhos do Reyno acharã ribeiros de menor valor, entre os já descobertos, e o ouro, que se tem colhido pelos montes ha poucos annos, descobriã os filhos de Portugal com os seus escravos.

63 A copia de ouro, que as Minas lançaõ das suas veas, he infinita, e o numero das arrobas, que dellas se tiraõ, quasi impossivel faber-se para poder computar-se; mas he sem duvida o mayor, que costuma produzir a terra nas partes do Mundo, em que o Sol as cria. He o ouro de grandes quilates, principalmente todo o que se tira nas Minas geraes, e algum de dentro do mato, que tem

Anno de 1698.
 Seu descobrimento, e suas descobertas.
 Abundancia de que se tiraõ mais.
 Os seus quilates mayores, e menores.

LIVRO NONO. 539
 de louvor do Governador Luiz Cefar, que em toda huma noite não tomou sono, nem teve defecanço, até que na seguinte manhaã a vio no porto, em que entrou Caetano de Mello juntando mais hum triunfo aos que alcançara na Asia.

18 Acclamado o nosso grande Monarcha no primeiro de Janeiro do anno de mil e sete centos e sete, poz a coroa a todas as felicidades do seu dilatado Imperio no de mil e sete centos e oito, celebrando os seus felicissimos desposorios com a Serenissima Senhora Rainha D. Marianna de Auftria, exemplar de todas as mais famofas Princezas de Europa, e idéa das mais celebres Heroínas do Mundo no presente século, e nos passados. He filha do Augustissimo Senhor Emperador Leopoldo I. e da Senhora Emperatriz D. Leonor Magdalena Theresã, irmã da Setenissima Senhora D. Maria Sofia Ifabela de Neoburgo, já Rainha de Portugal, e a nova Serenissima Rainha dominante, irmã dos Augustissimos Emperadores os Serenissimos Senhores Joseph I. e Carlos VI. dotada não só deitas grandezas da fortuna, mas de todos os primores da natureza, sendo tantas as suas virtudes, que não pôde o encarecimento expendellas, nem ainda o discurso contemplallas.

19 Chegou a Lisboa entre Reaes jubilos, e alegres applausos, e demonstrações do Rey e dos Vaffallos, no referido anno; e logo, como Aurora, dando luzes ao hemisferio Portuguez, como flor, frutificando a Casa Real, foy mostrando a

Diligencia, e zelo do Governador Luiz Cefar em socorro da nao.
 Foy acclamado del Rey, no dia 1.º de Janeiro de 1701.
 Sua Reaõ desposorios com a Serenissima Rainha a Senhora D. Marianna de Auftria.
 Chegou a Lisboa.
 Anno de 1708.

Figuras 61 e 62: a *mise en temps* factiva: o tempo assinalado nas margens da narrativa.

82 No seguinte anno de mil e sete centos e dous succedeo o Arcebispo D. Sebastião Monteiro da Vide a D. João Franco de Oliveira na Metropoli, que largou, deixando a Oliveira o terreno à Vide, para que com ella fosse o Brasil mais propriamente Vinha do Senhor. Do muito que floreceo, e frutificou em todo o seu Arcebispado, daremos mais larga noticia a seu tempo. Neste acabou o Governo de D. João de Lancastro, depois de o haver exercido com incançavel cuidado, e fervoroso zelo em grande serviço del Rey, e muito augmento do Estado, por espaço de mais de oito annos.

Anno de 1702:
 Vem D. Sebastião Monteiro da Vide por Arcebispo Metropolitano do Brasil.

Figura 63: a *mise en temps* factiva: o tempo assinalado nas margens da narrativa (detalhe).

Graficamente, a colocação dessas datas circunscreve os limites cronológicos da *mise en événement*, já que localizam as ações dentro de um tempo específico, o que estabelece também uma linearidade dentro da qual a *mise en temps* é trabalhada. Uma vez que os eventos são datados nas margens do texto, a cronometragem exerceria, graficamente, a função de uma moldura na qual a narrativa deve se encaixar. A *mise en temps*, desse modo, não é apenas um procedimento narrativo, ou estilístico, é também parte de um projeto gráfico-editorial que exerce uma função simbólica no texto, conforme discutimos no *Capítulo 3.1.6* deste trabalho. Se as margens nos dão a progressão gráfica do texto, podemos dizer que essas datações estabelecem a progressão gráfica do tempo narrativo, de modo que a progressão do tempo, construída no e pelo discurso, também se mostra sensorialmente para o leitor, estabelecendo os efeitos de factualidade.

Um exemplo pode ser dado pelo trecho no qual se inicia a narração da guerra dos emboabas. Após a datação de 1708, encontramos a seguinte exposição dessa *mise en événement*:

Tinhaõ crescido os Povos nas Minas do Sul em tanto numero de gente de vários gêneros, condições, e estados, que era quase impossível terem socego, sem hum Governador assistente, que os fizesse viver em paz. Estavaõ opostos, e divididos em duas parcialidades, huma dos naturaes de S. Paulo, e das Villas da sua jurisdicçaõ, chamados Paulistas, e outra dos Forasteiros, a que elles chamaõ Emboabas, dando este nome a todos os que naõ sahirão de sua Região (PITA, [1730] 2011, p. 540).

A Guerra dos Emboabas constitui o principal motivo da vinda de Antônio de Albuquerque às Minas, o que deu assunto ao poema *VR*. Nota-se no fragmento, também a ocorrência de uma *mise en personne* coletiva (*os Povos nas Minas do Sul, Paulistas, Forasteiros, a que elles chamaõ Emboabas*), essencial para se descrever as origens do conflito. Operação na qual se nominalizam os dois oponentes entre os quais se fará notar o nome de Albuquerque.

Essa *mise en temps* simula uma jornada na qual cada evento é apresentado ao leitor como uma etapa que se inicia, como nos mostra o exemplo seguinte: “Chegamos aos descobrimentos das portentosas Minas do Sul, que em riqueza, fecundidade, e

extensão, excedem às de Ofir⁸⁸, que tantas riquezas deraõ a Salomão, e taõ grande matéria aos encarecimentos dos escritores” (PITA, [1730] 2011, p. 491). E, ao contrário de uma *mise en temps* fictiva, é localizada temporalmente: “Gerou o Sol nos embriõens da terra do Brasil a profusa copia de ouro, que natureza teve escondida imenso tempo, para sahir com numerosos, e riquissimos partos no fim do século dezasete da nossa Redempção, e cincoenta e oito da criação do Mundo⁸⁹” (PITA, [1730] 2011, p. 491). Essas etapas são marcadas pelo assinalamento cronológico.

Outro exemplo pode ser dado pelo fragmento seguinte, em que temos a localização temporal dos descobrimentos que deram origem a história de Minas: “Descobriã-se no anno de mil e seis centos e noventa e oito as Minas geraes, as do Ouro Preto, as do Morro, as do Ourobueno, as de S. Bartholomeo, Ribeirão do Carmo, Ita Colomês, Itatiaya, Itabira (PITA, [1730] 2011, p. 491). Nota-se que essa *mise en temps* também aparece associada a uma *mise en place* dada pelas toponimizações específicas, inclusive a do Ribeirão do Carmo, cenário fundamental na narrativa ficcional de Cláudio Manoel da Costa.

As similaridades, e também as diferenças, depreendidas entre a estilização empregada por Rocha Pita em sua *HAP* e por Cláudio Manoel da Costa no poema *VR* nos permitem verificar a possibilidade de um estilo individual e um estilo coletivo, conforme a proposição de Bally (1951). Ambos os autores escrevem dentro das coerções dadas por um estilo coletivo, mas se adéquam a essa coerção com seu estilo individual.

Ao final desta análise, lembramos que, se o contrato comunicacional propõe um conjunto de restrições e de estratégias dentre as quais poderia estar o estilo, dado pela mobilização dos modos de organização do discurso pelo sujeito. Essa utilização dos m.o.d., por sua vez, seria influenciada também pela conjuntura de uma época, de modo que o estilo, assim, como o próprio discurso, não seria totalmente livre nem totalmente determinado. Como exemplo de uma determinação sobre o estilo empregado pelo sujeito estaria as convenções estéticas, no caso da literatura, ou os preceitos atribuídos a escrita da História, no caso do discurso historiográfico.

⁸⁸ As minas de Ofir, segundo a Bíblia teriam sido um presente de Deus a Salomão, por este ter pedido àquele, sabedoria ao invés de riquezas.

⁸⁹ Alusão a crença segundo a qual o mundo teria sido criado por volta de 6 mil e 5 mil anos a. C.

Os modos de narrar e de nomear e qualificar teriam relação, a nosso ver, com os imaginários sociodiscursivos, os quais estabeleceriam, através de saberes de crença e/ou de conhecimento, as convenções a que os autores recorreriam em seu discurso. O estilo, assim, seria um traço da enunciação do sujeito situado dentro de um conjunto de imaginários sobre o seu próprio discurso. Questão esta que será abordada no tópico 14.2 deste trabalho.





C A P I T U L O X I

11. OS EFEITOS DE FICÇÃO E DE REAL NO DISCURSO:

Ficando sempre inteligível aos juízos para o verdadeiro conceito da magnificência, a grande diferença, que vai do conhecimento da vista á compreensão das palavras.

Simão ferreira Machado, *Triunfo Eucarístico*, 1734



Em *Langage et discours*, Charaudeau (1983) discute a presença tanto de efeitos de real quanto de efeitos de ficção através dos dois espaços cênicos da linguagem: o espaço cênico de ficção e o espaço cênico do real. Todo ato de linguagem seria perpassado por efeitos de real e efeitos de ficção, os quais seriam estratégias que se justificariam pela incerteza quanto aos resultados da aposta psicossócio-linguagem o ato de linguagem. É com tal perspectiva que podemos dizer que tanto o poema *VR*, quanto a *HAP* de Rocha Pita acham-se igualmente perpassados por esses efeitos de real e de ficção. Ambas as obras apresentam nitidamente esses espaços cênicos de ficção e de real.

A recorrência desses efeitos, ficcionais e factuais, por sua vez, é estratégica. Lembremos, para tanto, que, segundo Charaudeau (1983, p. 50), as estratégias servem para levar o interlocutor a se identificar com um sujeito destinatário ideal, que é construído ou suposto pelo sujeito comunicante. Nessa perspectiva, temos “la fabrication d`une image de réel comme lieu d`une vérité extérieure au sujet et qui aurait force de loi⁹⁰” (CHARAUDEAU, 1983, p. 51). O que nos leva a deduzir que tanto Cláudio quanto Rocha Pita buscam representar no e pelo discurso, o sujeito destinatário ideal que era possível prever e representar naquele cenário social e cultural do século XVIII.

⁹⁰ Tradução nossa: “A fabricação de uma imagem de real como lugar de uma verdade exterior ao sujeito e que teria força de lei”.

Cláudio e Rocha Pita, assim, pontilham seu discurso conjuntamente com efeitos de real e de ficção, ou, segundo os termos de Charaudeau (1983), esses autores, na criação dos espaços cênicos da linguagem, colocam em cena “procedures discursives qui produisent des effets de fiction⁹¹” e “procedures discursives qui produisent des effets de réel⁹²” (CHARAUDEAU, 1983, p. 95). Esses efeitos, de real e de ficção, todavia, não são esclarecidos com maior detalhamento, pelo autor da Semiolinguística: não temos informações sobre o que eles seriam, em que consistiriam, como funcionariam, a não ser pelo fato de serem considerados pelo autor como uma oposição entre eles.

Embora esta consideração já possa ter sido rediscutida, a nosso ver, essa separação entre os dois efeitos poderia ser encarada com alguma parcimônia. A razão de realizarmos essa observação é que encontramos certos discursos nos quais se observa justamente o imbricamento entre esses efeitos sem que haja, necessariamente, um antagonismo entre eles. Tal é o caso do *VR*, de Cláudio Manoel. E podemos dizer o mesmo sobre a *HAP*, de Rocha Pita. E acrescentamos que é justamente essa dificuldade em separar o real e o ficcional nas obras que motiva nossa pesquisa.

Se tomarmos os efeitos de real como, diríamos, efeitos de factualidade, é lícito entender que os efeitos de ficção poderiam subsistir com base na manutenção de efeitos de real que garantiriam àqueles uma verossimilhança dada por estes: ao invés de os efeitos fictivo e factivos serem opostos, estes poderiam sustentar a ficcionalidade na medida em que proporcionaria a ela sua semelhança com o real, sustentado sua aparência similar a do mundo objetivo, tal como ocorre na construção da narrativa épica de Cláudio Manoel, por exemplo.

Pela mesma via, a ficção poderia ser convocada pela factualidade para fins puramente retóricos, por exemplo, com o uso de metáforas, comparações, analogias. E tal é o que observamos, necessariamente na *HAP* de Rocha Pita. Por outro lado, não poderíamos deixar de mencionar que, adotando o pressuposto do oposicionismo dos efeitos de ficção e de real (ou de factualidade), não teríamos uma justificativa plausível para investigar as relações estabelecidas entre a factualidade e ficcionalidade em um único exemplar discursivo, como no caso do nosso *corpus* principal.

Algumas características apontadas por Charaudeau para descrever os efeitos de ficção nos permitem relacioná-la com o irracional, com o absurdo, com o ilógico. O

⁹¹ Tradução nossa: “procedimentos discursivos que produzem efeitos de ficção”.

⁹² Tradução nossa: “procedimentos discursivos que produzem efeitos de real”.

que, por outra via, colocaria o factual como o racional, lógico, o ordenado. Os efeitos de ficção, por exemplo, seriam dados pelo distanciamento espacial e/ou temporal (o acontecido há muito tempo e/ou em mundos distantes); pelas dimensões desproporcionadas das coisas (o estranho, o disforme, o aberratório); a desproporção relacionada às quantidades (o muito grande ou o muito pequeno); e ainda a desproporcionalidade das noções (o absolutamente incrível, o inacreditável, o inenarrável ou indescritível).

Essas características podem ser observadas, em certo grau, na narrativa épica de Cláudio Manoel, e em grau mais atenuado na obra de Rocha Pita. Na de Cláudio encontramos tais características graças à construção de um mundo maravilhoso dado pela imaginação do poeta. Na de Rocha Pita, essas características já aparecem mais com uma função retórica. Mas retomando a postulação de Charaudeau, ela no sugere que os efeitos de ficção seriam construídos com base em aumentativos e/ou superlativos, os quais seriam a semiotização de um mundo absurdo, desproporcional, que não seria possível senão no universo da ficção, o qual seria oposto ao mundo lógico e ordenado da racionalidade.

No entanto, como ressalta o trabalho de Mendes (2008b, p. 204), essas características também são encontradas nos discursos factuais, a exemplo do que apontamos com a *HAP* de Rocha Pita, e também conforme os exemplos dados pela autora que mencionamos sucintamente a seguir: podemos relatar um passado distante ou programar um futuro igualmente distante e assim tratar de um distanciamento temporal; o monstruoso pode ser encontrado em revistas médicas e em livros de anatomia; a desproporção das quantidades poderia ser facilmente encontrada no *Livros dos Recordes*; já o inacreditável dependeria das crenças de um indivíduo ou de um grupo sendo esta característica dependente de elementos relativos a uma crença.

Já quanto aos efeitos de real, estes seriam dados pela construção de uma cena na qual teríamos as representações dos objetos, personagens e acontecimentos como se eles existissem por si só, de modo a constituírem uma cópia do mundo real. Mas não podemos ignorar que um dos efeitos da ficção, ou pelo menos um dos objetivos do poeta é justamente sustentar um discurso no qual os seres e eventos existem por si só. O poema de Cláudio, com seus heróis e seres fantásticos, é construído levando em conta os efeitos de real. Os efeitos de real estariam ainda relacionados a uma espécie de consenso entre os parceiros do ato de linguagem, uma vez que estes deveriam estar de acordo em relação à ocorrência dessa realidade. É o que nos permite necessariamente ler

um poema épico como o de Cláudio Manoel, sem, no entanto, abandonar a leitura sob a alegação de que tais seres e de que tais eventos são falsos, ou inexistentes. Acatamos esses efeitos de real devido a um pacto de leitura estabelecido com o poeta.

Os efeitos de real se apresentariam sob a figura do tangível (verificação do real pelos sentidos através de uma espécie de testemunha do espectador); figura da experiência (através da qual se verifica o real pela vivência deste); figura do dizer (conjuntos de saberes e/ou de crenças que formam evidências sobre o real); figura do saber (conhecimento do real através do raciocínio lógico); figura do fazer (estabelece uma verdade desse dizer através da verdade do fazer). Essas figuras, conforme os termos utilizado por Charaudeau, também podem ser simuladas no discurso ficcional: o tangível, o experienciável, sabível, o dizível podem ser simulados na ficção, ou podem ser construídos na relação contratual entre, por exemplo, o autor e o leitor do poema *VR*.

Por sua vez, conforme nos lembra Mendes (2008b, p. 206-9), essas características também podem ser encontradas em discursos ficcionais de modo que não estabeleceriam parâmetros definitivos para a descrição, definição ou análise dos efeitos de real em um discurso. O elenco de características dos efeitos de real e de ficção tende a se mesclar podendo ser encontrados tanto em textos factuais quanto ficcionais. Por outro lado, podemos enfatizar que a ficcionalidade não seria oposta, mas dependente da factualidade para se constituir, o que justificaria o trabalho historiográfico de Cláudio Manoel da Costa para compor o seu poema épico.

Outro elemento importante na teoria Semiolinguística que poderia nos auxiliar a compreender o fenômeno da ficcionalidade seria o pressuposto do ato de linguagem como processo de semiotização do mundo, a qual poderia gerar no/pelo discurso tanto um mundo ficcional quanto um mundo factual, o que abordaremos a seguir.

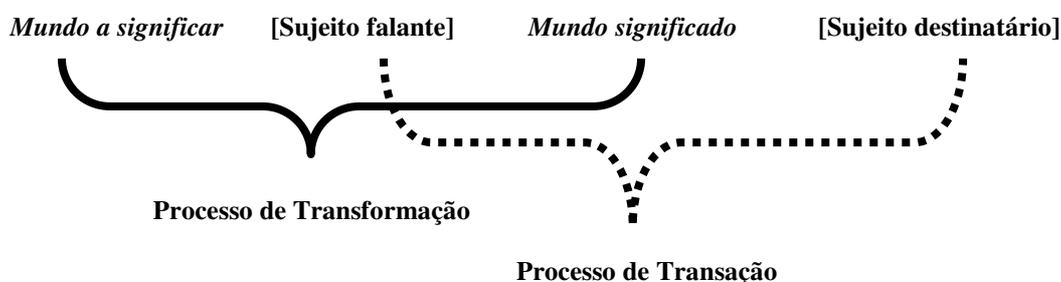
11. 1. A FICCIONALIDADE E A FACTUALIDADE COMO SEMIOTIZAÇÃO DO MUNDO:

 e a Semiolinguística nos permite entender a ficção como parte do processo de troca linguageira pela construção dos espaços cênicos da linguagem, a ficção pode ser também entendida na perspectiva da transformação do mundo em discurso e da transação desse mundo semiotizado entre os sujeitos produtor do discurso

e do sujeito receptor. O que poderia nos legar tanto um poema épico quanto uma obra historiográfica que versasse sobre o mesmo tema.

Charaudeau (1995, p. 98) propõe um duplo processo: a transformação e a transação, os quais podem ser aplicados a abordagem dos corpora de nossa pesquisa. O primeiro trata de como o mundo é transformado em linguagem e convertido de mundo a significar em mundo significado. O segundo torna esse mundo significado um objeto de troca entre os parceiros da linguagem, tal como apresentamos no esquema seguinte, adaptado de Charaudeau (1995, p. 98):

Esquema 4: processo de dupla semiotização do mundo



O processo de transformação envolve quatro tipos de operação que, *grossomodo*, consistem na conversão do mundo em discurso. Operações que descrevemos a seguir, segundo Charaudeau (1995, p. 99):

.Identificação: nominalização dos seres do mundo: transformação destes em identidades nominais que irão compor os heróis e os seres fantásticos de uma narrativa épica;

.Qualificação: caracterização destes seres do mundo: transformação destes em identidades descritivas. É onde se constroem as qualidades dos heróis e dos antagonistas épicos e os valores que eles representam na narrativa;

.Ação: forma de ação destes seres: transformação destes em identidades narrativas, onde ocorrem o entrelace das ações dos personagens épicos;

.Causação (*causation*): termo de difícil tradução, que designa os motivos das ações, suas causas e efeitos: transformação das ações em relações de causalidade. Basicamente o que possibilita a *mise en intrigue* do poema VR.

Por sua vez, essas operações também coagem com o processo de transação, no qual a semiotização é intercambiada entre os sujeitos da linguagem, os parceiros do ato de linguagem. O que pode resultar, segundo a particularidade do ato de linguagem, tanto em uma narrativa épica quanto em uma narrativa historiográfica. Para tanto, concorrem quatro princípios que apresentamos a seguir segundo Charaudeau (1995, p. 99-100):

.alteridade: todo ato de linguagem é um fenômeno de troca entre dois parceiros, os quais devem partilhar de um domínio de saberes e de motivações comuns. Ocasião na qual temos o autor de um poema épico ou de uma obra historiográfica que se dirige a um leitor de poesia ou de um leitor interessado em um relato historiográfico;

.pertinência: os parceiros da linguagem devem reconhecer o universo de referências que são o objeto da troca languageira, distinguindo assim o universo ficcional abordado do universo factual que compõem duas obras diferentes ou que se relacionam em uma mesma obra;

.influência: todo ato de linguagem tem, em maior ou menor grau, a intenção de fazer com que haja uma ação por parte do parceiro da linguagem, de modo que compor um épico ou historiografar a formação política, militar e religiosa de um território conteria em si um propósito de influenciar o leitor a respeito de alguma ideia;

.regulação: todo ato de linguagem provoca uma reação ou uma contra-influência que leva os sujeitos a recorrerem a estratégias que possibilitem a intercompreensão do ato de linguagem, o que ocorre, no entanto, de maneira indireta quando se trata de um discurso escrito, sobretudo quando se lê um discurso do século XVIII a partir de um viés do século XXI.

Conforme buscamos evidenciar, esse aparato nos mostra como o mundo pode ser semiotizado de modo a fazer significá-lo como ficção ou como um fato. No caso de aplicarmos essas considerações ao discurso ficcional, depreende-se que encontramos um embasamento pelo qual podemos considerar que a ficção é construída dentro de um processo de troca, no qual deve haver um consenso entre os interlocutores quanto ao conhecimento do objeto dessa troca. A ficção também é dotada de uma capacidade de fazer agir o interlocutor, e, ao mesmo, permitir uma resposta a essa busca de fazer-agir. O que nos aponta também a importância de se verificar as relações possíveis entre o discurso ficcional e a argumentação.

A significação do mundo em um universo ficcional ou factual depende do contrato proposto na situação de comunicação: um contrato literário, no caso de Cláudio, e um contrato historiográfico, no caso de Rocha Pita. O mundo pode ser representado tanto dentro de um contrato de factualidade, quando o discurso constrói a representação do mundo real, tanto quanto dentro de um contrato que levará a ficcionalidade, quando se trata de construir no e pelo discurso um mundo imaginário.

O processo de semiotização do mundo se aplica harmoniosamente a um discurso narrativo épico, como que estudamos através do poema *VR*, razão pela qual é coerente verificar o que nos traz Charaudeau sobre o modo de organização narrativo do discurso. Os modos de organização são parte importante da *mise en scène* do discurso conforme a finalidade do ato de linguagem. Dentro das operações de semiotização do mundo encontramos a importância da narração para compor o discurso, o que é dado pela transformação de seres do mundo em identidades narrativas graças às ações destes seres.

Nesse caso, o modo de organização narrativo do discurso, conforme descrito em Charaudeau (1992) nos oferece outros subsídios para relacionar a semiotização do mundo aos processos de ficcionalização e/ou de factualização. O que nos permite entender como o factual e o ficcional se dissociam em certos momentos e se entrelaçam em outros, ao longo da narrativa épica de Cláudio Manoel e da obra historiográfica de Rocha Pita. Especificamente através do modo de organização narrativo, o produtor desse pode operar uma *mise en scène* que produz um discurso factual ou um discurso ficcional da seguinte maneira, conforme adaptado de Charaudeau (1992, p. 760):

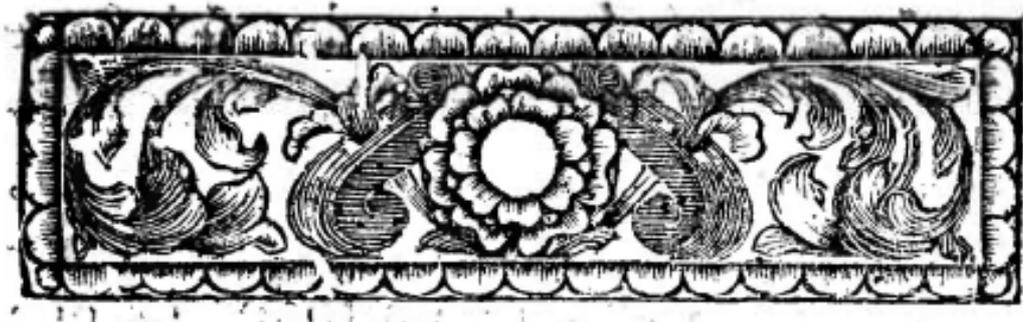


De certo modo, esse esquema também pode ser lido dentro de uma dimensão contratual, na qual o sujeito produtor da narrativa se desdobra em um papel enunciativo conforme a instauração do estatuto pretendido para o discurso (factual, não factual ou ficcional). Por outro lado, sobre esses dois modos de narrar, Charaudeau (1992, p. 760) alega: “il s`agit plutôt d`*effets* (de réalité/de fiction) qui sont produits par certaines marques textuelles⁹³.” O que aponta para a importância dos modos de organização do discurso para compreender os efeitos de ficção. Embora a ficção não deixe marcas linguísticas peculiares, é pelo texto em sua organização que depreendemos efeitos de ficção.

Cabe-nos também estender essa discussão para a finalidade do contrato comunicacional, tal como proposto pela Semiolinguística e para as maneiras através das quais ele ajuda a construir um discurso como sendo ficcional ou factual. Tarefa que nos propomos a realizar no capítulo seguinte.



⁹³ Tradução nossa: “Trata-se então de efeitos (de realidade/de ficção) que são produzidos por certas marcas textuais.”



C A P I T U L O XII

12. A INTENCIONALIDADE NA CONSTRUÇÃO FICTIVA E FACTIVA:

Bem sey que a presente materia he prolixa, e embaraçada,
e por isso pouco agradável.

Francisco Tavares de Brito, *Itinerário Geográfico...*, 1732



intencionalidade presente no discurso do *VR* é outro elemento sobre o qual muitas considerações podem ser feitas, e talvez essa *contrainte* seja uma das mais importantes para o funcionamento da ficcionalidade. Ao adotar a identidade fictiva de “Glauceste Satúrnio”, Cláudio deixa marcada uma visada de ficcionalização presente no contrato, ou antes, uma visada fictiva. A finalidade desse ato de linguagem ajuda a determinar o estatuto desse discurso, mas como lidar com a oscilação do poeta entre apresentar um poema épico e uma memória histórica da capitania de Minas?

Inicialmente, é importante mencionar que o elogio ao poder através da narrativa épica dos feitos de seus representantes, a *Carta Dedicatória* ao conde de Bobadela, a construção heróica dos personagens centrais nos mostram a presença da macro-visada argumentativa que motivaria esse discurso. Considerando que Cláudio Manoel dependia da elite para o seu trabalho é notório que seu poema épico esteja impregnado do elogio ao poder vigente, como uma forma de reafirmá-lo, de legitimá-lo.

A maneira como ocorre esse elogio ao poder vigente passa pela relação entre a visada factiva e a visada fictiva. O poeta recorre tanto à ficcionalidade quanto à factualidade no poema *VR* de maneira estratégica, em que a oscilação das intenções do poeta é apenas aparente: temos na obra um discurso factual sobre a origem da capitania

das Minas que subjaz ao poema. Embora este seja ficcional, é sobre eventos reais que ele é construído. Essa narrativa é, assim, perpassada por elementos factivos e não apenas pela fantasia do poeta.

Ficcionalizar sobre a origem das Minas Gerais estaria relacionado a um propósito mais amplo e implícito no discurso de Cláudio Manoel: o de historiografar eventos sacralizando-os. Nesse contrato comunicacional, o propósito de ficcionalizar, dado por uma visada fictiva atuaria em conjunto com visada factiva: usa-se a ficção como estratégia para enaltecer e reafirmar a importância de um evento histórico e elevá-lo à categoria de arte literária. Tal fato explicaria como se estabelecem as relações entre a ficcionalidade e a factualidade no poema. Por outro lado, explicariam também como a intencionalidade do sujeito comunicante ajuda a construir o estatuto do discurso.

O próprio poeta nos fornece indícios de seu propósito fictivo-factivo, conforme se pode observar no *Prólogo ao Leitor*, no qual o autor alega que: “não é meu intento sustentar, que eu tenho produsido ao mundo um poema com caracter de Épico” (COSTA, [1839] 2011). Aparentemente, essa obra propunha a construção de uma memória histórica sobre a fundação daquela que o autor descrevia como “a mais importante capitania dos dominios de Portugal” (COSTA, [1839] 2011). Desse modo, o poema não é apresentado como algo mais que apenas uma obra estética.

O contrato comunicacional é apenas um, mas nele não há uma intenção isolada do poeta, a de ficcionalizar, mas um jogo de estratégias na qual se observa principalmente a intenção de factualizar os eventos apresentados. Para tanto, deve-se remeter às considerações realizadas sobre o estatuto da poesia épica no século XVIII, assim como ao papel social desse gênero, o que apresentamos anteriormente. Como o contrato seja literário, a intencionalidade predominante é fictiva: encontramos, portanto, uma visada fictiva, na qual se recorre a factualização como estratégia. Mas um discurso historiográfico permitiria também essa relação? Essa é uma das razões pelas quais recorreremos à análise contrastiva com a obra de Rocha Pita.

O macro-tema, nesse contrato, nos é informado pela folha de rosto, na qual temos assinalado o seguinte conteúdo proposicional: *Villa Rica, poema*. Uma vez que se trata de um poema, é presumível que o conteúdo assinale um discurso de estatuto ficcional, tal como se pode pensar em relação a essa forma de composição. Entretanto, o fato de ser um poema não determina necessariamente tratar de um discurso ficcional. Mesmo porque a visada predominante não é a fictiva, mas a factiva.

As obras estudadas nos mostram como os sujeitos que as produzem agem movidos por uma finalidade. E a intencionalidade na construção fictiva, a nosso ver, aponta para a relação entre ficção e retórica⁹⁴, a qual pressupõe que a ficção também é utilizada com fins retóricos, ou pelo menos que ela comporta um componente retórico ou argumentativo. Assim, dedicamos o *Capítulo III* a uma exploração mais ampla dessa relação levando em conta o *status* da ficção como um bem simbólico dentro de um mercado de trocas simbólicas.

12. 1. RELAÇÕES ENTRE FICÇÃO E RETÓRICA:



discurso ficcional apresenta-se ou adquire o *status* de um bem simbólico que participa de um mercado de trocas simbólicas (cf. Bourdieu, 1998) ou que, necessariamente, é muitas vezes colocado como um bem de consumo propriamente dito. A nosso ver, parte da razão de os discursos ficcionais serem considerados bens simbólicos é justamente o valor que eles adquirem socialmente graças ao conteúdo apresentado. Aos discursos ficcionais, especialmente o literário, é frequentemente atribuído uma função social: assim, por exemplo, na Grécia antiga tanto a poesia épica quanto a trágica deviam ter uma função educativa oferecendo exemplos de comportamentos nobres ou purgando os homens dos sentimentos ruins.

A *Poética* de Aristóteles (2006), por exemplo, nos mostra que o poeta deve suscitar certas disposições passionais nos espectadores: deve levá-los a sentir medo, terror, compaixão, ansiedade. O que nos mostra que a poesia também, de certa maneira argumenta em relação ao auditório: O senso comum, por sua vez, atribui ao discurso literário o papel apenas de fornecer uma fruição, um prazer desinteressado ou descompromissado.

Por outro lado, não podemos deixar de remeter ao trabalho de Searle (1979) segundo o qual a ficção, como um ato de fala, visa justamente modificar o comportamento do interlocutor. O ato de contar uma história ficcional, desse modo, pode ser também um ato argumentativo, embora menos evidente do que o ato de

⁹⁴ Usamos o termo “retórica” pelo fato de lidarmos com uma obra poética fictiva, o poema *VR*, construído em concordância com as ideias de Aristóteles.

proferir um discurso jurídico ou político eleitoral. Vejamos como podemos observar a questão segundo a nossa teoria de base, a Semiologia.

12. 2. A SEMIOLINGUÍSTICA E A ARGUMENTAÇÃO NOS DISCURSOS FICCIONAL E FACTUAL:

 e a intencionalidade ajuda a estabelecer um discurso como ficcional, podemos dizer que a argumentação⁹⁵ não apenas sustenta esse discurso em relação ao seu estatuto, como também nos leva a entender melhor como a ficção e a factualidade são construídos dentro de uma perspectiva de troca linguageira. De certo modo, é a argumentação que nos leva a entender o discurso ficcional como um projeto de fala através do qual os interlocutores interagem no e pelo discurso. É também a argumentação que nos leva a apreender as motivações do sujeito comunicante nesse ato de fala e seu projeto de influência em relação ao seu interlocutor.

Nesse caso devemos acatar que a ficção, como um discurso, é também dotado de uma finalidade que motiva o sujeito comunicante. Essa finalidade, por sua vez, é apreendida através da argumentação presente nesse ato de fala. E através dela percebemos as razões das estratégias do sujeito produtor da ficção, bem como seu possível horizonte de expectativas em relação à recepção de sua obra.

Para a Semiologia, todo ato de linguagem é de caráter intencional e prescinde de um espaço de estratégias, as quais visam a fazer com que o sujeito interpretante venha a se adequar ao papel de sujeito destinatário que é uma hipótese de saber construída pelo sujeito comunicante (cf. CHARAUDEAU, 1983, p. 50). Por outro lado, o ato de linguagem é também constituído por um princípio de influência (CHARAUDEAU, 1995, p. 100), o qual é um dos quatro (os demais são alteridade, pertinência e regulação) que constituem o processo de transação entre os sujeitos da linguagem. Para o autor,

⁹⁵ Embora Amossy (2000, p. 3) considere retórica e argumentação como intercambiáveis e sinônimos, optamos pelo termo argumentação pelo fato de este nos parecer mais genérico do que retórica, termo este que, aliás, já usamos para relacionar o *corpus* aos preceitos de Aristóteles, no capítulo anterior (12. 1).

tout sujet produisant un acte de langage vise à atteindre son partenaire soit pour le faire agir, soit pour l'émouvoir, soit pour orienter sa pensée, et par conséquence tout sujet recevant-interprétant un acte de langage sait qu'il est cible d'influence⁹⁶ (CHARAUDEAU, 1995, p. 100).

Por meio do princípio de influência, depreende-se que a argumentação é constitutiva de todo ato de linguagem, e, por essa via, seria também constitutivo dos discursos ficcionais.

Outro aspecto que nos aponta a presença da argumentação no discurso, ou no ato de linguagem, são as estratégias, as quais se desdobram nas etapas de: legitimação, credibilidade e captação (cf. CHARAUDEAU, [1998] 2014, p. 4-5). Essas estratégias ressaltam a incerteza presente no sucesso do ato de linguagem, o que leva o discurso a ser colocado pelo autor como um autêntico projeto de fala, ou projeto de discurso. Para o autor, “le sujet argumentant peut développer des stratégies d'argumentation en fonction des visées d'influence qui correspondent à son projet de parole⁹⁷” (CHARAUDEAU, [1998] 2014, p. 4-5). A argumentação, desse modo não se restringe a um determinado tipo de discurso, mas a quaisquer tipos, ocorrendo de maneira explícita ou implícita, o que, segundo Charaudeau “oblige du même coup à ne pas réduire l'argumentation à sa seule partie explicite⁹⁸” (CHARAUDEAU, [1998] 2014, p. 5). A argumentação não se mostra sempre evidente, e ser mais evidente ou menos, não significa, todavia, ser menos importante no discurso.

Por essa via, podemos encontrar discursos cuja finalidade seja justamente a de se colocarem ou de se postularem como ficcionais. Nesse caso, a ficção seria intencionada no discurso: estabelecer uma narrativa ficcional, por exemplo, passa a ser o propósito desse projeto de discurso. Por sua vez, entabular um discurso ficcional pode ser um ato de linguagem dotado de outras intenções implícitas, já que, pela ficção, também se pode argumentar sobre os fatos ou sobre os estados de coisas do mundo real. No entanto, para compreender melhor essa questão devemos avançar até a discussão sobre as visadas, que constituem o objeto do tópico seguinte.

⁹⁶ Tradução nossa: “todo sujeito produzindo um ato de linguagem visa a atingir seu parceiro seja para fazê-lo agir, seja para comovê-lo, seja para orientar seu pensamento, e que, por consequência, todo sujeito recebendo-interpretando um ato de linguagem sabe que ele é alvo de influência.”

⁹⁷ Tradução nossa: “o sujeito argumentante pode desenvolver estratégias de argumentação em função das visadas de influencia que corresponde a seu projeto da fala.”

⁹⁸ Tradução nossa: “obriga do mesmo modo a não reduzir a argumentação a sua única parte explícita.”

12. 2. 1. A questão das visadas:

Um dos elementos constitutivos do discurso que mostram seu caráter argumentativo é as visadas, recorrendo à terminologia da Semiolinguística. Para Charaudeau, as visadas fazem parte do princípio de influência do discurso e auxiliam a direcionar o ato de linguagem para o fim desejado pelo sujeito comunicante. Assim, essas visadas “déterminent l’orientation de l’acte de langage comme acte de communication en fonction du rapport que le sujet parlant veut instaurer vis_à_vis de son destinataire⁹⁹” (CHARAUDEAU, [2001] 2014, p. 4). As visadas, desse modo, nos evidenciam a intencionalidade que perpassa a construção do discurso e são construídas dentro de um quadro regulamentado de troca comunicacional, o contrato discursivo, ajudando a instituir os diferentes gêneros de discurso pela intencionalidade dos sujeitos.

Para Charaudeau ([2001] 2014, p. 5), as visadas “correspondent à une intentionalité psychosocio-discursive qui détermine l’enjeu de l’acte de langage du sujet parlant et, partant, de l’échange langagier lui-même¹⁰⁰”. Assim, deve-se levar em conta que elas ocorrem em uma situação de troca languageira. Ou antes, em uma situação na qual encontramos o princípio de influência em ação, já que temos os sujeitos comunicante e interpretante envolvidos na troca languageira e suscetíveis de se entenderem através dessas visadas.

As visadas estabelecem uma posição para o sujeito produtor do texto e também para o sujeito receptor, de modo que levam em conta não apenas a intenção do *eu* em relação ao *tu*, mas também a posição que o *tu* deve ocupar. As visadas são, assim, apresentadas segundo seis tipos principais que apresentamos a seguir de acordo com Charaudeau ([2001] 2014, p. 5-6):

- .visada de prescrição: EU em posição de mandar-fazer, TU em posição de dever-fazer;
- .visada de solicitação: EU em posição de querer-saber, TU em posição de dever-responder;
- .visada de incitação: Eu em posição de fazer-crer, TU em posição de dever-crer;
- .visada de informação: EU em posição de fazer-saber, TU em posição de dever-saber;
- .visada de instrução: Eu em posição de fazer-saber-fazer, Tu em posição de dever-saber-fazer;

⁹⁹ Tradução nossa: “determinam a orientação do ato de linguagem como ato de comunicação em função da relação que o sujeito falante quer instaurar em face de seu destinatário.”

¹⁰⁰ Tradução nossa: “correspondem a uma intencionalidade psicossocio-discursiva que determina o ato de linguagem do sujeito falante e, portanto, da própria troca languageira.”

.visada de demonstração: EU em posição de dever-mostrar-saber, TU em posição de dever-julgar e dever-avaliar.

Essas visadas geralmente atuam nos discursos factuais, mas também podem ocorrer nos discursos ficcionais. E a esse conjunto poderíamos apontar também uma visada de patemização, caracterizada pelo EU em posição de fazer-sentir/pensar e um TU em posição de poder-sentir/poder-pensar. A visada patêmica seria aquela encontrada, por exemplo, nos discursos literários, e que traz a intencionalidade de levar o interlocutor a sentir determinadas emoções ou a refletir sobre determinados assuntos.

Conforme se pode pressupor, as visadas ocorrem não isoladamente, mas através da predominância de uma delas, ou do imbricamento entre duas ou mais visadas. É importante ressaltar que em todas essas visadas encontramos um procedimento argumentativo, o que nos mostra novamente como a argumentação se mostra constitutiva do discurso. Podemos dizer que a ficção pode ser tanto uma estratégia de discurso quanto uma finalidade deste. No caso de ser uma estratégia, o sujeito comunicante recorre a ela para, por exemplo, atrair a atenção do leitor, levá-lo a partilhar de crenças e pontos de vista.

Instaurar uma ficção, nesse caso, poderia ser o objetivo principal, sem maiores compromissos, diríamos, em motivar alguma reflexão no interlocutor. Por outro lado, este poderia ser um procedimento intermediário a partir do qual outras visadas mais específicas seriam mobilizadas e trabalhadas pelo sujeito comunicante, como instruir, informar, incitar etc. Esse procedimento seria plausível se levarmos em conta o valor simbólico da ficção, ou a capacidade que ela possui de seduzir o interlocutor.

Com base nessa discussão, poderíamos falar de uma visada fictiva, a qual também estaria presente no projeto de discurso do sujeito comunicante. O que nos leva a intuir também a possibilidade de uma visada factiva, que estaria ocasionalmente alocada nas intenções do sujeito. É que nos leva a falar de visada factiva e visada fictiva.

O sujeito comunicante, nesse caso, também pode recorrer ao discurso de ficção como estratégia para atingir os seus propósitos argumentativos, tal como podemos observar no trabalho de Machado (2003), segundo o qual o autor “doit séduire le lecteur

et plus que cela, le convaincre du bien-fondé de ses intentions idéloco-politiques¹⁰¹.” O trabalho de Machado (2003) nos mostra, assim, como, em um texto literário, o escritor, em seu projeto de escritura (*projet d`écriture*), pode mobilizar estratégias para captar a adesão do leitor face a uma conjuntura político-ideológica.

Se neste subcapítulo consideramos um conjunto de visadas que podem ser organizadas na construção do discurso, podemos imaginar que elas também integram os discursos ficcionais ou factuais em concordância com o caráter argumentativo destes. Assim, buscamos no subcapítulo seguinte, pontuar essas visadas em sua relação com um quadro mais amplo, no qual podemos entendê-las dentro de uma classificação.

12. 2. 2. A dimensão argumentativa e a organização das visadas:

Uma vez discutida a importância dessas visadas, podemos proceder na classificação destas ou na sua colocação em um quadro mais amplo. De maneira geral, todo discurso possui um grau variável de argumentatividade. A argumentação constitui de tal maneira esse discurso que poderíamos considerar que ela constituiria uma dimensão, que poderia ser implícita ou explícita, e que se faria notar pela ocorrência das visadas. Remetemos, nesse caso, a “dimensão argumentativa” de Amossy (2000, p.25-6), segundo a qual

elle apparaît souvent comme une simple tentative de donner à voir un pan de réel; elle ne désire pas prouver, et parfois même s`en défend. Elle ne peut manquer cependant, d`orienter le regard et de conférer au paysage ou au personnage qu`elle prend comme thème une coloration et un sens particuliers¹⁰².

A dimensão argumentativa nos lembra que em todo discurso há uma intenção de se argumentar, ou um grau variável de argumentação. Em seguida, retomando as palavras de Searle (1979), lembramos que a ficção se constitui a partir de uma asserção

¹⁰¹ Tradução nossa: “deve seduzir o leitor e mais que isso, convencê-lo do bem fundamentado de suas intenções ideológico-políticas.”

¹⁰² Tradução nossa: “aparece geralmente como uma simples tentativa de dar a ver uma parte de real; ela não deseja provar, e às vezes nem mesmo se defender. Ela não pode falhar, no entanto, em orientar o olhar e conferir a paisagem ou ao personagem que ela como toma como tema uma coloração e um sentido particulares”.

dotada de uma força ilocucionária. Essa intencionalidade, a nosso ver, não seria o único elemento pelo qual um discurso se constituiria como ficcional ou factual, mas não podemos ignorar que a intencionalidade é um aspecto importante na construção desses dois estatutos. Dessa maneira, podemos entender que há certas visadas que influenciam o estatuto do discurso: aquela que diz respeito à instauração de um discurso ficcional e aquela que diz respeito à instauração de um discurso factual, a que chamaremos respectivamente de visada factiva e de visada fictiva, sobre as quais discorreremos a seguir.

A visada factiva estaria relacionada à intencionalidade de se instaurar um discurso cujo conteúdo seja considerado factual, ou pelo menos assim considerado. É, *grosso modo*, a intencionalidade de se comunicar um discurso sobre algo supostamente acontecido, testemunhado e/ou registrado. Tal é o caso do discurso jornalístico, do discurso historiográfico, da biografia, do romance-reportagem, dentre outros.

Por outro lado, temos a visada fictiva que contém a intenção do sujeito de comunicar um discurso como sendo uma ficção, de algo que poderia ter acontecido e que pertence ao universo dos mundos possíveis. Tal seria o exemplo do discurso literário, embora essa visada possa ocorrer em outros gêneros de discurso.

É importante considerar que as visadas fictiva e factiva nem sempre ocorrem de maneira isolada. Elas podem perpassar uma a outra tanto nos discursos ficcionais quanto nos factuais, se sobreporem uma a outra ou se alternarem em pontos diversos no discurso. Nesse caso, pode acontecer mesmo de a visada fictiva se confundir com uma visada factiva, de modo que o discurso literário, por exemplo, sirva para registrar eventos reais de modo que esse registro se torne mais memorável, mais aprazível esteticamente e, por isso mesmo, mais capaz de se sobrepor à posteridade.

Temos ainda as visadas apresentadas por Charaudeau ([2001] 2014), o que nos leva a depreender que as intencionalidades inscritas no discurso podem se desdobrar ou mobilizar outras. Os discursos ficcionais são dotados de um grau variável de argumentatividade. A argumentação, assim, não é apenas constitutiva do discurso, é também constitutiva tanto da ficção quanto do fato (entendido aqui como a representação discursiva de um evento histórico) e, por essa via, tanto do discurso literário de ficção quanto do discurso historiográfico. A argumentação, de certo modo se coloca também como um elemento importante através do qual encontramos a finalidade de um ato de linguagem, finalidade esta que, por sua vez, colabora para o estabelecimento de um contrato comunicacional, tema do próximo capítulo.



C A P I T U L O X I I I

13. R E L A Ç Õ E S E N T R E F I C Ç Ã O , F A T O E C O N T R A T O : U M A I N T R O D U Ç Ã O

O que não se pode conseguir sem que tenha seus Estatutos e Regras por que se governe.

Compromisso da Irmandade da Virgem Senhora do Rozario dos Pretos do Arrayal do Morro Vermelho [Caeté], 1790.



e maneira geral, um dos critérios essenciais para se definir se determinado gênero de discurso é ou não ficção ainda parece ser o consenso segundo o qual ele pertence ao domínio da ficção ou trata de assuntos ficcionais ou factuais, ou seja, o contrato. Assim, por exemplo, nos habituamos a tomar a narrativa épica como ficcional, nos habituamos a encontrar nela eventos maravilhosos e seres míticos. Do mesmo modo, nos habituamos a ler um discurso historiográfico como a representação pura e simples de eventos realmente acontecidos. Dessa forma, o que vem a ser factual e o que vem a ser ficcional depende de um acordo sobre esses estatutos. E assim como há uma fluidez no conceito de ficção, pode o haver também no estabelecimento desses estatutos.

Uma das características essenciais seria o papel da intencionalidade presente no que poderíamos chamar de um projeto de discurso ficcional, e também das condições dentro das quais esse discurso ficcional seria recebido, como a época histórica, a conjuntura ideológica, os saberes e as crenças desse sujeito receptor. Para observarmos o que torna ficcional ou factual um discurso é necessário levar em conta a situação na qual este é produzido e o contrato que é forjado nessa situação. É no contrato que se encontram as restrições mínimas para as a construção de sentido que levarão ao estatuto,

e é também através dele que poderemos verificar o estatuto, e também os modos pelos quais esses estatutos podem se imbricar em um mesmo gênero de discurso.

Para abordarmos a questão do contrato especificamente relacionado à problemática da ficcionalidade e da factualidade, além de Charaudeau ([2004] 2013a), levamos em conta autores como Searle (1979) e Tadié (1998). Esses dois últimos autores nos permitem, no caso, discutir o papel da intencionalidade na construção do estatuto ficcional do discurso, assim como questionar a importância desta para a configuração da ficção, e também para o funcionamento da factualidade nos *corpora*. Uma vez realizada a abordagem do contrato comunicacional, passamos a verificar a questão da competência linguageira (cf. CHARAUDEAU, [2000] 2013b) no funcionamento da ficcionalidade e da factualidade observada nas obras, abordagem para a qual também retomamos o trabalho de Schaeffer (1999) e Mendes (2004). O objetivo desta prelição teórica é verificar a coerência entre a noção de contrato oriunda da Semiologia e sua pertinência para que a consideremos como um elemento essencial no funcionamento da ficcionalidade e da factualidade tal como elas podem ser observadas nos *corpora* que investigamos.

13. 1. O PAPEL DA INTENCIONALIDADE¹⁰³:

 De maneira geral, a ficção e o fato dependem necessariamente de uma intenção de enunciar tal ou tal discurso como ficcional ou como factual. Intenção que é comunicada explicitamente nos trabalhos de Cláudio Manoel e no de Rocha Pita. O trabalho de Searle (1979), por exemplo, enfatiza que a ficção deriva de uma intencionalidade do produtor do discurso. Intencionalidade entendida aqui não como a intenção do produtor empírico do discurso, mas, grosso modo, como o projeto de fala que tornará o seu discurso interpretável. A concepção de Searle (1979) parece endossada por Schaeffer (1999) segundo o qual a ficção nasceria dentro de uma postura intencional específica (cf. SCHAEFFER, 1999, p. 143).

¹⁰³ Em AD, intencionalidade não se confunde com intenção. A primeira se refere ao propósito do discurso que configura um quadro de troca comunicacional, o segundo se refere a um quadro de desejabilidade do autor. Para tanto leia-se o Cap. 13. 1. desta tese.

De acordo com Searle (1979, p. 9) a ficção seria tomada como tal na interação entre o que seriam os interlocutores envolvidos no ato de fala, o que sugere uma espécie expectativa do ato de fala. Por sua vez, Searle também trabalha com a noção de intencionalidade coletiva, a qual, segundo a *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2014) seria em linhas gerais

the power of minds to be jointly directed at objects, matters of fact, states of affairs, goals, or values. Collective intentionality comes in a variety of modes, including shared intention, joint attention, shared belief, collective acceptance, and collective emotion¹⁰⁴.
(STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY, 2014)

Conforme o trabalho de Searle, “l’intentionnalité collective est d’une certaine manière irréductible à la conjonction des intentionnalités individuelles¹⁰⁵” (SEARLE, 1991, p. 228). Nessa perspectiva, o comportamento social coletivo não é a soma dos comportamentos individuais, de modo que essa crença coletiva não poderia ser analisada como crença individual, mas na perspectiva de uma espécie de sentimento de grupo.

Assim, não é apenas a intencionalidade individual de Cláudio Manoel da Costa que o leva a instaurar o poema *VR* como ficcional ou não, já que as intenções desse autor atuam dentro de um quadro de intencionalidade coletiva dada por um conjunto de crenças e/ou saberes (não nos referindo aqui aos saberes de crença de Charaudeau, que serão abordados oportunamente). Essas crenças e/ou saberes, por sua vez, seriam, no caso de Cláudio justamente aqueles que transcorreriam em torno do estilo literário da época, o Arcadismo, e, por que não dizer, da conjuntura social e política do período.

As intenções coletivas disporiam maneiras de como proceder na instauração de um discurso ficcional, o que, por sua vez, não dependeriam apenas das intenções próprias do autor, mas de um quadro de valores, de convenções, de saberes coletivos que atuam nessa intencionalidade. O que nos remete necessariamente as restrições

¹⁰⁴ Tradução nossa: “o poder das mentes de estar conjuntamente dirigidas a objetos, problemas de fato, estados de coisas, metas ou valores. A intencionalidade coletiva ocorre em uma variedade de modos incluindo intenções compartilhadas, atenção conjunta, crenças compartilhadas, aceitação coletiva, e emoção coletiva.”

¹⁰⁵ Tradução nossa: “A intencionalidade coletiva é irredutível a uma série de intencionalidades individuais”.

estilísticas, formais, e ideológicas que Cláudio Manoel da Costa teria encontrado em sua época para compor seu poema. Não se trataria apenas de compor um discurso ficcional, mas de fazê-lo segundo as normas estéticas de sua época. A ficção seria convencional, não trata da intenção do poeta, mas da intencionalidade desse poeta que é também aquela partilhada, na forma de saberes convencionados, por outros poetas e/ou intelectuais.

Dessa maneira haveria intenções partilhadas também na maneira de se conceber um discurso como ficcional ou factual. No entanto, a colocação da intencionalidade como explicação para o estabelecimento do estatuto ficcional de um discurso é questionado por Tadié (1998, p. 113): “la fiction pourrait alors dépendre de l'intention de son producteur, comme le soutient Searle, mais les exemples de fictions sans intention son nombreux¹⁰⁶”. Segundo Tadié, então, se o papel de definir o que é ficção e o que não é coubesse apenas à intenção do autor então não haveria ficções não intencionais. O que poderia suscitar um amplo debate sobre a recepção do poema de Cláudio Manoel por historiadores que o toma como uma fonte fiável, por exemplo. Por essa via, também poderíamos dizer que também não haveriam discursos involuntariamente tomados como factuais.

Nesse caso, é necessário levar em conta também que, se o contrato é construído dentro de uma conjuntura histórica e social determinada, o discurso pode ser interpretado de maneira diferente em outro momento histórico. Razão pela qual a poesia de Cláudio seja, no século XX tomada como uma fonte de informações históricas sobre a Colônia por autores como Affonso Ávila (1974) e Diogo de Vasconcelos (1974). Haveria então não um contrato de produção dos discursos e outro de recepção, mas uma dissimetria entre o produtor e o receptor do texto. Essa ocorrência, comum no contrato de enunciação literária, explicaria, também, a razão de considerarmos as narrativas gregas como mitológicas apesar das evidências de elas serem consideradas na época como discursos factuais. Não se trata necessariamente de alegar que o contrato comunicacional varia com a época histórica ou com as diferenças presentes no contexto social dos interactantes, mas de entender que há uma diferença de saberes do produtor e do receptor do discurso.

Sem entrar na discussão acerca da relação entre os conceitos de mentira e ficção, já trabalhados por Mendes (2004, p. 56-7), pode ocorrer de, devido à conjuntura de uma

¹⁰⁶ Tradução nossa: “a ficção poderia então depender da intenção de seu produtor, como o sustenta Searle, mas os exemplos de ficções sem intenção são numerosos”.

época histórica tal ou tal discurso ser tomado como factual, sendo que originalmente ele era ficcional, ou ser tomado como ficcional quando para uma dada comunidade em uma dada época era factual. Como nos lembra Mendes (2004, p. 58), “a relação entre fato e ficção é plural” e, dessa maneira, podemos dizer que a ficcionalidade e a factualidade funcionam como um horizonte de expectativas.

Por outro lado, é conveniente não generalizar e afirmar que tudo poderia ser ficção ou fato conforme a circunstância. A menos que o objetivo seja justamente provocar este engano, o que já envolve a falsidade e não a ficção, um projeto de fala envolvendo um discurso de estatuto ficcional geralmente é explicitado pelo autor. O que pode ocorrer mesmo quando essa explicitação mostre como o autor hesita em considerar seu discurso como um poema épico ou como uma memória histórica, o que observamos no *VR* de Cláudio Manoel.

Do mesmo modo, um texto factual traz os elementos que denotam que tal discurso é factual, o que observamos no discurso de Rocha Pita em sua *HAP*, o que ilustraremos mais adiante. Tanto o factual quanto o ficcional possuem, assim, uma base que garante as condições mínimas para que esse estatuto possa ser reconhecido pelo leitor. Se a ficção e o fato residissem apenas em hipóteses de saber não haveria então uma forma segura de saber se tal discurso seria ficcional ou não.

No funcionamento da ficcionalidade, e por essa via também na factualidade, é lícito supor que encontramos elementos que são mobilizados para que haja um funcionamento desses mecanismos. Schaeffer (1999), por exemplo, nos aponta elementos que atuam no dispositivo ficcional do discurso. Elementos necessários “qui doivent être remplies pour le dispositif fictionnels puisse fonctionner¹⁰⁷” (SCHAEFFER, 1999, p. 136). Esses elementos, a nosso ver, são parte de uma *mise en scène* e de uma *mise en oeuvre* do discurso e do texto ficcionais, como o contexto autorial e o paratexto, os quais se encontram evidentes no paratexto das obras que analisamos.

O autor menciona também outros elementos que podemos observar nos *corpora*, e que também serão evidenciados mais adiante, como: a imitação enunciativa (a citação de frases reais e fictícias através de intertexto e interdiscurso), a contaminação do gênero (a imitação de outros gêneros discursivos) e a contaminação do universo histórico referencial pelo universo ficcional (incursão do mundo referencial na ficção

¹⁰⁷ Tradução nossa: “que devem ser preenchidos para que o dispositivo ficcional possa funcionar”.

com a criação de efeitos de real) (cf. SCHAEFFER, 1999, p. 141-2). Esses elementos e procedimentos são, desse modo, traços do contrato comunicacional do discurso de ficção. Temas sobre os quais trataremos na seção seguinte.

13. 2. SITUAÇÃO E CONTRATO DE COMUNICAÇÃO NA RELAÇÃO FICCIONALIDADE E FACTUALIDADE:

 ficcionalidade e a factualidade teriam o contrato comunicacional como um elemento fundamental para o seu funcionamento. Mas como o contrato comunicacional possibilita distinguir um discurso de estatuto ficcional de outro de estatuto factual? Por outro lado, como atua esse contrato quando nos deparamos com uma obra que traz, além de uma narrativa ficcional, uma narrativa historiográfica? Estamos lidando com dois contratos comunicacionais em uma mesma obra? Ou com dois estatutos distintos? Trata-se de uma interpenetração entre duas situações de comunicação distintas? Questões como essas serão trabalhadas no decurso da análise do contrato comunicacional nas obras.

Essa análise é motivada especialmente pelas particularidades encontradas nos *corpora*. Podemos dizer que o contrato comunicacional que originou as obras se encontra, mais que *inscrito*, *impresso* em sua folha de rosto. Ao contrário das publicações atuais que trazem na capa a autoria, o título da obra e, em alguns casos, uma *etiqueta genérica*, como *romance*, *poemas*, as obras impressas até o século XIX traziam um autêntico contrato de fala impresso, o qual, mais do que depreendido, pode ser *lido*.

Atualmente encontramos uma resenha na contracapa do livro, ou comentários críticos, nas orelhas, que dão uma pista sobre o conteúdo da obra. As obras impressas no século XVIII e XIX não traziam qualquer informação senão na lombada do volume. Não era possível depreender ou fazer uma apreciação prévia do livro senão folheando-o. Possivelmente, a obra já era publicada dentro de uma demanda, fosse ela explícita ou tácita, conforme a terminologia de Bourdieu (1998). Uma demanda que implicaria já em uma expectativa relacionada à sua divulgação. Assim, quando tal livro era “dado a luz”, segundo uma expressão comum na época, é presumível que já se conhecesse a

notoriedade do autor. O livro impresso, nesse caso, já nascia dentro de um quadro de expectativas.

Por sua vez, essa enunciação impressa se realizava de maneira grandiloquente graças à folha de rosto que continha a marca de todas as restrições, as *contraintes* da teoria Semiolinguística, que configurariam aquele discurso. A folha de rosto era então uma espécie de contrato que se abria ao leitor, confirmando ou retificando suas expectativas, levando-o ao discurso que lhe era apresentado. Mas como podemos observar esses elementos a partir de uma perspectiva semiolinguística?

Charaudeau (1995, p. 102-3) aponta três níveis no contrato comunicacional: o situacional, o comunicacional e o discursivo. O primeiro trata das restrições contratuais, o que nos leva a depreender que o poeta se adéqua a um escrever um o que para quem e com que propósitos, recorrendo a um suporte material. O segundo nível trata das maneiras de falar/escrever em função dos dados situacionais, o terceiro trata das estratégias do sujeito falante e de suas ações já como sujeito enunciador: legitimidade (posição de autoridade do sujeito), credibilidade (posição de verdade do sujeito), e captação (sedução do interlocutor).

Os dizeres “Árcade Ultramarino com o nome de Glauceste Satúrnio” também reforçam a argumentatividade na enunciação do poeta pela demarcação de sua identidade social: apresentar-se como árcade ultramarino serve como uma credencial, um qualificativo que poderia ser entendido como uma estratégia de credibilidade, nos termos charaudeaunianos, usada pelo poeta a fim de demonstrar sua posição de verdade. Por outro lado, o fato de o poeta usar seu nome real e um nome fictício mostra que ele busca o reconhecimento e recorre a uma estratégia de autoridade, e de credibilidade para legitimar sua obra.

É preciso, nesse caso, apresentar-se dentro de uma identidade ficcional sem, no entanto, deixar de enunciar sua identidade factual. Cláudio Manoel enuncia como poeta vinculado a Arcádia Ultramarina usando um pseudônimo, segundo o costume da época, ao mesmo tempo em que assinala com seu nome real a autoria do texto. O uso de seu nome factual, assim, pode ser entendido como uma estratégia de credibilidade, assim como a menção ao seu vínculo com a Arcádia Ultramarina.

O contrato comunicacional, por seu turno, depende de uma dada situação de comunicação, a qual é

la situation dans laquelle se trouvent les acteurs (deux au moins) qui communiquent, c'est-à-dire qui échangent des propos avec l'espoir d'aboutir à une certaine intercompréhension, et dont le sens dépend, pour une part, des conditions relationnelles dans lesquelles ils réalisent cet échange¹⁰⁸ (CHARAUDEAU, [2004] 2013a, p. 1)

É dentro dessa situação que se configura o contrato de comunicação propriamente dito. Nessa interação, digamos, contratual, segundo Charaudeau ([2004] 2013a, p. 1), os parceiros atuantes no ato de linguagem estabelecem um propósito intercomunicacional. Nessa perspectiva, o sentido do discurso é construído em virtude das condições relacionais que permitem a esses interactantes se reconhecerem mutuamente e também reconhecerem o objetivo da troca linguageira, assim como ao assunto, ou ao macro-tema, do discurso e a relevância das circunstâncias ou dos dispositivos materiais de que se servem para a concretização dessa troca.

Esse contrato comunicacional pode ser depreendido na obra de Cláudio Manoel da Costa já através da folha de rosto do poema:

VILLA RICA,

POEMA

DE CLAUDIO MANOEL DA COSTA.

ARCADE ULTRAMARINO,

com o nome de
GLAUCESTE SATURNIO.

*Offerecido ao Illm. e Exm. Sr. José Antonio Freire
de Andrada, Conde de Bobadella &c., &c.,
no anno de 1773.*



Dado á luz em obsequio ao

INSTITUTO HISTORICO E GEOGRAPHICO BRAZILEIRO.

por um de seus Socios Correspondentes.

OURO-PRETO. ANNO DE 1859.

Ouro-Preto, 1859, Typ. do Universal.

Figura 64: folha de rosto do poema *Vila Rica*.

¹⁰⁸ Tradução nossa: “é a situação na qual se encontram os atores (dois ao menos) que comunicam, quer dizer que trocam assuntos com a expectativa de levar a uma certa inter-compreensão, e da qual o sentido depende, por um lado, das condições relacionais nas quais eles realizam essa troca”.

A primeira restrição encontrada nesse contrato impresso, a identidade dos parceiros, nos mostra como Cláudio Manoel da Costa se apresenta e se representa em seu discurso, e também como esse sujeito comunicante se desdobra em vozes enunciativas diversas. Observe-se que o nome do autor aparece seguido do pseudônimo “Glauceste Satúrnio”, árcade ultramarino. O uso do pseudônimo atesta uma identidade social fictiva com que o sujeito comunicante Cláudio Manoel da Costa enuncia. Nesse caso, esse sujeito social enuncia como poeta, o qual reforça essa identidade fictiva através do uso do pseudônimo. Essa identidade pseudonominal nos mostra, conforme o trabalho de Mendes (2004, p. 151), como a ficcionalidade também pode se manifestar no contrato de enunciação, e mais especificamente no espaço externo da situação de comunicação, na qual temos o espaço das identidades sociais.

Outro elemento seria a finalidade do ato de linguagem, a qual se mostra essencial para definir os papéis dos atores sociais. Quanto ao macro-tema, este poderia ser tratado indistintamente tanto pelo discurso ficcional quanto pelo factual, enquanto que os dispositivos materiais seriam, talvez, menos relevantes para se definir o estatuto nesses casos.

O fato de ser árcade ultramarino aponta algumas especificidades em relação ao poeta. Primeiramente a de que ele se atrela a uma escola literária, o Arcadismo, e também a uma Academia, uma associação de poetas, chamada então de *Arcádia Ultramarina*. O que nos mostra, então, os traços de estratégias do sujeito enunciador ao marcar sua legitimidade e sua credibilidade dentro desse contrato comunicacional.

Uma vez delimitada a identidade desse sujeito comunicante temos um traço de qual o gênero de discurso que podemos esperar dele. Enunciando como poeta, espera-se que tal sujeito comunicante produza um discurso literário. Há, então, certas inferências que são ativadas por este sujeito para que ele reconheça o contrato comunicacional e não confunda um discurso com outro e também não confunda os estatutos do discurso, tomando, por exemplo, um filme por uma reportagem.

Nesse caso é também necessário levar em conta que “du côté du sujet récepteur, on peut faire l’hypothèse que celui-ci interprète en fonction de ses propres objectifs¹⁰⁹” (CHARAUDEAU, [2004] 2013a, p. 1). O que nos permite enfatizar a ideia de um contrato comunicacional não como a certeza de uma construção de sentidos

¹⁰⁹ Tradução nossa: “do lado do sujeito receptor, pode-se fazer a hipótese que aquele interpreta em função de seus próprios objetivos.”

determinada e certa, mas como um horizonte de possibilidades em que se espera que a troca se realize de maneira coerente com os objetivos.

Cláudio Manoel da Costa, nesse contrato comunicacional, se apresenta como *sujeito scriptor fictivo*, mas ao mesmo tempo, se manifesta também como um *sujeito scriptor factivo*. Esse sujeito comunicante também nos oferece pistas sobre o tipo de leitor ideal ao qual ele se dirige, já que assinala o que pode ser entendido como um sujeito destinatário, tal como seria construído pelas hipóteses de saber daquele sujeito comunicante. Esse indício é dado pela dedicatória feita a José Antônio Freire de Andrada, o Conde de Bobadela, do qual o poeta se diz “humilde servo” (COSTA, [1839] 2011). O oferecimento da obra ao Conde de Bobadela não é uma simples dedicatória, mas a idealização de um tipo de sujeito destinatário.

Também podemos considerar a *Carta Dedicatória* dirigida ao mesmo conde, que se segue à epígrafe do poema, como outro traço dessa idealização do sujeito destinatário. Na *Carta*, o poeta apresenta as qualidades daquele que pode ser tomado como o principal destinatário de seu discurso. O texto é bastante elogioso e nos mostra, mais do que o desejo de Cláudio em agradar a elite da qual ele dependia, a circunscrição de um tipo de leitor a qual sua obra se destinava. O poema é, então, dirigido a um público restrito: membros da elite da capitania, homens da política e/ou das letras.

Ainda sobre a identidade desse sujeito comunicante, não poderíamos deixar de mencionar que ele também enuncia como historiador, recorrendo inclusive a estratégias de credibilidade neste discurso. Mas se Cláudio Manoel também enuncia como poeta, como podemos tratar do *Fundamento Histórico*? Embora este texto não seja uma obra independente, mas um esboço que esclarece o leitor sobre o conteúdo do poema: “procurou confirmar-se na verdade pelos monumentos das Câmeras (*sic*) e Secretarias dos Governos das duas Capitanias, São Paulo e Minas” (COSTA, [1839] 2011). Dessa maneira, o poeta deixa marcada a legitimidade de seu trabalho, permitindo-lhe enunciar um discurso factivo usado para justificar a narrativa poemática.

O *Fundamento Histórico*, no entanto, foi escrito com intuito de esclarecer o leitor sobre o conteúdo do poema, sendo posterior à elaboração das notas explicativas no texto. Não se trata de um discurso independente, cuja finalidade seja outra senão a de servir a um projeto discursivo literário: “persuadido ao author desta obra, de que não serão bastantes as notas, com que illustrou seus cantos se resolveu a escrever esta preliminar” (COSTA, [1839] 2011). Se o poeta enuncia como historiador não é senão para oferecer ao leitor um esclarecimento sobre o conteúdo do poema.

Mas destacamos ainda que o autor não enuncia, necessariamente, como historiador, mas como poeta. Esse discurso historiográfico, assim, pode ser entendido como uma estratégia de legitimação (cf. CHARAUDEAU, 2004, p. 219) e de credibilidade que colaboraria para a utilização de uma factualidade colaborativa na obra. Procedimento que também seria um indício da ocorrência da argumentação no discurso literário.

Não se trata, nesse âmbito, de uma interpenetração de contratos, mas de um procedimento comum na época, o de incluir um fundamento histórico para dar legibilidade à narrativa. A pesquisa histórica é parte do trabalho do poeta, que busca reconstituir fatos para, sobre eles, ficcionalizar. Trata-se, então, de levar o leitor a acatar a história narrada no poema como verdadeira e digna de uma ficcionalização.

É preciso também levar em conta que Cláudio Manoel não enuncia apenas como poeta e/ou historiador. Devem-se considerar os desdobramentos desse sujeito comunicante, ou mesmo desse sujeito enunciador, nas muitas vozes narrativas, originadas umas das outras através da ergo-ficcionalidade, que compõem o poema. Nesse caso, temos o sujeito comunicante não como poeta ou historiador somente, mas como eu-lírico e como cada um dos personagens que se desdobra desse eu-lírico num procedimento ergo-fictivo, conforme podemos observar desde o início da narrativa, em que o poeta cede e/ou partilha sua voz com a da Musa que o auxiliará a narrar os feitos:

Cantemos, Muza, a fundação primeira
Da capital das Minas;

(COSTA, [1839] 2011, p. 1)

O poeta se desdobra em um narrador, o qual por seu turno, cede a voz a seus personagens. No caso do fragmento supracitado, a evocação à musa representa o momento em que esse procedimento primeiro acontece dentro do poema. O desdobramento desse enunciador se desdobra nas outras vozes que cantarão os feitos do herói Albuquerque e seus companheiros.

No contrato comunicacional, conforme mencionamos anteriormente, importa de sobremaneira a finalidade, “parce que c`est elle qui, en sélectionnant un type de visée,

determine l'orientation discursive de la communication¹¹⁰” (CHARAUDEAU, [2001] 2014, p. 5). A finalidade configura o objetivo desse projeto de fala, e naquela se inscrevem as visadas discursivas. Nesse caso, a ficção ou o fato poderiam funcionar como um estatuto, algo como um efeito de sentido, que seriam configurados como uma visada, a qual deveria encontrar uma correspondência por parte do sujeito receptor.

Por sua vez, as estratégias de discurso (CHARAUDEAU, 2004, p. 219) também possuem vínculo estreito com a finalidade. Nesse caso, a finalidade interage com a estratégia de legitimação “que visa determinar a posição de autoridade do sujeito”, com a de credibilidade, “que visa determinar a posição de verdade do sujeito” e a de captação, “que visa fazer o parceiro da troca comunicativa entrar no quadro de pensamento do sujeito falante.” Tais estratégias teriam seus usos relacionados com a ficcionalidade e a factualidade, uma vez que a primeira poderia ser usada como uma estratégia de captação relacionada a um discurso que se pretenderia instaurar como factual. Já os efeitos de factualidade poderiam ser utilizados como estratégia de legitimação e de credibilidade de um dado discurso.

No caso do poema *VR* os efeitos de factualidade conferem à obra não apenas seu efeito de real, mas reforçam a ideia de que se trata de uma narrativa baseada em feitos históricos, o que parece importar de sobremaneira ao poeta. No caso da *HAP* de Rocha Pita, os efeitos de factualidade ajudam a construir e reforçar a autoridade e a legitimidade do autor na apresentação desse discurso historiográfico.

O conteúdo desse discurso é a própria capital das Minas: sua fundação e seu desenvolvimento. O macro-tema desse discurso não é um elemento tão determinante para o estatuto do discurso, tal como são a identidade dos parceiros e a intencionalidade do sujeito comunicante. Esse conteúdo proposicional poderia compor tanto uma obra historiográfica quanto um poema épico. Na verdade, esse conteúdo ocorre na mesma obra em duas versões, ou antes, segundo duas orientações dadas pela intencionalidade do sujeito comunicante Cláudio Manoel da Costa: a história da capitania de Minas e a fundação de Vila Rica são o conteúdo proposicional tanto do poema épico quanto do *Fundamento Histórico*.

Sobre o dispositivo material, também temos, na folha de rosto a denotação dessa *contrainte*. Trata-se de uma obra impressa tal como se pode ler com os dizeres *Typografia do Universal*, assinalando o suporte material impresso. Conforme se pode

¹¹⁰ Tradução nossa: “porque é ela que, selecionando um tipo de visada, determina a orientação discursiva da comunicação”.

observar, o dispositivo material também não é tão determinante para o estabelecimento do estatuto ficcional desse discurso, e também não o é para se elucidarem as relações que operam entre esses estatutos.

Assim, de maneira geral, além de estabelecer o gênero de discurso, o contrato também pode estabelecer o tipo de relação entre a factualidade e a ficcionalidade em um determinado discurso graças as visadas (fictiva ou factiva) mobilizadas pelo produtor do discurso. Por exemplo, no discurso literário de ficção prevalece a ficcionalidade predominante, enquanto que no discurso historiográfico encontramos uma ficcionalidade colaborativa, possibilitada pelo uso de estratégias de captação, e uma ocorrência maior da factualidade. Mas vejamos, a seguir, o contrato comunicacional relacionado ao discurso historiográfico de Rocha Pita.

A folha de rosto da *HAP* (Figura 66) nos mostra que o autor, Sebastião da Rocha Pita, não enuncia declaradamente como historiador, mas como “fidalgo da casa de sua magestade, Cavalleiro Professo da Ordem de Christo, Coronel do Regimento da Infantaria da Ordenança da Cidade da Bahia, e dos Privilegiados della, e Acadêmico Supranumerário da Academia Real da Historia Portugueza” (PITA, [1730] 2011). Como membro da academia Real de História¹¹¹, o autor se representa como sujeito competente e credibilizado para escrever a obra, mas, por outro lado, observa-se uma espécie de hierarquização relacionada à apresentação das qualidades desse sujeito comunicante, que se desdobra, nesse contrato comunicacional, em um *sujeito scriptor factivo*.

Nesse caso, pertencer à elite satélite da corte deveria ser mais meritório para a apresentação da obra do que ser um acadêmico. Conforme nos esclarece o trabalho de Pinto (2008, p. 173), uma vez que “não havia, propriamente, distinção entre o Estado e as atividades acadêmicas”, aparentemente é mais importante o fato de o autor ser fidalgo da corte e membro da Ordem de Cristo do que um acadêmico, o qual teria por função escrever a história de sua pátria.

A maneira como Rocha Pita se representa nos revela o uso de estratégias de legitimação, nas quais o autor atesta sua autoridade, e também a credibilidade para instituir seu lugar de verdade. Como fidalgo da casa Real, o autor declara que seu lugar de enunciação é fiável, assim como o fato de pertencer à Ordem de Cristo, uma

¹¹¹ Criada em 1720, a Real Academia de História Portuguesa foi fundada sob o patrocínio real com o objetivo de escrever a história de Portugal e seus domínios ultramarinos.

organização ligada à Igreja¹¹². Rocha Pita se apresenta como um enunciador credibilizado justamente por sua proximidade com o poder ao qual cabia patrocinar a História, a qual deveria ser escrita sob o ponto de vista oficial, como uma forma de legitimar as ações lusitanas no reino e em suas colônias.

Dedicada ao rei Dom João V, o fundador da *Real Academia de História*, Rocha Pita aponta o público leitor desejado: a própria corte, ou a elite a ela ligada direta ou indiretamente. Não se trata de um trabalho historiográfico para o grande público, mas de uma espécie de monumento textual, onde se celebram os feitos dos portugueses. Como havia monumentos escultóricos e/ou arquitetônicos haviam estes que eram textuais. A ênfase na demarcação desse sujeito destinatário, projetado por Rocha Pita, não ocorre apenas na folha de rosto, mas também na dedicatória logo após que é iniciada pelo vocativo “Senhor”, ao qual se segue uma série de elogios relacionados ao papel de D. João V na história do reino português.

Nesse caso, o uso do vocativo “Senhor” ao invés do título de nobreza nos revela um enunciador que se dirige diretamente ao seu sujeito destinatário (Figura 66). Esse vocativo, conjuntamente com a dedicatória na folha de rosto forma uma espécie de diálogo virtual no qual Rocha Pita se dirige ao principal parceiro inscrito no contrato de comunicação: “A América Portuguesa, em toscos, mas breves rasgos, busca os soberanos pés de Vossa Magestade, porque a obrigação, e amor a encaminhaõ ao Monarcha Supremo, de quem reconhece o dominio e recebe as Leys” (PITA, [1730] 2011). A página é também adornada com tarja de figuras alegóricas representando Portugal e seus domínios (Figura 65), assim como a justiça, a religião.

¹¹² Ordem de Cristo: ordem militar e religiosa criada na Idade Média com o objetivo de suceder à extinta ordem dos Templários em Portugal, com o tempo tornou uma Ordem apenas honorífica.

HISTORIA
D A
AMERICA
PORTUGUEZA,
 DESDE O ANNO DE MIL E QUINHENTOS
 do feu descobrimento, até o de mil e feteçentos
 e vinte e quatro.
O F F E R E C I D A
 A' MAGESTADE AUGUSTA
 D E L R E Y
D. JOAÕ V.
 NOSSO SENHOR,
C O M P O S T A
 POR SEBASTIAÕ DA ROCHA PITTA
FIDALGO DA CASA DE SUA MAGESTADE, CAVALLEIRO
 Profefo da Ordem de Chrifto, Coronel do Regimento da Infan-
 teria da Ordenança da Cidade da Bahia, e dos Privilegia-
 dos della, e Academico Supranumerario da Aca-
 demia Real da Hiftoria Portugueza.
 ¶
LISBOA OCCIDENTAL,
 Na Officina de JOSEPH ANTONIO DA SYLVA,
 Impreffor da Academia Real.

 M. DCC. XXX.
Com todas as licenças neceffarias.

Figura 65: folha de rosto da *História da América Portuguesa*.

O leitor comum também é considerado, nesse projeto de discurso, através do *Prólogo*, que traz, no meio da primeira frase, o seguinte vocativo: “Ó Leitor discreto” (PITA, [1730] 2011). No *Prólogo*, o autor, apresenta as motivações e justificativas de sua obra: “As grandezas e excellencias, ó Leitor discreto, da Região do Brasil, tão celebre depois de descuberta, como aniquilada em quanto occulta, exponho ao publico juízo, e attenção do Mundo, onde as suas riquezas tem chegado mais, que as suas noticias” (PITA, [1730] 2011). A diferença entre a dedicatória e o *Prólogo* é que neste o autor se dirige a um público leitor mais amplo e ao mesmo tempo procura dar a sua obra uma importância universal, já que a expõe a atenção do mundo, de modo a contrariar Aristóteles e seu preceito de que História possui uma importância mais restrita que a poesia.



S E N H O R.



AME R I C A Portuguesa,
em toscos, mas breves rasgos, busca os soberanos
pés de Vossa Magestade, porque a obrigação,

Figura 66: página com a dedicatória da *HAP*.

Em relação à finalidade, a argumentação se mostra na obra de maneira bastante eloquente: há uma argumentação em torno da grandeza e soberania dos domínios portugueses que perpassa todo o texto. Já a visada factiva se manifesta no *Prólogo* do livro também de maneira clara pelas palavras do autor: “podes crer que são seguras e fiéis as notícias que escrevo, porque os obséquios não fizeram divórcio com a verdade” (PITA, [1730] 2011). Embora a *HAP* e o poema *VR* contenham essa mesma visada, elas se distinguem pela predominância dos efeitos de ficcionalidade na obra de Cláudio Manoel e de efeitos de factualidade na obra de Rocha Pita. O contrato discursivo estabelecido, assim, é em boa parte sustentado pelos objetivos, ou pelas visadas do locutor.

Se a visada factiva é dada pela natureza do discurso veiculado, o historiográfico, não deixamos também de encontrar traços de visadas fictivas dadas pelo uso de efeitos de ficção, embora o objetivo seja retórico e não estético, como no trecho do *Prólogo* em que o autor apresenta sua intenção de compor

a Historia desta Região, com mayor gloria da Pátria, da que póde lograr nos meus escritos, tomando eu com inferiores forças o pezo, que requeria mais agigantados hombros; porem o respeitado character, em que por sua grandeza, e não por merecimento meu, me constituio a Real Academia, honrandome com o preclaríssimo lugar de seu Acadêmico, me dará alentos de Hercules para sustentar pezos de Athlante. (PITA, [1730] 2011).

A visada fictiva também pontilha o texto enaltecendo os eventos de modo a lhes dar uma feição mítica, universalizando-os, como no trecho:

Chegamos aos descobrimentos das portentosas Minas do Sul, que em riquezas, fecundidade, e extensão, excedem às de Ofir, que tantas riquezas deraõ a Salomão, e tão grande matéria aos encarecimentos dos Escritores. (PITA, [1730] 2011, p. 491)

No caso das micro-visadas, uma visada predominante de informação dada pelo fazer-saber do sujeito locutor e pelo dever-saber do interlocutor e que se materializa pela grande quantidade de informação dada no texto. Essa visada de informação é explicitada também no *Prólogo*, onde o autor alega que

As grandezas, e excellencias, ò Leitor discreto, da Região do Brasil (...) exponho ao publico juizo, e attenção do Mundo, onde as suas riquezas tem chegado mais, que as suas noticias, posto que algumas andem por vários Authores introduzidas em diversos assumptos, diferentes do meu, que não tem outro objecto. (PITA, [1730] 2011).

Também encontramos uma visada patêmica, dada pelo fazer-sentir certas emoções, o que se desenvolve especialmente pela exploração dos efeitos de ficção e pode ser observada, por exemplo, na construção dos personagens, como Albuquerque, herói tanto na *HAP* de Rocha Pita quanto no poema de Cláudio Manoel da Costa. No trecho seguinte, por exemplo, Rocha Pita narra o envio de uma mensagem a Albuquerque: “lhe pediraõ que fosse às Minas, onde o esperavaõ com alvoroço, e obediência, fiando das suas disposições o socego, e sogeição (em que desejavam viver) a todos os preceitos del Rey, e ordens dos seus Governadores” (PITA, [1730] 2011, p.

551). Já no trecho seguinte, por exemplo, temos a narração, com efeitos patêmicos, da chegada de Albuquerque às Minas e seu contato com os emboabas, que então se mostravam rebeldes às ações da Coroa:

Receberaõ logo a Antonio de Albuquerque por seu Governador, e o festejaraõ com as mayores demonstrações de amor, e obediencia, accrescendo aos motivos dos seus jubilos nova causa de applauso, por verem se lhes metia nas mãos desarmado, sem mais companhia que a de dous Capitães, dous ajudantes e dez Soldados. (PITA, [1730] 2011, p. 551)

O autor constrói de maneira jubilosa a chegada de um representante da Coroa portuguesa a uma região ainda insubordinada, ou apenas parcialmente subordinada. Essa visada patêmica trabalha essencialmente o sentimento de servilidade e fidelidade à Coroa, o sentimento de comunhão, por se mostrarem todos unidos em uma causa comum e fiéis a uma mesma autoridade. Essa visada aparece relacionada à de incitação, na qual o locutor, em posição de fazer-crer se dirige a um interlocutor em posição de dever-crer. Essa visada de incitação se deve particularmente ao fato de o discurso de Rocha Pita reafirmar a autoridade da Coroa, e, ao mesmo tempo, preconizar a necessidade de fidelidade dos súditos.

Por essa causa, a narrativa é perpassada por episódios que mostram a grandeza da autoridade lusitana, o valor de caráter de seus representantes (sejam eles clérigos, políticos, militares etc) e, ao mesmo tempo, a fidelidade, ou o desejo de sujeição mostrado pelos súditos. Sob esse aspecto retomamos a questão da presença de uma macro-visada argumentativa que nos mostra como essa narrativa historiográfica apresenta um forte teor de argumentação, o qual quase poderia a ser constitutivo desse discurso dada sua macro-intencionalidade.

O macro-tema, o conteúdo do texto de Rocha Pita é necessariamente a própria História dos domínios portugueses no continente americano, os feitos militares políticos e religiosos dos portugueses “desde o anno de mil e quinhentos do seu descobrimento, até o de mil e setecentos e vinte e quatro” (PITA, [1730] 2011), conforme se pode ler na folha de rosto. Por seu turno, esse conteúdo também nos sugere a presença de uma visada que poderemos chamar de memorialística, dada pelo *fazer-lembrar* que se encontra naqueles discursos, factuais ou ficcionais, que remete a eventos passados dignos de nota. Também constitui assunto acessório da obra, uma apresentação da

geografia da Colônia em todos os seus aspectos. De certa maneira, também podemos considerar como parte desse macro-tema o elogio ao poderio da Monarquia Portuguesa.

O suporte material também é assinalado na folha de rosto, onde temos os dizeres: “Na Officina de JOSEPH ANTONIO DA SYLVA, Impressor da Academia Real”. O que na época corresponderia aos atuais editores, os quais participavam também desse mercado de bens simbólicos, factivos ou fictivos, colocando-os em circulação. A colocação desses sujeitos impressores na folha de rosto dessas obras, assim, nos lembra que o mercado dos bens simbólicos não se restringia apenas aos produtores (escritores, intelectuais, artistas) e receptores das obras (leitores, espectadores), dele participavam ativamente os impressores, talvez responsáveis pela valorização estética das obras com a aplicação de elementos visuais nos textos.

Conforme buscamos mostrar, o contrato comunicacional se mostra essencialmente importante na construção do discurso ficcional e factual. Mas não é apenas o conjunto de restrições dadas pelo contrato que permite estabelecer esses discursos e seu respectivo estatuto bem como as relações que se estabelecem entre eles, cabendo-nos ainda investigar outras questões relacionadas à ficcionalidade a factualidade, como, por exemplo, as competências dos sujeitos para lidarem com tais discursos e os imaginários sociodiscursivos, os quais nos permitem compreender o papel dos saberes partilhados na construção e/ou recepção dos discursos ficcionais e factuais. Para tanto, remetemos ao capítulo seguinte, no qual abordaremos esses fatores com maior atenção.





C A P Í T U L O XIV

14. OUTRAS QUESTÕES RELACIONADAS À FICCIONALIDADE E A FACTUALIDADE NA EPOPEIA

E por isso esquecida dos preceitos da Retórica,
que pode produzir o meu entendimento senão toscos discursos?

Joseph Álvaro de Oliveira,
História do Districto do Rio das Mortes, 1750.



este capítulo abordaremos questões como as competências e os imaginários sociodiscursivos. Num primeiro momento abordamos as competências factiva e fictiva e em seguida abordamos os imaginários sociodiscursivos e sua relação com o problema da ficcionalidade e da factualidade na epopeia.

14. 1. A COMPETÊNCIA FACTIVA E A COMPETÊNCIA FICTIVA:

Poética de Aristóteles (2006) menciona a aptidão humana para a imitação: “pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer (ARISTÓTELES, 2006, p. 30). O que é retomado por Schaeffer (1999, p. 15) que menciona a competência ficcional (*compétence fictionnelle*), entendida como “une aptitude à produire et à ‘consommer’ fictions au sens

canonique du terme, c'est-à-dire des *représentations* fictionnelles¹¹³” (SCHAEFFER, 1999, p. 15). Essa competência envolveria um universo de discursos ficcionais muito amplo, como o teatro, a literatura, os jogos de computador, as telenovelas etc. Sem mencionar aqueles discursos que se constituem hibridamente como ficcionais e factuais, que exigem do sujeito uma dupla competência.

De acordo com Schaeffer (1999, p. 15) a competência ficcional pode ser dividida em ficção privada (dada pela imaginação dos brinquedos infantis) e ficção coletiva (aquela que é partilhada e ocasionalmente se materializa em gêneros discursivos). No caso da ficção coletiva, temos uma partilha do objeto ficcionalizado e sua circulação na sociedade através dos gêneros discursivos, o que abre espaço para entendermos a importância do contrato no estabelecimento da ficção. A ficção, desse modo, é também um fato social, já que ela circula e é partilhada entre interlocutores discursivos.

Desse modo, podemos entender que, consoante às competências linguageiras assinaladas por Charaudeau (situacional, discursiva e semiolinguística), encontramos a competência fictiva: a capacidade de construir um discurso de estatuto ficcional e/ou reconhecê-lo dentro em um quadro de troca comunicacional. Por sua vez, teríamos essa competência fictiva não como uma oposição, mas um complemento da competência factiva. A qual seria a capacidade de os sujeitos da linguagem construir e/ou reconhecerem um discurso factual. Traços dessas competências seriam: manipular signos gerando efeitos fictivos ou factivos; instaurar ou reconhecer no discurso uma visada factiva e/ou fictiva; reconhecer ou construir um contrato discursivo fictivo ou factivo.

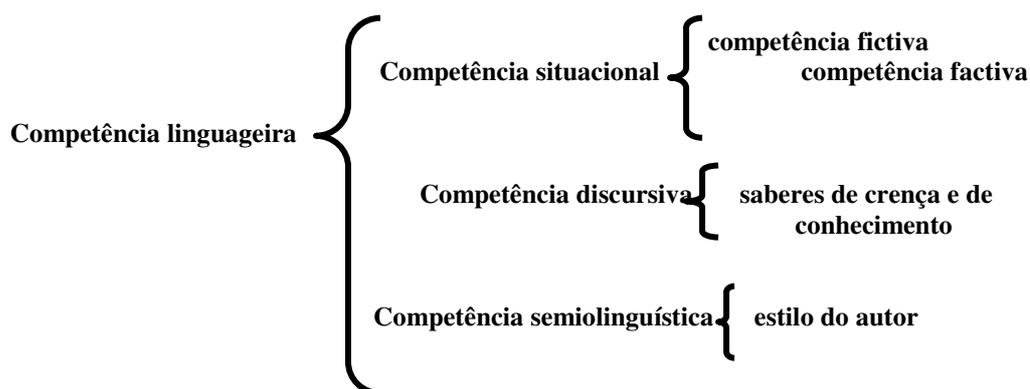
Segundo o trabalho de Mendes (2004, p. 169), a interdiscursividade seria crucial para os efeitos de ficção, e um traço da competência fictiva do sujeito poderia consistir justamente na apreensão dessa malha interdiscursiva. Desse modo, conforme se pode observar, a noção de competência fictiva e factiva não substitui outros conceitos, mas se agrega a eles de modo a compor um quadro conceitual mais amplo sobre esse aspecto das competências.

Em relação à competência situacional, Mendes (2004, p. 156-9) nos informa que “há uma situação de ficção e uma situação factual”. As quais seriam reconhecidas graças a essa mesma competência. Se na competência situacional se encontram as

¹¹³ Tradução nossa: “uma aptidão para produzir e para ‘consumir’ ficções no sentido canônico do termo, quer dizer representações ficcionais”.

visadas, então é nela que encontramos também as competências fictiva e factiva. No esquema a seguir apresentamos nossa proposta sobre a relação possível entre as competências languageiras com as demais competências e outros elementos a ela relacionados.

Esquema 5: as competências languageira e competências factiva e fictiva segundo nossa abordagem



Conforme se pode observar, o quadro das competências languageiras é bastante amplo e abarca muitos elementos importantes para que um discurso seja tomado como ficção. Mas é importante que também vejamos esses outros elementos, como o estilo, os saberes de crença e de conhecimento em separado, o que faremos mais adiante.

14. 1. 1. As competências factiva e fictiva nas obras analisadas:

O contrato comunicacional pressupõe a mobilização de competências específicas relacionadas ao discurso das obras. Assim, os sujeitos participantes do contrato comunicacional devem ser capazes de reconhecer as restrições e as circunstâncias nas quais esse contrato é estabelecido. Esse entrelaçamento entre o factual e o ficcional, por sua vez, se relaciona com as noções, anteriormente apresentadas de competência languageira e de competências fictiva, conforme a terminologia sugerida por Schaeffer (1999, p.15) e factiva, termo este que

acrescentamos para a análise dos *corpora*. Os dados impressos na folha de rosto das duas obras analisadas prevêm que competências o sujeito leitor deve mobilizar para lidar com tais discursos. A identidade dos parceiros, o conteúdo proposicional, e a finalidade que pode ser depreendida evidenciam a mobilização de competências fictiva e factiva no poema de Cláudio Manoel e também na obra de Rocha Pita.

No caso de Cláudio Manoel da Costa, é requerida do leitor, dentro da competência languageira de que fala Charaudeau (2013a), tanto uma competência factiva quanto uma competência fictiva para o reconhecimento e processamento do conteúdo ficcional e factual da obra. Nesse caso, há duas competências mobilizadas que se mesclam na necessidade de reconhecer aqueles eventos como históricos (competência factiva) e também de se reconhecer a narrativa do poema como uma construção fictícia (competência fictiva). Considerando que essas duas competências se mesclam, é difícil dizer que uma seja mobilizada em detrimento de outra no poema *VR*, o que novamente nos remete a discussão sobre o estatuto da poesia épica motivada pelos preceitos trabalhados na *Poética* de Aristóteles.

Encontramos essa mescla na mobilização das competências também na obra de Rocha Pita, a qual, embora se trate de uma obra historiográfica, também recorre a efeitos de ficção. Poderíamos dizer que o discurso historiográfico de Rocha Pita também mobiliza as competências factiva e fictiva. A primeira se deve necessariamente ao estatuto da obra: é preciso que o leitor tome aqueles fatos como eventos históricos narrados como tal. No entanto também é mobilizada uma competência fictiva, porque o autor recorre com frequência a efeitos de ficção, através da ficcionalidade colaborativa.

As obras trazem nas folhas de rosto os elementos que possibilitam ao leitor mobilizar um saber sobre a situação, sobre a discursivização e sobre os procedimentos semiolinguísticos envolvidos na construção desse discurso. Saber do qual decorrem as competências factiva e fictiva. Por sua vez, através dos prefácios, prólogos e dedicatórias das obras, encontramos uma malha paratextual que chama a atenção do leitor para a situação na qual a obra é construída: esse paratexto reafirma a identidade do autor, sua finalidade, e também o estatuto da obra.

No final da *HAP*, de Rocha Pita, por exemplo, encontramos uma *Protestação* com os seguintes dizeres: “Protesta o Author desta Historia, que as matérias, que tocarem a aparições, ou parecerem milagres, e successos sobrenaturaes trazidos nella, não procura tenhaõ mais credito, que o que se deve dar a huma Historia puramente humana” (PITA, [1730] 2011, p. 657). Desse modo, o autor informa ao leitor para que

este mobilize sua competência factiva, apesar de os *sucessos* narrados lhe parecerem demasiadamente fictivos. Por sua vez, no *Prólogo*, Rocha Pita insiste que “as matérias e notícias, que nella trata, são colhidas de relações fidedignas” (PITA, [1730] 2011). As notícias fidedignas, assim, reforçam ao leitor a suposição de que os feitos narrados são reais, levando este leitor a interpretá-los como uma *mise en scène* de facticidade.

Também encontramos esse procedimento no texto de Cláudio Manoel em sua insistência para tratar do caráter memorialístico de sua obra, embora ela seja denominada pelo próprio autor como “poema da fundação de Villa-Rica” (COSTA, [1839] 2011) ou como “uma memória por escrito das virtudes de um herói” (COSTA, [1839] 2011). Essas passagens nos sugerem que o autor busca mobilizar no leitor o empenho para interpretar uma *mise en scène* de facticidade, a exemplo do que acontece na obra de Rocha Pita. No entanto, há que levar em conta que a malha intertextual e interdiscursiva presente no poema sugere que a competência discursiva mobilizada evoca especificamente a mobilização da competência fictiva por parte do leitor.

Um exemplo de como essa competência fictiva é requerida encontra-se nas notas explicativas, nas quais o autor do poema nos evoca o grande repertório de outras composições literárias que tiveram participação intertextual no poema. Personagens como o Gigante Itamonte, o Gênio das Minas, as ninfas como Eulina se originaram da organização intertextual do poeta para a criação de um cabedal de seres fictícios que cabe ao leitor reconhecer como tais. O mesmo ocorre não apenas com personagens, mas com eventos, também inspirados por outras obras literárias, vivenciados por estes personagens.

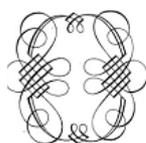
A competência factiva também se manifesta no poema graças a essa mesma malha intertextual e interdiscursiva, prevista nesse contrato literário, que é construída com a quantidade de informações sobre geografia, economia, história presente na narrativa. Embora o poema seja lido como ficção, o autor também busca mobilizar no leitor essa capacidade para reconhecer em tal narrativa os elementos do mundo real que foram empregados nessa *mise en intrigue*. E de certa forma, podemos dizer que, no poema de Cláudio Manoel da Costa, as competências para reconhecer os efeitos de ficção e aqueles gerados pela facticidade se sucedem continuamente no poema, ora ressaltando-se uma ora ressaltando-se outra.

A rede intertextual presente no poema *VR*, assim, mais do que ornamentar a obra com traços de erudição, evocaria no leitor a competência para interpretar a narrativa como ficcional, porém calcada no factual. Por outro lado, caso semelhante ocorreria na

HAP de Rocha Pita, na qual se mobiliza a competência factiva ao passo que a competência fictiva é mobilizada para interpretar a ornamentação do discurso desse autor com efeitos de ficção.

Uma vez discutida a questão das competências, passemos então a abordar os imaginários sociodiscursivos e de como eles participam da construção do discurso ficcional e do factual.

14. 2. OS IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS NA FICÇÃO E NO FATO:



Os imaginários sociodiscursivos contribuem para estabelecer os estatutos das obras analisadas e a maneira como os efeitos de ficcionalidade e de factualidade se relacionam entre si, mas também para instituir-lhes um modo de composição, diríamos de organização desse discurso, e talvez mesmo de editoração e impressão dessa materialidade discursiva, que lhes outorga e confirma ainda uma valoração simbólica.

Os estatutos de um discurso (ficcional ou factual) dependem de convenções que os estabeleçam. Essas convenções, no entanto, são sustentadas por certos imaginários que dão a elas um efeito de verdade. Há, portanto, uma instituição de estatutos do discurso segundo princípios que se crêem universais e auto-justificáveis: os imaginários. O papel dos imaginários na sociedade e seu modo construção e de ação encontram uma elaboração que se mostra bastante operacional com o trabalho de Charaudeau (2006) sobre o discurso político.

14. 2.1. Os imaginários sociodiscursivos em Charaudeau:

Se lembrarmos que a ficcionalidade e a factualidade são tomadas neste trabalho dentro de uma perspectiva de troca comunicacional, então é necessário enfatizar que é por um conjunto, ou por conjuntos, de saberes partilhados que se estabelecem as relações entre os sujeitos da linguagem. Relações estas que desembocarão no discurso de uma dada situação comunicativa. Esses saberes partilhados podem compor sistemas

de pensamento, os quais influenciam tanto as práticas sociais quanto os produtos dessas práticas. Ao mesmo tempo, esses saberes justificam essas práticas e atribuem-lhes um valor uma importância social.

Nesse caso, não poderíamos deixar de mencionar que há uma relação entre o estabelecimento do estatuto de um discurso com as representações, as quais são maneiras de ver o mundo, de atribuir a ele um valor através de um julgamento através de “discursos que engendram saberes” (CHARAUDEAU, 2006, p. 197). Nessa perspectiva, o ficcional e o factual são perpassados por representações relacionadas ao discurso. E sendo que essas representações constroem sistemas de pensamento, pode-se dizer que o discurso é construído e sustentado por um sistema de saberes, ou por uma intersecção ou intersecções de sistemas de saberes.

Os sistemas de saber, segundo Charaudeau, são também “maneiras de dizer” (CHARAUDEAU, 2006, p. 197), e, como tais, é pela e na linguagem que eles se manifestam, tornando-se assim percebíveis no discurso. Esses sistemas de saberes, por conseguinte, formam conjuntos de imaginários que circulam pelos grupos sociais e que são veiculados através dos discursos, os imaginários sociodiscursivos, sistemas de saber que contribuem para se estabelecer o estatuto de um discurso, atribuir-lhe um dado valor simbólico e também justificar sua importância. Dessa maneira, esses imaginários contribuem para a construção e também para a legitimação dos bens simbólicos sejam factivos ou fictivos. Os imaginários operam, assim, através de uma prática social dada pela conceituação do mundo de modo a torná-lo inteligível dotando-o de certos valores.

14. 2. 2. Os saberes de crença e de conhecimento:

Os saberes, configurando imaginários sociodiscursivos, estabelecem uma relação entre o sujeito e o mundo, e essa relação se dá através dos saberes de crença e de conhecimento, construídos no interior de um grupo social e se materializando em enunciados linguageiros no discurso. Para Charaudeau (2006, p. 198), uma diferença básica entre os saberes de crença e os de conhecimento está na relação entre o mundo e o sujeito. Como nos diz o autor, pelos saberes de conhecimento, o mundo vem ao sujeito de maneira objetiva, o mundo se mostra ao sujeito de maneira isenta,

independente de suas crenças. Já com os saberes de crença o sujeito vai ao mundo e o interpreta a partir de suas próprias convicções.

Os saberes de crença referem-se, nesse caso, aos valores atribuídos ao mundo, formando um juízo relativo aos seres que o habitam, e também relativo ao pensamento e ao comportamento desses seres. Esses valores sobre o mundo, por sua vez, não derivam do conhecimento, mas do juízo sobre o mundo: uma espécie de avaliação do sujeito sobre os fatos (cf. CHARAUDEAU, 2006, p. 198). Já os saberes de conhecimento (cf. CHARAUDEAU, 2006, p. 197) são dados como fatos do mundo, como uma verdade exterior ao homem como uma explicação legítima sobre as causas e as razões dos fenômenos do mundo.

Cada tipo de saber, nesse caso, envolve um tipo de relação mundo-sujeito. No entanto, é preciso enfatizar que essas operações são efeitos de sentido construídos conforme a maneira de ver e de julgar o mundo. Não se trata de supor a existência de uma porção de mundo objetiva, mas de um efeito de sentido segundo o qual esse mundo ocorre como independente das crenças do sujeito. É justamente pelo fato de os saberes de crença e de conhecimento poderem ser estrategicamente apresentados um em lugar do outro que temos os indícios de que mesmo os saberes de conhecimento são dependentes de uma conjuntura, ou em sentido mais amplo, de uma cultura.

Pode ser difícil distinguir se determinado saber é de crença ou de conhecimento. O que, por um lado, denota a relação desses saberes com um fazer argumentativo, uma visada de influência presente no discurso e, por outro, nos mostra como uma conjuntura estabelece consciente ou inconscientemente um saber de crença como um saber conhecimento. Nesse caso, é difícil apontar ou trabalhar as relações entre os imaginários sociodiscursivos sem levar em conta a relação destes com os sujeitos e, sobretudo, sem levar em conta a presença de uma situação de comunicação. Se considerarmos apenas a ação dos imaginários sem considerar que os sujeitos, poderíamos ter uma via de mão única na qual os sujeitos e suas práticas seriam determinados por esses imaginários.

14. 2. 3. Saberes de crença e ideologia:

O conjunto dos saberes de crença, de acordo com Mendes (2013), pode nos apontar uma determinada ideologia que se manifesta em um dado discurso. A

ideologia pode ser tomada como um sistema de pensamento que “se funda em um sistema de valores de natureza afetiva e normativa que tende a definir as aspirações humanas ao afirmá-las como princípio e organizá-las em um discurso de racionalização autojustificativa” (CHARAUDEAU, 2006, p. 201). A ideologia, assim, lida com a desejabilidade e atribui valor a essas coisas justificando esse querer.

Enquanto que a ideologia pode ser entendida como um conjunto de concepções, dadas por saberes de crença, que orientam as práticas discursivas e os julgamentos relacionados a estas, Chabrol (2004, p. 43) acrescenta que ela é um sistema de conhecimentos e crenças que predominam em uma época histórica. Esses sistemas “servent de garanties de vérité et de véracité supposées portées par un ‘méta-énonciateur’¹¹⁴” (CHABROL, 2004, p. 43). As ideologias assim são conjuntos de saberes partilhados que supõem atribuídos a um enunciador externo ao discurso.

Charaudeau, por seu turno, define a ideologia como um “conjunto de crenças mais ou menos teorizadas sobre a atividade social e que tem por efeito discriminar as identidades sociais” (CHARAUDEAU, 2006, p. 201). Essas duas definições nos levam a supor que a ideologia funciona como um efeito de verdade, por meio da qual se justificam as práticas sociais, e dentre essas práticas se encontra justamente aquela de significar, ou antes de atribuir valores e significações aos discursos.

Charaudeau também sugere ainda a possibilidade de uma “definição extensiva e fluida de ideologia” (CHARAUDEAU, 2006, p. 202) através da qual poderíamos falar também de uma ideologia estética de um determinado período histórico. Essas maneiras de composição tratariam de normas de estilo, o qual deriva necessariamente da ideologia estética em voga. Nesse caso, esse conjunto de saberes de crença atua em relação estreita com o estilo, já que é por meio das maneiras de se compor uma obra que depreendemos a ideologia estética que a embasa.

As ideologias se fazem presentes nos imaginários sociodiscursivos, e estes podem se materializar nos tipos de comportamento, nas atividades coletivas, na produção de objetos manufaturados e tecnologias e também “na construção de objetos emblemáticos que se tornam uma espécie de símbolo que marca exaltando ou não os valores e os traços de um grupo (cf. CHARAUDEAU, 2006, p. 200). Há uma ancoragem desses imaginários em discursos que dão sentido a essas materializações, como textos escritos que constituem a base de uma tradição e justificam através de um

¹¹⁴ Tradução nossa: “servem de garantias de supostas verdade e de veracidade dispostas por um meta-enunciador”.

interdiscurso intermitente. Dessa maneira, pode-se dizer que os imaginários sociodiscursivos circulam em um espaço de interdiscursividade.

Há pelo menos dois tipos de imaginários sociodiscursivos apontados por Charaudeau, o da tradição e o da modernidade. O imaginário da tradição apregoa uma espécie de retorno a origem, da qual os componentes do grupo são herdeiros e devem recorrer em nome de um ideal de pureza identitária. Para Charaudeau, ocorre uma espécie de “subida em direção ao passado” (CHARAUDEAU, 2006, p. 213) na qual “o grupo encontra os ancestrais, descobre sua voz e a recebe como herança, sente-se depositário dessa voz cuja responsabilidade assume sem transformar sua significação” (CHARAUDEAU, 2006, p. 213). Há, nesse contexto, um discurso da fidelidade¹¹⁵, a qual é uma espécie de encargo, ou mais ainda de missão, que configura um valor moral, uma obrigação de reafirmar a origem.

Já o imaginário da modernidade é

um conjunto de representações sociais que os grupos constroem a propósito da maneira como percebem ou julgam seu instante presente, em comparação com o passado, atribuindo-lhe um valor positivo, mesmo quando o criticam (CHARAUDEAU, 2006, p. 215)

O imaginário da modernidade, como nos lembra o autor, é também relativo à modernidade de uma época determinada. Essa modernidade, assim, existe em relação a um período anterior a ela, de modo que podemos falar de uma modernidade da Roma imperial em relação à republicana, de uma modernidade em relação ao pensamento filosófico do século XVIII em relação ao do século XVI etc. Do mesmo modo, podemos falar da modernidade do Arcadismo em relação ao Barroco, estilo que o antecedeu. Os imaginários da modernidade assim são sucedidos por outros estabelecendo rupturas ou retomadas.

Podemos dizer que o Arcadismo é um entrecruzamento de dois imaginários, tradição e modernidade, porque ao mesmo tempo que defende o retorno as fontes greco-romanas pela imitação de modelos clássicos, ele promove uma atualização dessas leituras e as relacionas com novas ideias em voga no século XVIII, como aquelas

¹¹⁵ Além do discurso da pureza há outros que são estreitamente ligados ao imaginário da tradição, como o discurso da natureza e da responsabilidade, os quais não serão trabalhados aqui.

advindas de autores do iluminismo francês. Nesse caso ocorre a imitação não de modelos antigos, mas de modelos modernos, como Voltaire, bem como a adoção de novos temas e novas maneiras de se compor uma epopeia.

14. 2. 4. Relação entre imaginários sociodiscursivos e os estatutos discursivos:

Os imaginários sociodiscursivos constroem efeitos de verdade, os quais se estruturam a partir das representações construídas pelos grupos sociais que a eles se ligam. Os imaginários da ficção e dos fatos relacionam essas narrativas ao mundo como sendo estas um *ter sido* ou um *possível ter sido*. Como imaginários de verdade, trata-se então de designar que a narrativa ficcional é verdadeiramente ficcional, já que supostamente ela não narra as coisas como efetivamente ocorreram. Por outro lado, designa-se a narrativa factual como verdadeiramente factual, já que ela trata de coisas acontecidas devendo ser lidas como relatos de eventos reais.

Os imaginários sociodiscursivos, conforme se pode depreender, não tratam apenas do estatuto factual ou ficcional dos discursos, e do estabelecimento de um tipo de relação entre a narrativa e o narrado, mas também da maneira como essas narrativas devem ser recebidas. Nessa perspectiva, esses imaginários estabelecem que a narrativa historiográfica tem uma relação de proximidade com a verdade do passado, com um real passado, ao passo que a narrativa épica tem relações com esse mesmo passado, o qual no entanto, pode ser apresentado de maneira mítica e fantasiosa.

O que torna um discurso ficcional ou factual, assim, depende, em boa parte, dos imaginários de verdade dentro dos quais se estabelece um pacto de leitura, em que determinados gêneros de discurso são instituídos ficcional, devendo ser lidos como tal. Uma via de mão dupla, assim, se estabelece entre os imaginários sociodiscursivos e o contrato comunicacional, já que a(s) maneira(s) como será construído o contrato depende(m) também dos saberes de crença ou de conhecimento.

14. 3. ANÁLISE DOS IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS SOBRE A FICÇÃO NO POEMA VR:

o iniciarmos essa análise, cabe lembrar que os imaginários sociodiscursivos estão ligados a situação de troca comunicacional entre os sujeitos, de modo que, entender esses imaginários é evocar o contexto de produção desses discursos. Para operacionalizar a apresentação desta análise optamos por dividi-la segundo os tipos de imaginários fictivos, que consistem em:

.uma filiação com o real: dada pela imitação das ações humanas, conforme o preceito aristotélico. No caso, a pesquisa historiográfica serviria para uma melhor imitação desse real;

.uma filiação com a tradição: que se caracteriza pela norma tácita de se recorrer a uma obra como modelo de composição. O que se explicaria, por exemplo, pela rede intertextual do poema VR, formada, em boa parte, por imitações de trechos de obras clássicas;

.uma filiação com um modo de compor: o que é dado pela adequação do texto a uma forma literária (epopeia, por exemplo) e por um modo característico, estetizado, de se mobilizar os modos de organização do discurso, sobretudo o narrativo e o descritivo.

A partir dessas primeiras considerações podemos entender que o discurso ficcional, segundo certos imaginários, seria aquele que imita as ações dos homens baseando-se na verdade dos fatos, ao passo que o discurso factual, como o historiográfico, seria aquele que registra os eventos mediante a comprovação (documental) destes em benefício da verdade. O que pode ser melhor observado com a apresentação da análise dos *corpora* principal e de apoio.

14. 3. 1. Os imaginários sobre a ficção e o real:

Seguidor das ideias de Aristóteles, Cláudio Manoel da Costa sustenta que o discurso da ficção se relaciona intimamente com o real. Relação esta que pode ser atribuída à própria noção de *mimesis*, legada e discutida pelo filósofo grego em sua *Poética*. Traços desse imaginário se manifestam na *Carta Dedicatória*, em que o poeta se refere a sua obra como “o meu poema de fundação de Villa-Rica” (COSTA, [1839] 2011): um evento real e histórico. E, na época do poeta, esse evento ainda era relativamente recente: a fundação de Vila Rica não pertence a um distante passado mítico, mas esse real é trabalhado discursivamente através de um poema, forma literária que tem por natureza um caráter imitativo. *Grosso modo*, o discurso literário de Cláudio Manoel da Costa é ficcional por se propor a imitar um tal evento, ou uma tal ação de um personagem também real: Antônio de Albuquerque, convertido em herói da narrativa.

Ainda na *Carta Dedicatória*, o poeta também esclarece que essa “nova Epopeya” (COSTA, [1839] 2011), paradoxalmente, se associaria com o real ao mesmo tempo que dele se dissociaria. Isso porque o poema não é a reprodução exata daquilo que descreve: “mas que posso dizer se reconheço tão desigual o canto á vista do objecto!” (COSTA, [1839] 2011). Essa desigualdade entre aquilo que se canta e o próprio canto se deveria, primeiramente, à modéstia de Cláudio em reconhecer que o projeto poético lhe parece mais ambicioso que sua capacidade de compor, mas por outro lado, supomos também que não há uma relação de conformidade entre o poema, o canto, e o objeto, o assunto do poema.

O *Canto Primeiro* do poema também nos mostra quão próxima é essa relação entre o ficcional e o real:

Cantemos, Muza, a fundação primeira
Da capital das Minas; onde inteira
Se guarda ainda, e vive inda a memoria,
Que enche de applauso de Albuquerque a historia.

(COSTA, [1839] 2011, p. 1)

No fragmento anterior, observa-se que é a realidade histórica e não a fantasia do poeta que compõe o assunto desse discurso. O que aparece demonstrado também na

primeira das muitas notas explicativas do poema: “(1) *Fundação primeira*: Este poema tem por argumento principal a fundação de Villa-Rica, ou antes a sua criação de pequeno arraial em Villa., á que passou no dia 8 de Julho de 1711 com o nome de Villa Rica de Albuquerque.” (COSTA, [1839] 2011, p. 6). A preocupação do autor com a asserção do real, e do real histórico na narrativa ocorre, segundo palavras do próprio Cláudio, com outras composições suas.

No fragmento seguinte temos outro exemplo da inserção desse real no discurso literário, um real geográfico, no caso. No *Canto Primeiro* do *VR*, o poeta menciona o Ribeirão do Carmo, um prosaico e pouco épico riacho que atravessa os municípios de Ouro Preto e Mariana, e que na época de Cláudio serviu de protagonista a *Fábula do Ribeirão do Carmo*, incluída nas suas *Obras*, de 1768:

Tú, pátrio ribeirão, que em outra idade
Deste assumpto á meu verso, (...)

(COSTA, [1839] 2011, p. 1)

A composição citada pelo poeta, por sua vez, aparece explicada na seguinte nota, colocada no final do *Canto Primeiro*: “(2) *Déste assumpto á meu verso*. Lea-se a fabula do Ribeirão do Carmo, que anda impressa entre as rimas do author” (COSTA, [1839] 2011, p. 6). Inserir um real histórico, assim, além do que poderíamos chamar de um real geográfico, necessário para se localizar espacialmente a narrativa parece ter sido uma preocupação norteadora na composição do discurso ficcional de Cláudio.

Para imitar é necessário antes de tudo conhecer. Essa suposição poderia ter sido levada em conta pelo poeta na composição de sua obra quando se propôs a realizar uma ampla pesquisa historiográfica que foi incluída no poema: os personagens principais da narrativa são reais e históricos, dentre os quais o mais conhecido hoje é Borba Gato: bandeirante paulista, genro de Fernão Dias Paes, Borba descobriu ouro na região do rio das Velhas, em Sabará.

Além dos personagens, também é factiva a geografia descrita no poema: a série de rios, a localização das formações montanhosas, as vilas, bem como as populações indígenas destacadas já no final do texto, como os botocudos. Desse modo, a pesquisa

historiográfica no poema se justifica por ela servir não apenas para construir os efeitos de real, mas para permitir que o poeta tenha condições de realizar sua *mimesis* fictiva.

De uma certa maneira, encontramos nesse projeto historiográfico, também um outro imaginário sociodiscursivo, presumivelmente oriundo do Iluminismo: essa pesquisa historiográfica servia também para “instruir ao leitor da notícia mais perfeita do descobrimento das Minas Gerais” (COSTA, [1839] 2011), já que “não serão bastantes as notas, com que illustrou seus cantos” (COSTA, [1839] 2011). O conhecimento do real imitado não serve apenas ao poeta e a sua composição, mas ao leitor, a quem o poeta se esforça para instruir e esclarecer.

14. 3. 2. Os imaginários sobre o discurso ficcional e a tradição:

O discurso ficcional recorre não apenas à imitação dos eventos reais, mas também a imitação de outras obras que são tomadas como modelo. Essas obras modelares podem ser imitadas no todo, como no caso do poema épico *Caramuru*, que recorre à imitação quase integral d`*Os Lusíadas*, de Camões, ou em partes. No caso do poema *VR*, temos não uma, mas um conjunto de obras modelares, responsáveis por uma rede intertextual bastante densa. Para citar apenas alguns exemplos, lembramos, conforme abordado no *Capítulo 2. 3.* que o *VR* imita a estrutura e a forma da *Henriada* de Voltaire, e passagens dos *Lusíadas*, da *Eneida*, de Virgílio, da *Farsália*, de Lucano, da *Jerusalém Libertada*, de Tasso.

É por sua vez chamativo que o poeta se esforce em assinalar quais foram as passagens imitadas em notas explicativas. Nesse caso, Cláudio quereria mostrar que é um bom imitador. É nesse procedimento que encontramos a presença do imaginário sociodiscursivo da tradição. No *Prólogo das Obras*, de 1768, por exemplo, o poeta alega: “sei avaliar as melhores passagens de Theocrito, Virgilio, Sanazaro, e dos nossos Miranda, Bernardes, Lobo, Camões, &c (*sic*)” (COSTA, [1768] 2011, p. XXI), o que nos mostra que um dos méritos dos poetas dessa época era justamente a capacidade de transpor e adaptar trechos de outras obras canônicas para suas próprias composições.

Um dos modelos mais imitados por Cláudio é o *Lusíadas*, ao qual o poeta remete em várias ocasiões e chega a comparar a epopeia lusa com a saga dos paulistas até região das minas, o que nos ilustra a necessidade de os poetas transporem para suas

composições figuras e enredos de textos canônicos. A seguir, no Quadro 1 apresentamos primeiramente, o texto de Cláudio e, para melhor comparação, o texto de Camões à direita:

Quadro 1: comparação do texto de Cláudio Manoel com o de Camões

<p>Embora vós, ninfas do Tejo, embora Cante do lusitano a voz sonora Os claros feitos do seu Gama; Dos meus paulistas honrarei a fama. Elles a fome, e sede vão soffrendo, Rotos, e nus os corpos vem trazendo, Na enfermidade a cura lhes falece, E a miséria por tudo se conhece; Em seu zelo outro espírito não obra Mais que o amor do seu rei: isto lhes sobra</p> <p>(COSTA, [1839] 2011, p. 39-40)</p>	<p>Cesse do sábio grego e do troiano As navegações grandes que fizeram Cale-se de Alexandre e de Trajano A fama das vitórias que tiveram Que eu canto o peito ilustre lusitano. (...) Já no largo oceano navegavam As inquietas ondas apartando; Os ventos brandamente respiravam, Das naus as velas côncavas inchando; Da branca escuma os mares se mostravam Cobertos, onde as proas vão cortando As marítimas águas consagradas.</p> <p>(CAMÕES, 1982, p. 30-36)</p>
--	---

O texto de Cláudio nos mostra não apenas a adequação do enredo de uma saga marítima a uma saga terrestre, mas também a demonstração da fidelidade de um súdito de ultramar. Também é notório que o poeta tenha se aproveitado de passagens clássicas da épica camoniana para adaptá-la ao VR e seu conteúdo, exemplificado com a imitação do Gigante Adamastor pelo gigante Itamonte, que também é ilustrado pelo poeta com uma nota explicativa no fim do *Canto Segundo*. A seguir apresentamos o fragmento do poema com a respectiva nota explicativa a que o leitor é remetido nesse trecho:

Eu sou dos filhos, que abortara a terra,
E fiz com meus irmãos aos deuses guerra;
(Tu, negro Adamastor (9), hoje em memória
Me obrigas a trazer a sua historia.)

(9) *Tu, negro Adamastor*. Allusão ao Cabo da Boa Esperança. Cam. Cant. 5º est. 51.

*Fui dos filhos aspérrimos da Terra,
Qual Encelado, Egêo, ou Centimano,
Chamei-me Adamastor e fui na guerra,*

(COSTA, [1839] 2011, p. 11)

Outro exemplo está no *Canto Segundo*, em que Garcia, companheiro do herói Albuquerque, lembra o encontro amoroso com a índia Neagoa. No episódio, estando sozinho, Garcia aproveita a noite para ir até a cabana onde se encontravam três índias escravas de Antônio Rodrigues Arzão e conhece Neagoa, filha de uma índia capturada por Arzão. O trecho é inspirado na *Jerusalém Libertada*, épico renascentista de Torquato Tasso, e o trecho imitado aparece em nota de rodapé que também reproduzimos abaixo:

Só tu, Garcia amante, consideras
Oportuna a teus ais a estação triste;
Amor que ardendo no teu peito assiste,
Vai buscar o remédio ao seu cuidado;
Elle te seguia e leva disfarçado
A` chossa que às três índias deo abrigo.
Ó quanto louvas o silêncio amigo*.

(*E segretario del suo amoré antico
Féa in [ilegível]nto campo, e quel silenzio amico.
Tasso. Hyerusal. liberat. cant. 7

(COSTA, [1839] 2011, p. 8)

O exemplo nos mostra que a imitação não requer um conteúdo similar entre as obras. Mas há casos em que o poeta imitou o tema sem imitar trechos da obra. Esse é o caso do poema épico cujo tema serviu de inspiração para a que Claudio compusesse o *VR: a Ulisseia*, de Gabriel Pereira de Castro, que narra a fundação de Lisboa por Ulisses. A esse respeito encontramos a seguinte nota explicativa de Cláudio:

Calou-se o general, e qual murmúra (13)
Uma abelha, e mais outra, quando a pura
Substância chupam das mimosas flores

(COSTA, [1839] 2011, p. 12)

¹¹⁶ Adamastor foi contra Júpiter, que é quem vibra os raios forjados por Vulcano.

(13) E qual murmura. Imitação de Gabriel Pereira na sua Ulisséa Cant. 1. est. 28.

Disse; e qual nos primeiros resplendores
As abelhas sollicitas levantão etc.

(COSTA, [1839] 2011, p. 16)

O episódio narrado por Cláudio decorre do relato que a índia Aurora, mãe de Neagoa, faz a Garcia a respeito do destino da tribo atacada por bandeirantes paulistas.

Essa transposição ligava o poeta a um ideal de pureza, o qual servia para distinguir os bons poetas dos maus: a busca não era de originalidade, mas de fidelidade. O que constituiria um imaginário de tradição. Os trechos imitados seriam selecionados segundo um julgamento, um juízo crítico do próprio poeta imitador, que deve *avaliar* (usando uma palavra empregada por Cláudio Manoel) passagens de outros poetas imitados.

Um inventário com exemplos de passagens imitadas de outras obras seria demasiadamente amplo para este capítulo. No entanto esperamos ter demonstrado como o discurso ficcional assegura seu estatuto também através do que poderíamos chamar de uma *mise en mimesis* em relação a outros textos. Ficcionalizar, segundo esse imaginário, prevê que o texto remodele outros, parcial ou integralmente, compondo assim um outro universo ficcional construído pelo poeta. Em linhas gerais podemos dizer que se tratava de uma *mimesis* que se baseava em uma *mimesis* anterior: imitar não apenas os eventos, mas as imitações dos eventos.

14. 3. 3. Os imaginários sobre a ficção e a construção¹¹⁷ literária:

É comum associar-se a literatura à ficção, tomando um como sinônimo do outro, por exemplo. Do mesmo modo, é comum atribuir-se a certos gêneros literários, como poesia e romance, um estatuto ficcional. Em outros termos, há certos imaginários sociodiscursivos de acordo com os quais formas literárias, como o soneto e a epopeia

¹¹⁷ Optamos pelo termo *construção*, porque nos sugere a relação entre a forma literária e o seu conteúdo.

possuem, por excelência, um conteúdo ficcional¹¹⁸. Desse modo, haveria uma relação imaginária entre a forma poética e um estatuto, de modo que a poesia épica, por exemplo, remeteriam necessariamente ao universo da ficcionalidade.

Cabe assinalar que há a atribuição de um valor simbólico a esse tipo de composição. A nosso ver, essa valoração se justifica pela necessidade de conhecimento técnico (no domínio da forma) e pela erudição que tais discursos requerem, ou requeriam naquela época, para seu cultivo. Podemos dizer então que haveriam imaginários segundo os quais a ficção requereria o emprego de certas formas literárias, as quais caberia ao poeta conhecer e dominar.

No *Prólogo ao Leitor*, impresso nas *Obras* de Cláudio Manoel da Costa em 1768, o poeta demonstra certa consciência do valor simbólico do discurso literário de ficção: “Se não for muita a tua maldade, sempre hás de confessar, q (*sic*) algum agradecimento se deve a hum Engenho, que desde os sertões da Capitania das Minas Gerais aspira a brindar-te com o pequeno obzequio destas Obras” (COSTA, [1768] 2011, p. XVII). Nesse caso, os poemas de Cláudio são objeto de uma troca comunicacional: um bem simbólico fictivo é oferecido ao leitor, que deve avaliar, usufruir, e agradecer ao poeta.

Outro exemplo dessa situação languageira é dado pelo trecho: “sendo empreza difficultosa accommodar semelhante gênero de iguaria ao paladar de todos (porque huns o tem muito entorpecido, e outros demaziadamente delicado) contentarme-hey, com que nessas Obras haja alguma couza, que te agrade; ainda que huma grande parte te desgoste” (COSTA, [1768] 2011, p. XXIII). A preocupação do poeta em oferecer sua obra, em justificar suas falhas, em esperar comentários do leitor, seria, assim, um indício de que o discurso pode se converter em um bem simbólico presente em uma troca languageira.

Outro imaginário presente no discurso ficcional é a utilização de um repertório de figuras canônicas: a ninfa, a musa, o gênio, o gigante, por exemplo, são oriundos da mitologia grega e recorrentes na poesia de Cláudio. Embora essas figuras também pudessem ocorrer em outros gêneros de discurso factuais, como ornamento retórico, é no discurso literário que eles ajudam a outorgar um estatuto ficcional a obra. Por sua vez, parece haver uma correlação entre a época histórica em que uma obra é produzida e

¹¹⁸ Embora tenhamos discutido no *Capítulo 4. 1.* que a poesia épica possuiria entre os gregos antigos um conteúdo factual, lembramos que estamos abordando um imaginário sociodiscursivo em voga no século XVIII, relacionado à uma situação de comunicação respectiva a esse período.

o repertório figurativo que ela utiliza: relação esta que ajudaria, a nosso ver, na construção do estatuto ficcional desse discurso.

O que abordamos como um imaginário da forma e do conteúdo literários também prevê que o poeta deve dominar uma métrica, que é dada pela versificação e pelo jogo das rimas, procedimento importante para definir uma qualidade poética do discurso. Dessa maneira, entre a produção e a recepção da obra há saberes partilhados quanto à estruturação que outorgaria a esse discurso o estatuto ficcional, como no exemplo seguinte, em que o efeito poético se dá pela combinação dos termos, pelo domínio de uma métrica e por um esquema de rimas do tipo AA BB CC, conforme destacado no texto:

Cahia a noite, e apenas scintillava
No Ceo alguma estrella; ao chão baixava
Escassamente a luz que Cinthia¹¹⁹ fria
Mas distincta espalhava entre a sombria
Rama da espessa mata, e duros troncos.
Não se ouvem mais, que os formidáveis roncoss
De aves nocturnas, de famintas feras.[...]

(COSTA, [1839] 2011, p. 8)

A nosso ver, esse imaginário sobre a ficção também se alimenta do chamado “maravilhoso” (grifo nosso), sobretudo do maravilhoso pagão, que é o repertório de figuras mitológicas utilizadas na composição da narrativa. Esse maravilhoso, no poema *VR*, por exemplo, aparece com a “muza”, que ajuda o poeta a cantar o assunto narrado, as “ninfas”, e entre elas Eulina, a ninfa do ribeirão do Carmo, o gigante Itamonte, que também teria combatido Zeus e banido para os confins da Terra. Temos ainda o monstro Interesse, que assume variadas formas para atrapalhar os planos pacificadores do herói Albuquerque e o gênio das Minas, que se mostra um protetor do herói.

Embora figuras mitológicas também ocorram no discurso historiográfico, como ocorre na *HAP*, de Rocha Pita, elas assumem a função de ornamento retórico e não proporcionam a esse discurso um estatuto ficcional. Por outro lado, encontrando essas figuras em uma forma versificada, o receptor desse discurso partilha do imaginário

¹¹⁹ Cinthia: a lua.

segundo o qual se trata de um discurso ficcional, graças ao uso da estrutura, do trabalho com os versos, e da utilização das figuras.

Além das figuras, a organização sintática, observada na construção dos versos, também contribui para a estruturação do poema de modo a outorgar-lhe um estatuto ficcional. Um exemplo pode ser dado com o trecho seguinte, em que o Gênio das Minas mostra ao herói a visão das riquezas e progressos da vila que estava sendo fundada naquela solenidade:

Em tanto o patrio genio lhe offerece
Por mão de destro artífice pintadas
Nas paredes as férteis dilatadas
Montanhas do paiz, e aqui lhe pinta
Por ordem natural, clara e distincta
A diferente forma do trabalho,
com que o sábio mineiro entre o cascalho
Busca o loiro metal; e com que passa
Logo o purifica-lo sobre a escassa
Taboa, ou canal do liso bulinette;
Com que entre a negra area ao depois mette
Todo o extrahido pó nos lígneos vasos,
(que uns côncavos são; outros mais rasos)

(COSTA, [1839] 2011, p. 75)

Nesta descrição, temos o trabalho do minerador (faiscador) (Figura 67¹²⁰) que revolve a areia e pedras do rio (cascalho) fazendo a correnteza passar por um canal ou calha de madeira (bulinete, ou bolinete) forrada com couro onde o ouro em pó fica recolhido e depois é coletado em gamelas redondas de madeira, as bateias ou *lígneos vasos*. Essa operação também é descrito por Rocha Pita, o que nos oferece uma importante comparação para entender como a estrutura e o tratamento do conteúdo do poema contribui para se criar efeitos de ficção.

Na *HAP* de Rocha Pita podemos ler a respeito do trabalho de extração manual do ouro o seguinte trecho:

¹²⁰ O autor da tese resolveu inserir esta figura com o objetivo apenas de esclarecer a respeito de um procedimento que, mesmo descrito com detalhes pode parecer estranho ao leitor que não testemunhe o garimpeiro em seu ofício.

Outros carregão os cascalhos, e o botaõ em huma canoa de pao aberta por diante, a que chamaõ Bolinete, e por huma bica está continuamente cahindo agua, e mechendo o cascalho, ou terra, que se lhe bota onde está o ouro; vay diminuindo, e sahindo a terra, ou cascalho, e fica o ouro no fundo da canoa, na parte onde cahe a água.
(PITA, [1730] 2011, p. 496)



Figura 67: mineiro revirando cascalho em busca de ouro em pó usando bateia (A) e bolinete (B).

A ocorrência desse conjunto de saberes de crença e/ou de conhecimento acerca do discurso literário ficcional constituiria o que podemos chamar de uma ideologia estética presente na literatura árcade por se tratar de um conjunto de saberes de crença a respeito da composição literária. O uso da forma e de um repertório de figuras ajuda, por via dos imaginários sociodiscursivos a construir efeitos de ficção, já que certos conteúdos e formas literárias são típicos deste universo.

Embora Aristóteles (2006, p. 43) nos lembre que “o historiador e o poeta não se distinguem um do outro pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso” cabe lembrar que as restrições dadas pelos gêneros de discurso outorgaram a poesia uma forma predominantemente em versos. Já os discursos factuais, como o historiográfico, se canonizaram com a adoção da forma em prosa. Mas passemos agora ao exame dos imaginários sociodiscursivos relacionados à factualidade. Primeiramente, observando o discurso factual que perpassa, paratextualmente, o poema *VR*. Em seguida passando para a da *HAP* de Rocha Pita.

14. 4. ANÁLISE DOS IMAGINÁRIOS SOCIODISCURSIVOS SOBRE A FACTUALIDADE:

14. 4. 1. Os imaginários sobre o discurso historiográfico no VR:

Assim como procedemos na análise dos imaginários sociodiscursivos sobre a ficção, dividimos esta análise em conformidade com os imaginários que julgamos filiados ao discurso factual historiográfico. De maneira geral, na sua relação com os imaginários, o discurso dotado deste estatuto pode ser caracterizado por:

.um vínculo com a Verdade: segundo esse imaginário, o conteúdo do discurso historiográfico deve ser comprovado através de fontes fiáveis, como documentos oficiais e/ou testemunhos dos eventos. A Verdade, nesse caso, diz respeito aquilo que pode ser comprovado;

.um vínculo com o Estado, ou com a oficialidade: o conteúdo abordado pelo discurso historiográfico também são as ações dos homens, mas, nesse caso, são as ações do Estado ou da oficialidade vigente. Por essa razão, o discurso historiográfico tradicional traz a história militar (guerras de expansão e/ou defesa, conquistas), política (formação e manutenção da realeza, sucessões reais, relações com outros Estados) e ocasionalmente religiosa, como no caso da monarquia lusitana (feitos dos religiosos da nação, catequizações, fundação de templos e/ou conventos etc);

.vínculo com a particularidade: trata-se de narrar eventos e seres particulares, como um soberano A ou B, uma guerra C ou D, os feitos do personagem E ou F. Ao contrário dos heróis da ficção, os do discurso historiográfico são seres particulares que não representam exemplos universais: suas ações são apenas de interesse local sendo necessário justamente, enaltecer-lhe as qualidades e os feitos. Esse localismo justificaria a influência do discurso ficcional sobre o discurso historiográfico, de modo que ficcionalizar os personagens históricos seria uma forma de tentar universalizá-los.

Uma vez que tenhamos buscado caracterizar esses imaginários acerca do discurso historiográfico, vejamos como eles se manifestam no nosso *corpus* principal, o poema *VR*. Em seguida, buscaremos um cotejamento com o discurso historiográfico presente no *corpus* de apoio, a *HAP*.

O imaginário sociodiscursivo sobre a Verdade parece ter sido uma preocupação constante tanto na preliinação histórica quanto na narrativa épica de Cláudio Manoel da Costa, fato que de alguma forma pode se relacionar com o estatuto da poesia épica e também com o discurso iluminista sobre a Verdade: a mesma evocada por Voltaire em sua *Henriada*, conforme mencionado no *Capítulo 5*, para esclarecer os leitores e confirmar a natureza verídica dos eventos narrados em seu poema.

No caso do *VR*, em várias passagens do poema há remissões a notas historiográficas que apontam para a veracidade do conteúdo da narrativa poemática, como no exemplo seguinte, em que se lê: “(6) Tudo se pode ver de um alvará, que se acha registrado nos livros, que servião de registos (*sic*) das leis extravagantes na Torre do Tombo de Lisboa desde o anno de 1613 até o de 1637” (COSTA, [1839] 2011, p. 15). O fragmento citado se refere ao discurso que o fantasma de Dom Rodrigo dirige ao herói Albuquerque em sonho, no *Canto Segundo*, explicando que fora ele, Dom Rodrigo, um dos primeiros que adentraram os sertões das Minas a pedido do rei de Portugal, deixando o caminho aberto para os bandeirantes.

Em outro fragmento, o poeta atesta a verdade sobre o episódio do envio das primeiras amostras de ouro encontradas no interior da Colônia ao governador do Rio de Janeiro, Antonio Paes de Sande, o que é descrito no *Fundamento Histórico*, no qual lemos: “falecendo o dito Sande, ficou o governo Sebastião de Castro Caldas, o qual remetteo a El-Rei D. Pedro as mostras do dito ouro em carta datada no Rio de janeiro a 16 de junho do mesmo anno (c) (COSTA, [1839] 2011, p. II). Ao passo que no pé da página temos a seguinte nota: “(c) Tudo se vê melhor na secretaria do conselho ultramarino no livro do registro das cartas do Rio de janeiro anno 1673, nas fol. 160, e 163.” (COSTA, [1839] 2011, p II). O que nos mostra a busca por uma sustentação documental do conteúdo abordado no poema e no *Fundamento Histórico*.

Os imaginários sociodiscursivos sobre a relação do discurso historiográfico com a Verdade são expressivos, sobretudo, na preliinação histórica e no *Prólogo*. A Verdade, segundo o poeta-historiador, deve ser buscada na construção do discurso historiográfico porque é este que irá amparar a narrativa épica, a qual também, segundo a concepção de Cláudio Manoel deve se pautar pela veridicção:

Se eu fiz alguma diligencia por averiguar a verdade, digão-te as muitas ordens, e leis, que vês citadas nas minhas notas, e a extensão de noticias tão individuaes, com que formei o plano desta obra: pode ser que algum as conteste, pelo que tem lido nos escriptores da historia da America; mas esses não tiverão tanto á mão as concludentes provas, de que eu me sirvo; não se familiarisarão tanto com os mesmos, quer intervierão em algumas acções.
(COSTA, [1839] 2011)

Essa Verdade, por sua vez, se encontra registrada em fontes consideradas oficiais: além de recorrer a fontes bibliográficas, dentre as quais se inclui a própria *HAP*, de Rocha Pita, o autor sustenta seu discurso através de documentos depositados em órgãos oficiais, como arquivos do que seriam na época as câmaras municipais, e secretarias de governos. É que o que podemos observar nas palavras do próprio poeta-historiador que, em sua obra, “procurou confirmar-se na verdade pelos monumentos das camaras, e secretarias dos governos das duas capitancias, S. Paulo, e Minas” (COSTA, [1839] 2011). Estes documentos, por sua vez, traziam, como nos lembra o trabalho de Burke (1992), a Verdade sob um ponto de vista oficial. Aspecto este que se relaciona também com o imaginário sociodiscursivo do discurso historiográfico e sua relação com a oficialidade.

Essa relação com a Verdade, por sua vez, segundo o autor, é criteriosa, baseada no exame crítico do autor, no juízo, no raciocínio: sua preliminarção histórica, assim, “só se regula pelo mais critico e incontestável exame, que por si, e por pessoas de conhecida intelligencia, e probidade pôde conseguir sobre factos, que ou a tradição conserva de memória, ou escreveu raramente algum gênio curioso, que o testemunhou de vista” (COSTA, [1839] 2011). Nesse caso, a busca pela Verdade, se baseia na Razão: Verdade e Razão, preceitos iluministas que dialogam com a obra do poeta.

De certa maneira, podemos entender que a dedicatória da obra e seu oferecimento veemente, ao Conde de Bobadela, nos levam a entender melhor a relação do discurso historiográfico com a oficialidade:

Depois de haver escrito o meu poêma da fundação de Villa-Rica, Capital das Minas Geraes, minha pátria, à quem o deveria eu dedicar mais, que à V. Ex^a ! Há muito, que anciosamente solicito dar ao mundo um testemunho de agradecimentos aos benefícios que tenho recebido da Ex^a Casa de Bobadella.
(COSTA, [1839] 2011).

Sendo oferecida a um membro da elite administrativa da capitania, da qual o poeta dependia inclusive como membro da administração, se espera que a obra contenha um ponto de vista, um olhar historiográfico coerente com a visão da administração Colonial. No entanto, para o poeta, mesmo esse caráter encomiástico não faz com que a Verdade seja alterada ou suprimida: “a idade que o ler, confessará ingenuamente, que não obrou a lisonja, aonde sobressahe a verdade” (COSTA, [1839] 2011). Assim, de acordo com o poeta, a lisonja não trabalhou onde por si só a Verdade é o que sobressai.

Verdade que se sobressai graças também a uma ampla variedade de fontes pesquisadas que incluíam, segundo o próprio Cláudio, “ordens regias, cartas de governadores, atestações de prelados eclesiásticos, e manuscriptos desd`a era de 1682, achados nos arquivos, que forão dos padres denominados da Companhia de Jezus naquella província” (COSTA, [1839] 2011). Um repertório bastante amplo, e uma metodologia, bastante criteriosa, mesmo para os tempos atuais, tanto que este trabalho serviu de fonte para historiadores do século XX.

Já a particularização dos eventos e personagens descritos e/ou narrados no discurso historiográfico, sua localização espacial e temporal se mostra, de certo modo exaustiva para o leitor comum, ou para o leitor simplesmente mais interessado na fruição do poema. Um exemplo está em um parágrafo no qual o poeta descreve a divisão das regiões administrativas (comarcas) da capitania de Minas:

Em 6 de abril de 1714 se fez a divisão das comarcas com assistência do sargento mor Pedro Gomes Chávez, e do capitão-mor Pedro Frazão de Brito, e se assentou que a comarca de Villa Rica se dividisse d`alli em diante da de Villa-Real [Caeté], indo da estrada de Mato-dentro pelo ribeiro que desce da Ponta do Morro [região da atual cidade de Tiradentes] entre o sítio do capitão Antônio Ferreira Pinto, e do capitão Antonio Corrêa sardinha, e faz barra no Ribeiro de S. Francisco, ficando a igreja das Catas-Altas para a vila do Carmo, e pela parte de Itabira se fará divisão no mais alto morro della, e tudo o que pertence às águas vertentes para a parte do Sul tocará á dita comarca de Villa-Rica, e para a parte do Norte tocará a comarca de Villa-Real.
(COSTA, [1839] 2011, p. IX)

Essa particularização dos eventos, em certos casos nos parece pouco épica, antes nos parecendo uma descrição fria e sem maior interesse, como pode atestar o fragmento seguinte, no qual o poeta-historiador explica a chegada de Antônio de Albuquerque ao Rio de Janeiro: “Chegou ao Rio de Janeiro a frota de Portugal, e nella, veio render a D. Fernando o governador, e capitão general Antonio de Albuquerque Coelho de Carvalho

por patente datada em Lisboa em 23 de Novembro de 1709” (COSTA, [1839] 2011, p. XIII). O fragmento pode ser comparado a um trecho do *VR* que trata do mesmo assunto, e que bem mostra como a descrição anterior é mais particularizada do que a narrativa épica:

O arbítrio de um só braço moderava
Toda a capitania; e projectava
Albuquerque, que a gente ao scetro alista
Fazer mais dilatada esta conquista
(COSTA, [1839] 2011, p. 2)

O mesmo exemplo da particularização de um evento pode ser dado pelo fragmento seguinte, no qual o autor explica a sucessão daquele que no poema é o herói Albuquerque, e no *Fundamento Histórico* é o governador Antonio de Albuquerque Coelho de Carvalho: “Á Antonio de Albuquerque Coelho de Carvalho succedeo D. Brás Balthazar da Silveira, o qual tomou posse na Commarca de S. Paulo em 1713, e passou para as Minas no fim de Setembro do dito anno” (COSTA, [1839] 2011, p. XV). Já no poema temos a seguinte narração desse fato:

Já vens cortando o mar para rende-lo,
Magnânimo Silveira; do teu zelo
Fia o rei, se adiante o novo empório.
(COSTA, [1839] 2011, p. 63)

Com base nos exemplos apontados, podemos entender que os imaginários sociodiscursivos sobre o discurso historiográfico, e logo, factual, consistem em instituir-lhe um vínculo com a Verdade sobre eventos particulares, fiável em documentos e testemunhas oficiais. Esta abordagem também nos mostra que os imaginários sociodiscursivos sobre a história e a ficção também se relacionam com o estilo, conforme vimos no Capítulo 10 deste trabalho, ao estabelecerem modos de construir esses discursos, como no caso das chamadas “leys da Historia”, as quais serão discutidas a seguir na análise da *HAP*, de Rocha Pita.

14. 4. 2. Os imaginários sobre o discurso historiográfico na *HAP*:

Na obra de Rocha Pita, encontramos menções às “Leys da Historia”: uma das vezes nas palavras do próprio autor, outra na apreciação feita por um dos membros da mesa censória, o Frei Manoel Guilherme, que alega que “o Author desempenha todas as leys da Historia, que ouço dizer são muitas, e de difficil observancia”. Antonio Caetano de Souza, outro censor também escreve sobre a “verdade, ley mais essencial para a Historia” (CAETANO DE SOUZA, [1730] 2011). Para Rocha Pita, nas *Advertências*, a História possui preceitos dados pela “pureza de suas leis” (PITA, [1730] 2011). Embora não tenhamos encontrado comentários sobre o que seriam essas leis da História, podemos entender que elas dizem respeito a um vínculo com uma verdade oficial, que deve ser comprovada, um vínculo com a seleção de um conteúdo específico e, por essa via, com uma particularidade.

Essas leis, assim apreendidas, poderiam ser entendidas como os imaginários acerca do discurso historiográfico, os quais se manifestariam tanto no discurso de Rocha Pita, em sua *HAP*, quanto na dos leitores primeiros, os censores dessa obra. Os mesmos imaginários ocorreriam no discurso de Cláudio Manoel da Costa, no *Fundamento Historico*, no *Prologo*, e também nas diversas notas explicativas ao longo do poema *VR*.

Na página de dedicatória da *HAP*, Rocha Pita é enfático ao relacionar a historiografia vigente ao poder do Estado: “ao Príncipe que lhe rege o império cabe patrocinar-lhe a Historia” (PITA, [1730] 2011). Nesse caso, patrocinar a História pode significar que tal discurso parte das fontes, diríamos, estatais, como os arquivos de órgãos ligados ao governo, e se volta para a legitimação das ações do próprio Estado. O Estado, nesse caso, oferece ao sujeito historiador parte considerável das fontes para que tal discurso seja construído.

Essa vinculação com a realeza, no entanto, não parece alterar a veridicção do discurso historiográfico. É importante lembrar que tal historiografia, de certo modo, é amparada com o aval de mecanismos ligados a uma monarquia absoluta, dentre as quais temos a chamada *Real Mesa Censória*, a quem cabe a aprovação ou a proibição de obras ou trechos de obras circularem. Ao que parece, é compreensível que o discurso historiográfico acabe por confirmar, ou exaltar, aquilo que se encontra nas fontes oficiais. Ou acabe estabelecendo uma concordância com outras fontes, estas bibliográficas, no caso.

Ao apontar a relação de seu discurso com outras fontes historiográficas consultadas, Rocha Pita alega que sua obra “não altera a verdade da Historia, nem as noticias do Brasil, que he o fim para que o rescreve, e toda a alma, e substancia dos escritos” (PITA, [1730] 2011). A leitura e a releitura do trabalho de outros autores, assim, não consistem em uma reinterpretação, mas antes sugere uma confirmação da uma verdade já estabelecida que cabe ao historiador recompor e escrever em conformidade com seu próprio estilo.

O discurso historiográfico, segundo esse imaginário gira em torno de uma verdade *em si* que cabe ao sujeito discursivizar. É o que podemos observar no fragmento seguinte, extraído das *Advertências*, paratexto que faz a co-abertura da obra:

as matérias, e noticias que nella [a *HAP*] trata, são colhidas de relações fidedignas, conferidas com os Authores, que estas matérias tocarão, e com particulares informações modernas, (que elles não tiverão) feitas por pessoas, que cursarão as mayores partes dos continentes do Brasil, e as depuzeraõ fielmente como testemunhas de facto, com a sciencia de que o Author as inquiria para compor esta Historia, cujo essencial instituto He a verdade (PITA, [1730] 2011)

Outro exemplo, retirado do corpo da obra pode ser dado pelo trecho seguinte, no qual podemos observar como há um pendor pela oficialidade do discurso historiográfico. Trata-se da descrição do encontro do governador Albuquerque, o herói Albuquerque do poema *VR*, com os emboabas, contrários ao estabelecimento da ordem real: “No caminho encontrou Antonio de Albuquerque aquella insolente turba; e querendo persuadir aos mais poderosos dessa desistissem do impulso, em que comettiaõ tão grande offensa contra Deos, e tanto delicto contra El Rey, lhe deraõ tão pouca atenção” (PITA, [1730] 2011, p. 553). No trecho anterior, os termos sublinhados permitem exemplificar como esse discurso remete a uma legitimação das instituições oficiais dominantes da época: a Igreja e o Estado.

Também o simples oferecimento das obras a membros da nobreza nos leva a entender que a historiografia oficial é debitária do Estado e deve tributo a ele. Nos parece expressivo a esse respeito o trecho seguinte no qual se descreve a ascensão de Dom João V, a quem a *HAP* é oferecida pelo autor:

Acclamado o nosso grande Monarcha no primeiro de Janeiro do anno de mil e sete centos e sete, poz a coroa a todas as felicidades do seu dilatado Império no anno de mil e sete centos e oito, celebrando os seus felicissimos desporios com a Serenissima Senhora Rainha D. Marianna de Áustria, exemplar de todas as mais famosas Princezas de Europa, idéa das mais celebres Heroínas do Mundo no presente século e nos passados. (PITA, [1730] 2011, p. 539)

É possível observar como esses personagens são construídos nesse discurso: D. Mariana da Áustria é tomada como heroína de tempos presentes e passados. D. João V, por sua vez, é representado como o feliz soberano de um grande império.

O imaginário sobre o vínculo da História com a oficialidade vigente transparece também no discurso daqueles que seriam os primeiros leitores da *HAP*, como os censores que expediram a licenças para que a obra pudesse ser impressa e circular. O censor Martinho de Mendonça Pina e Proença alega que há na obra de Rocha Pita “alguns sucessos mais dignos de horror, e silencio, que de memoria, mas não fazer deles menção, seria diminuir a gloria dos leaes, encobrando a infamia dos traidores contra as severas leys da Historia”. A recorrência desse ponto de vista em autores diferentes nos sugere que ele venha a constituir um imaginário, dado seu caráter coletivo (social) e discursivizado.

Talvez uma descrição mais precisa acerca desses imaginários, relacionado-a com a Verdade e com a oficialidade, que entendemos como leis da História, ou da historiografia vigente, sejam dados pelos comentários de um outro censor. Segundo Frei Boaventura de São Gião, Rocha Pita “cumpre os preceitos da narraçãõ, e as leys da Historia; porque determina acções, ajusta annos, observa tempos, distingue lugares, demarca terras, individualiza sucessos, reduzindo a abbreviados períodos o que pudera ser material de copiosos tratados” (GIÃO, [1730] 2011). Com base na observação desse censor, podemos notar que o imaginário do discurso historiográfico o toma como uma vinculação com a Verdade sobre eventos particulares localizados geográfica e cronologicamente, e fiável em documentos e testemunhas oficiais.

A respeito da localização geográfica dos eventos, temos o exemplo da descrição das minas de ouro: “Estão as Minas do Ouro Preto, e do Morro debaixo do tropico de Capricórnio, em altura de vinte e três graos e meyo, e nella com pouca differença ficaõ todas as Minas geraes; umas para o Sul, e outras para o Norte, com mais ou menos altura” (PITA, [1730] 2011, p. 492). Outro exemplo dessas verdades oficiais e

particularizadas pode ser dada pelo trecho seguinte, em que se descreve um personagem histórico particular participante da guerra dos emboabas: Bento do Amaral Coutinho, que chefiou um grupo de emboabas contra os paulistas a mando de Manoel Nunes Viana, supremo chefe dos emboabas:

Era Bento de Amaral natural do Rio de Janeiro, alentado, porém tyranno; com mayor crueldade, que valor havia feito na sua Patria muitos homicídios, e insolências grandes e os seus delictos o levarão para aquelles Povos, onde não haviaõ justiça, que o castigassem (PITA, [1730] 2011, p. 544-5).

Nota-se que o personagem é particular: “Bento de Amaral natural do Rio de Janeiro”, e suas qualidades são descritas segundo uma axiologização universal: o personagem representa em si a tirania e a crueldade. Por sua vez, a particularidade do discurso historiográfico leva a descrição de minúcias. No fragmento seguinte temos a narração de um incidente protagonizado por dois paulistas residentes em Caeté, e que, segundo a historiografia tradicional, teria dado origem a desentendimentos mais graves entre paulistas e forasteiros:

Achavaõ-se no adro da Igreja do lugar do Cahetê Jeronymo Pedroso, e Julio Cesar, naturaes da provincia de S. Paulo. Passava por alli um Forasteiro com huma clavina, e querendo os paulistas tomarlha, fingiraõ que, aquelle homem innocente lha furtara, descompondo-o de palavras indecorosas; e sendo presente Manoel Nunes Viana, filho de Portugal, e sabendo que aquella arma era própria e não roubada, lhes estranhou não só o meyo, com que lha queriam usurpar, porém o mao tratamento que lhe faziaõ.
(PITA, [1730] 2011, p. 541)

Ao fim desta análise, podemos observar que muitos dos aspectos apontados praticamente se confundem com a análise do estilo na ficção e na facticidade. Para tanto é importante lembrar, que os imaginários circulam através dos discursos. Eles, portanto, transparecem na materialidade discursiva através do estilo.

14. 5. SABERES DE CRENÇA OU DE CONHECIMENTO?



difícil estabelecer nesse conjunto de imaginários analisados quais seriam os de crença e quais seriam os de conhecimento. Poderíamos dizer que eles seriam saberes de conhecimento já que formariam uma espécie de ideologia.

Essa ideologia seria então norteadora da construção tanto literária fictiva quanto da historiográfica. Mas consideramos mais prudente pensar esses imaginários como saberes de crença, uma vez que a própria crença nos ideais estéticos de uma época histórica muda com o tempo. Assim como muda o paradigma metodológico da pesquisa historiográfica.

Não poderíamos também deixar de considerar que esses imaginários representariam saberes de conhecimentos que estavam atrelados ao universo presente naquela dada situação comunicativa. Desse modo, optamos por dizer que esses imaginários sobre a ficcionalidade e a factualidade nos *corpora* analisados são um conjunto de saberes de conhecimentos, uma vez que na época em que tais discursos foram produzidos esses eram saberes instituídos oficialmente. E eram também saberes de crença na medida em que estavam restritos a um universo discursivo: saberes de crença que outras épocas históricas iriam substituir por novos conjuntos de saberes.





CAPÍTULO XV

15. MEMÓRIA E DISCURSO: ENTRE A FICÇÃO E A FACTUALIDADE

Porque vejas huma hora despertado,
O somno vil do esquecimento frio:

Cláudio Manoel da Costa, *Soneto II, Obras*, 1768.



Este capítulo propõe não um aprofundamento teórico sobre o tema proposto, mas uma ligeira reflexão sugerida pela leitura dos *corpora*: a memória e seus entrelaces com a ficcionalidade e a factualidade. Gostaríamos de manifestar, no entanto, que não nos aprofundaremos neste tema, o qual não nos parece ser de menor densidade e amplitude que o da ficção aqui estudado. Acreditamos que, uma vez trabalhado em profundidade, a relação entre memória, ficcionalidade e factualidade poderia gerar uma abordagem muito incipiente e imatura em detrimento de uma pesquisa mais ampla e mais proveitosa se realizada posteriormente à conclusão da presente tese.

O que apresentamos a seguir é apenas uma reflexão sobre o papel da memória no discurso literário e no historiográfico. Manifestamos ainda que, como, propositadamente, não buscamos uma sustentação teórica para essas considerações, ilustramos nossas percepções sobre o problema com trechos dos *corpora*, os quais, segundo podemos dizer, conduziram os passos dessa reflexão.

Quando dizemos *discurso da memória* somos levados a entendê-lo como um gênero específico, assim como o discurso literário ou o discurso historiográfico. Enquanto gênero, esse discurso sugere o estabelecimento de um contrato comunicacional motivado por uma visada que, combinada a outras, estabeleceria os propósitos dessa troca languageira. Ao longo deste trabalho insistimos na hipótese de o

gênero épico apresentar uma espécie de visada, um *fazer-lembrar*, que predominaria, por exemplo, no gênero *memórias*. Essa visada também estaria presente em outros discursos, sejam eles ficcionais ou factuais, como o historiográfico, o literário, o jornalístico e mesmo o discurso político eleitoral.

Por sua vez, pensado dentro de um contrato comunicacional, o discurso da memória teria como protagonista um sujeito *memorialista*¹²¹ cuja finalidade nessa situação de comunicação seria justamente dada por esse *fazer-lembrar* de que tratamos. O conteúdo proposicional desse discurso seria justamente o passado: um passado reelaborado e trabalhado estilisticamente em conformidade com certos imaginários sociodiscursivos de tradição (cf. CHARAUDEAU, 2006) com o qual esse sujeito comunicante busca manter um vínculo.

Nessa perspectiva, remetemos novamente a *Histoire* de Heródoto (1946), na qual o autor apresenta o propósito de compor tal obra para que os feitos dos antigos gregos não se percam. Citamos também a obra de Tácito (1965) e Voltaire (2012) para os quais a História deve ser um exemplo, ou uma memória de bons e de maus feitos, que deve ser evocada pelo governante. No caso da epopeia, esse discurso da memória poderia ser trabalhado fictivamente como uma estratégia para tornar-se, diríamos, imorredoura. Essa memória se tornaria, assim, mais digna de ser evocada por gerações futuras. O que seria possibilitado pela valorização simbólica da ficção, conforme apontada no *Capítulo 3* deste trabalho.

Assim, a narrativa épica preencheria lacunas na memória de um grupo: uma memória de feitos notáveis relacionados com a origem e a formação da identidade desse grupo. Essa visada discursiva estaria presente na epopeia, que trazendo a narrativa do *epos*, do mito, remeteria às origens de uma coletividade, respondendo pelas suas origens e pela sua identidade. Mas tal visada também se encontra em boa medida no discurso historiográfico, que busca reconstituir um passado real que marca a identidade de um grupo, seja uma nação ou uma comunidade.

A leitura dos *corpora* nos mostra que essa visada ocorre de maneira grandiloquente tanto no poema *VR* quanto na *HAP*, de Rocha Pita. Se a obra de Cláudio Manoel da Costa é perpassada por uma “consciência barroca”, como nos lembra o trabalho de Ávila (1974), onde é constante a percepção da passagem do tempo e da

¹²¹ Lembramos que ao usarmos a expressão *sujeito memorialista* remetemos ao gênero *memórias* especificamente.

efemeridade da existência, é natural que encontremos na obra do poeta uma recorrência desse *fazer-lembrar* que, nas palavras de Cláudio serviria justamente para fazer “vencer do esquecimento a escura treva”¹²² (COSTA, [1839] 2011, p. 3). Não seria contraditório dizer que Cláudio estaria interessado mais em resguardar a memória da origem de sua terra natal do que celebrar a memória do herói épico Albuquerque.

Lembramos para isso que o embrião do poema *VR* foi a *Fábula do Ribeirão do Carmo*, na qual o autor recria poética (uso da forma poética), mítica (uso da mitologia) e fictivamente (uso de efeitos predominantes de ficção) o surgimento das Minas Gerais. É também sugestivo que a saga do herói Albuquerque seja encerrada com dizeres que aludem não à glória do personagem, mas a memória da origem de Vila Rica:

Em fim serás cantada, Villa Rica,
Teu nome impresso nas memórias fica.
Terás a glória de ter dado o berço
A quem te faz girar pelo Universo.

(COSTA, [1839] 2011, p. 77)

Se é a memória de Vila Rica que se busca marcar no final desse épico, é essa mesma visada memorialística¹²³ que transparece no poema. Traços dessa visada ocorrem com a evocação a Muza, entidade que preside a memória, a quem o poeta recorre para celebrar a fundação de uma cidade primaz:

Cantemos, Muza, a fundação primeira
Da capital das Minas; onde inteira
Se guarda ainda, e vive inda a memória,
Que enche de applauso de Albuquerque a historia.

(COSTA, [1839] 2011, p. 1)

¹²² Entenda-se: “para vencer a escura treva do esquecimento”.

¹²³ A expressão *visada memorialística* nos parece feliz, porque, de acordo com Faria (1967, p. 603), do latim “*memoralis*: o que ajuda a memória”.

Ao que parece, a memória que se deseja guardar é a da fundação da vila. Ato que tem em Albuquerque um agente heróico, mas talvez não o principal motivo dessa memória. O que se mostra com uma nota explicativa, a qual o leitor é remetido logo a partir do primeiro verso:

Cantemos, Muza, a fundação primeira (1)

(1) Fundação primeira. Este poema tem por argumento principal a fundação de Villa Rica, ou antes a sua criação de pequeno arraial em Villa, á que passou no dia 8 de julho de 1711 com o nome de Villa Rica de Albuquerque.

O herói dessa narrativa épica tem o papel de agente daquilo que se pretende guardar na memória. Albuquerque se torna herói por realizar o memorável: ter dado uma origem política à capitania natal do poeta.

Trabalhada afetivamente, ou pathemicamente, através do estilo, o discurso da memória estabelece não apenas um envolvimento do sujeito produtor do discurso com o objeto que ele descreve e/ou narra, mas também (cf. BALLY, 1951) um desejo de inserção e relacionamento com uma coletividade. Estetizada literariamente, a memória permite que o poeta Cláudio Manoel assim se distinga dos portugueses e se identifique com seus compatriotas da Colônia, seus verdadeiros patrícios.

A memória seria uma vivência afetiva de um passado real. Uma vivência que só seria possível no e pelo discurso. Ou seja, esse discurso da memória seria a maneira de estabelecer uma experiência de um real passado, um passado que pode ou não ter sido vivido seja pelo produtor seja pelo receptor desse discurso. Essa experiência discursiva da memória também tem relações com a afetividade dos sujeitos do discurso: o discurso da memória não é construído apenas memorialisticamente, mas pathemicamente.

Essa pathemização no/do discurso memorialístico seria observada através do estilo, na maneira de operar os modos de organização do discurso (tal como vimos no *Capítulo 10*), e também poderia se manifestar de maneira diferente nos discursos ficcionais e nos factuais. No caso, uma memória fictiva (porque construída fictivamente) preenche as lacunas que a memória factiva (porque construída dentro de um estatuto factual) deixa em aberto. Quando, por exemplo, uma narrativa história se

resume a uma sucessão de nomes e datas, a literatura ocupa esse desejo da imaginação em experienciar mais intimamente esse passado. Por sua vez, é essa memória factiva que preenche as lacunas da memória fictiva, proporcionando-lhe a coerência com o real, sobretudo com um real histórico¹²⁴. O que pode ser exemplificado com a sustentação historiográfica que Cláudio Manoel da Costa dá ao seu poema épico.

Não poderíamos deixar de mencionar ainda que a memória pode ser evocada com fins estratégicos. A memória, como discurso, também se dirige a um interlocutor. Por essa razão, o conteúdo (macro-tema) desse discurso importa tanto quanto a maneira como ele será construído estilisticamente. No caso do poema *VR o herói português, Albuquerque*, e outros que contribuíram para a exploração das minas auríferas, como Garcia, mostram que esse discurso se volta para o Estado português, já que o assunto é justamente as ações estatais na pessoa de seus representantes.

Para tanto é preciso lembrar que Cláudio é funcionário do governo português instalado na capitania de Minas. Seria preciso não apenas dar mostras de sua identificação com a terra natal, mas também deixar claro sua condição de súdito da Coroa. De tal maneira que é a um membro da realeza que o poeta dedica seu poema, “oferecido ao Ilm^o e Exm^o Sr. José Antonio Freire de Andrada, Conde de Bobadella &c. &c.” (COSTA, [1839] 2011), tal como se lê na folha de rosto da obra.

Esse procedimento é enfatizado também na *Carta Dedicatória*, em que o poeta, assinando como “De V. Ex^a Humilde servo”, explica: “Depois de haver escripto o meu poema da fundação de Villa-Rica, Capital das Minas-Geraes, minha pátria, à quem o deveria eu dedicar mais, que à V. Ex^a! Há muito, que anciosamente sollicito dar ao mundo um testemunho aos benefícios, que tenho recebido da Exm^a Casa de Bobadella” (COSTA, [1839] 2011). Tal modo de proceder, por seu turno, nos remete a dimensão argumentativa (cf. AMOSSY, 2000) presente nesse discurso: a memória é trabalhada fictivamente com fins retóricos, ou argumentativos. Uma forma, a nosso ver, de estabelecer um vínculo pathêmico com a Coroa.

Rocha Pita, em sua *HAP*, também evidencia de maneira grandiloquente essa colocação ao oferecer sua obra “A Magestade Augusta Del Rey J. João V, nosso senhor” (PITA, [1730] 2011). No volume, temos a seguinte dedicatória:

¹²⁴ As sucessões de nomes e datas, conforme o autor da tese, seriam bastante notadas na historiografia tradicional, cujo exemplo é a própria *HAP* de Rocha Pita.

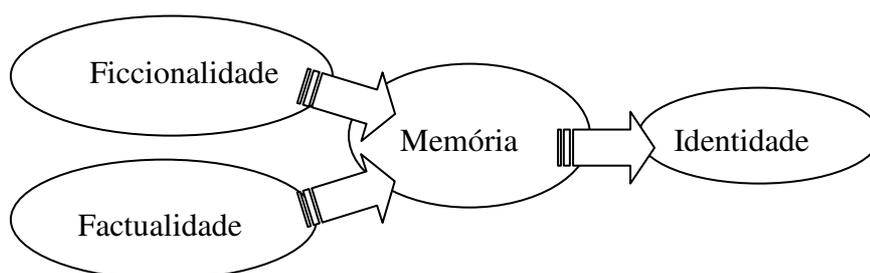
A América Portuguesa, em toscos, mas breves rasgos, busca os pés de Vossa Magestade, porque a obrigação, e amor a encaminhaõ ao Monarcha Supremo, de quem reconhece o domínio, e recebe as Leys, e a quem com mayor humildade consagra os votos, implorando a Real protecção de Vossa Magestade, porque ao Principe, que lhe rege o Imperio, pertence patrocinarlhe a Historia.
(PITA, [1730] 2011)

O oferecimento da obra ao monarca absoluto e o elogio que lhe faz constroem, ou visam assim fazer, uma relação de súdito submisso e leal com a Coroa, já que era o próprio Rocha Pita “fidalgo da Casa de Sua Magestade” conforme se lê na folha de rosto. De acordo com Rocha Pita, a memória por escrito que dá com sua *HAP* também colabora para que a terra brasileira se celebre: “As grandezas, e excellencias, ò Leitor discreto, da Região do Brasil, tão celebre depois de descoberta, como aniquilada em quanto occulta, exponho ao publico juízo, e attenção do Mundo” (PITA, [1730] 2011). Para o autor, o desconhecimento da região, seu esquecimento, significaria seu aniquilamento.

Ainda para o autor, não bastaria conquistar impérios, seria preciso enaltecê-los: “o costume sempre notado nos Portuguezes de conquistarem Impérios, e não os encarecerem, He causa de que tendo creado o Brasil talentos por eminência grandes, nenhum compuzesse a Historia dessa Região” (PITA, [1730] 2011). Não basta conquistar impérios: é preciso torná-los dignos de memória. A *HAP* pode ser entendida, assim, como um monumento textual que celebra a memória da conquista portuguesa na América, enfatizando também, nesse caso seu papel de bem simbólico factivo.

Só é digno de memória aquilo cujo valor é partilhado pelo grupo. E além de ser digno de memória, esta deve ser atraente, motivo pelo qual se recorreria a ficção. Esta poderia ser usada como estratégia de captação para o discurso memorialístico, seja literário ou historiográfico. Dessa maneira, se a ficção seria uma estratégia do discurso memorialístico, a memória seria uma estratégia para um discurso, diríamos, identitário em relação a um grupo. O que representamos da seguinte maneira:

Esquema 6: relação entre memória, ficção e identidade



Já no caso da factualidade, o vínculo com a memória se estabeleceria na perspectiva em que o discurso factual construiria um efeito de verdade, um *ter sido* ao invés de um *poder ter sido*, como ocorre na ficção. A factualidade mobilizada no discurso memorialístico proporciona uma convicção em relação aos fatos, graças aos efeitos de verdade que esse estatuto possibilita¹²⁵.

As visadas factiva e fictiva, nesse âmbito, poderiam ser mobilizadas para a construção do discurso da memória. A finalidade deste não seria apenas lembrar, mas manter uma identidade celebrizada fictivamente ou registrada factivamente. A memória permite, assim, que o sujeito de um discurso se relacione com a coletividade. Logo podemos entender que memória envolve esse desejo de identificação, de inserção e de relacionamento. Memorar não é apenas viver um passado, é também se reconhecer como parte de um todo.



¹²⁵ Escrevera Oscar Wilde certa vez: “A História nos prova que tudo pode ser provado pela História”.



CONSIDERAÇÕES FINAIS:

E por esta razão, serrarey agora as velas do meu discurso, e narração,
suspendendo a Penna desta escita.

Nuno Marques Pereira, *O Peregrino da América*, 1728.



e podemos tomar como temporárias as considerações teóricas que apresentamos no corpo deste trabalho, assim como as análises que operamos com esse referencial teórico, o mesmo podemos dizer a propósito dessas considerações finais. No desfecho desta pesquisa, é natural que cheguemos a reflexões referentes tanto a um dentro quanto a um fora da tese. Acrescentamos também que além de reflexões, estas considerações finais desembocam em outros livros, pois se o trabalho partiu de inquietações e livros, bem como de livros inquietantes, é natural que ela remeta ainda a outros livros¹²⁶. Assim, primeiramente apresentamos algumas colocações sobre os desdobramentos teóricos e metodológicos da tese, e, em seguida, algumas reflexões proporcionadas com as frequentes releituras do *corpus* principal.

Poderíamos dizer que a presente tese nos parece *enciclopédica*, se tomarmos esse termo em sentido pejorativo, na medida em que, tendo um foco principal, ela se abre para questões muito diversas, como a editoração, memória, imaginários, competências etc. De certa forma, esse enciclopedismo parece sugerido pelo *corpus*

¹²⁶ Manifesta o autor da tese que prefere usar o termo “livros” ao invés de “autores” pelo simples fato de ter apego incondicional tanto aquela palavra quanto ao objeto que ela designa. Pela mesma razão, este autor prefere dizer que lê “livros” ao invés de “autores”.

principal, o poema *VR*, que tem vários focos narrativos além do principal, que insere novos personagens, outras tramas paralelas, acrescenta novos assuntos etc.

Da epopeia de Cláudio constam três manuscritos (uma das quais no *Arquivo Público Mineiro_APM*), o que nos leva a supor, amparados em Mello e Souza (2011, p. 226) segundo a qual com o *VR*, Cláudio “se entregou à febre, a obsessão de dar forma final a um épico”, que esse poema tenha circulado ativamente entre letrados da Colônia, recebendo deles opiniões diversas, inclusive divergentes. Nesse caso, as muitas possibilidades do poema, dadas pelos conteúdos narrados associado ao perfeccionismo de Cláudio tenham contruído para o seu engavetamento.

É possível que Cláudio conhecesse a história segundo a qual o poeta Virgílio teria mandado queimar o manuscrito da *Eneida* por considerá-la ainda imperfeita, tomando o exemplo de seu próprio épico como uma obra que devesse aguardar sua maturação plena ou seu desmembramento em outras narrativas independentes e não menos ricas. Reflexo dessa nossa leitura da obra transparece nessa tese, a qual consideramos ainda uma tentativa.

Por outro lado, podemos supor que o estudo de relações entre ficcionalidade e factualidade em tal *corpus* não poderia redundar senão em um trabalho dessa natureza. A abordagem do problema, da seleção do referencial teórico à análise dos *corpora*, mostrou-se complexa graças necessariamente a riqueza das muitas possibilidades dadas pelo poema *VR*. O que se evidencia com a eleição de um *corpus* de apoio e também a um *corpus* de exemplos, sendo que este permitiu sustentar melhor as nossas colocações analíticas, e aquele permitiu melhor compreender a natureza do poema *VR*, seu estatuto e as razões do imbricamento entre o factual e o ficcional.

Como nossa pesquisa se volta especialmente para o discurso literário, embora o historiográfico seja imprescindível, consideramos relevante as proposições e a metodologia adotada para a análise do discurso literário, com questões concernentes a esse gênero. Nessa perspectiva, salientamos a realização, na tese, de um estudo sistemático sobre a ficcionalidade no discurso literário, observando a construção e a sustentação desse estatuto nesse gênero que é, frequentemente, tomado como sinônimo de ficção. Assim, acreditamos ter demonstrado a operacionalidade da teoria da ficção, desenvolvida por Mendes (2004), e seus diálogos com outras teorias, como a Semiolinguística. Salientando essa operacionalidade aplicada ao discurso literário.

Acreditamos também ser relevante a metodologia aplicada a algumas questões que, embora não sejam exclusivas do discurso literário concernem igualmente a ele:

uma dessas questões é o estilo, o trabalho dos sujeitos na organização do seu discurso; outra é a editoração, a *mise en livre*, que trata do dispositivo material desse discurso. A pesquisa bibliográfica evidencia que tanto uma quanto outra questão nos parece ainda incipiente no âmbito da Análise do Discurso.

Nessas análises adotamos o que poderíamos chamar de uma *pequena metodologia* que permitisse a melhor abordagem dos dados disponíveis nos *corpora* principal e de apoio. Dessa maneira, se a presente tese se abre e se desdobra em um rol de questões descobertas do decurso de sua realização, esses temas, digamos, *descobertos*, encontraram não apenas uma sustentação teórica, mas uma forma de abordagem coerente com os fins desse trabalho. Se a pesquisa nos trouxe a percepção de novas problemáticas, acreditamos que estas foram acolhidas e trabalhadas de maneira, pelo menos, salutar.

A tese, construída a partir de uma problemática sobre o discurso literário, conforme se espera, contribui para um entendimento maior desse gênero, através da sugestão de problematizações e de pequenas metodologias a serem empregadas na abordagem desse gênero de discurso. Talvez um exemplo mais concreto da contribuição desta tese possa ser dado pela disciplina “Discurso literário e Análise do Discurso”, por nós ministrada como parte do estágio de docência na Faculdade de Letras da UFMG, no primeiro semestre de 2015.

Outra questão sobre a qual nos propomos a refletir é sobre a poesia épica a partir da leitura do poema *VR*. Acreditamos que toda boa leitura de um texto, remete, cedo ou tarde a uma (re)leitura do mundo. Nesse caso, convidamos o leitor a repensar conosco alguns aspectos do poema *VR* que sobressaem aos nossos olhos. Mencionamos, ao longo da tese e especialmente no *Capítulo 2*, o pouco prestígio que a poesia épica brasileira do século XVIII goza nas páginas da crítica literária. Descrédito devido à comparação destas obras, especialmente, com os poemas homéricos.

Causa certa surpresa encontrarmos um Cláudio Manoel da Costa, no *Prólogo* do *VR* questionando aos críticos. Cláudio alega que os críticos são responsáveis pela atribuição de imperfeições até mesmo aos poemas homéricos: “Todos se expuserão á censura dos críticos, e todos são arguidos de algum erro, ou defeitos” (COSTA, [1839] 2011), porque “inventarão leys onde não as havia” (COSTA, [1839] 2011). Os críticos, assim, veriam na leitura dos textos uma normatização que deveria se estender a todas as composições do gênero.

Essa seria uma das razões pelas quais autores com Santa Rita Durão (*Caramuru*) e Basílio da Gama (*O Uruguai*) são desprestigiados: porque não recorreram a eventos ou personagens de caráter realmente épicos, como o fizeram (ou como se supõe que o fizeram) os gregos. O próprio Cláudio Manoel da Costa manifestava uma consciência de que a poesia épica muda conforme a época. Razão pela qual manteve como protagonista de sua narrativa um obscuro administrador português: Antônio de Albuquerque. É também notório, e pouco épico aos olhos da crítica, a inserção de personagens coletivos pouco relevantes em uma comparação com a epopeia clássica. No *Canto Décimo* do *VR*, por exemplo, temos a descrição de vários tipos de mineradores, como o chamado faisgador¹²⁷:

Em tanto o pátrio genio lhe oferece
Por Mao de destro artifice pintadas
(...)
A diferente forma do trabalho
Com que o sabio mineiro entre o cascalho
Busca o loiro metal; e com que passa
Logo a purifica-lo sobre a escassa
Taboa, ou canal do liso bolinete.

(COSTA, [1839] 2011, p. 75)

Embora o naturalista e cronista francês Auguste de Saint-Hilaire tenha registrado sobre esse tipo de minerador, por volta de 1817, que “a ocupação a que se entregava, e a miséria de que oferecia a imagem, apresentavam um bizarro contraste” (SAINTE-HILAIRE, 1975, p. 116); e que “é duvidoso que esse mister tenha jamais enriquecido quem quer que seja” (SAINTE-HILAIRE, 1975, p. 116), é notório que Cláudio Manoel considere tal personagem digno de figurar em um épico.

Cláudio dota de valores épicos não apenas o protagonista da história, mas também outros personagens menores, trabalhadores braçais, escravos da mineração que, embora inominados como tais no poema são responsáveis pela extração do ouro que permitiria o sucesso da capitania da Minas:

¹²⁷ Conforme nos mostra a Figura 67.

Vê se outro mineiro, que se occupa
Em penetrar por mina o duro monte

(COSTA, [1839] 2011, p. 76)

Estes são os mesmos trabalhadores cujo retrato Tomaz Antônio Gonzaga
buscaria evitar em sua *Lira XXVI*:

Tu não verás, Marília, cem captivos
Tirarem o cascalho e a rica terra,
Ou dos cercos dos rios caudalosos,
Ou da minada serra.

Não verás separar ao hábil negro
Do pesado esmeril a grossa areia¹²⁸,
E já brilharem os granetes de ouro
Do fundo da batêa.

(...)

Verás em cima da espaçosa mesa
Altos volumes de enredados feitos
Ver-me hás folhear os grandes livros
E decidir os pleitos.

(GONZAGA, 1910, p. 124-5)

Além de inserir no poema personagens pouco épicos, o poeta escolhe como protagonista um herói político, distanciando-se sensivelmente da maioria dos heróis épicos tradicionais: o guerreiro. Se na epopeia homérica, a *Ilíada*, por exemplo, o virtuoso é o guerreiro, na de Cláudio, é o político ponderado, capaz de conciliar interesses rivais. A principal característica do herói *claudiano*, assim, não é sua beligerância, mas sua habilidade como conciliador: é com pendor diplomático que Albuquerque age.

Mas como podemos pensar essa leitura para além de uma tese?

Primeiramente lembramos que Albuquerque concilia populações rivais (portugueses e paulistas), e que no cenário internacional encontramos um quadro crescente de discursos intolerantes (xenofobia e antiislamismo, por exemplo). Caso

¹²⁸ Entenda-se “não verás ao hábil negro separar a grossa areia do esmeril pesado”. O esmeril é um tipo de areia mais pesada formada essencialmente por minério de ferro. Junto do esmeril é que se deposita o ouro em pó.

diferente, mas não menos preocupante, ocorre no Brasil, em que convicções político-partidárias criam um verdadeiro faccionismo político que também desemboca em discursos intolerantes. Lamentavelmente, tanto no cenário nacional quanto internacional, em contrapartida a esses discursos há mais um discurso cada vez mais combativo e beligerante do que um esclarecedor e/ou conciliatório. Poderíamos pensar, então, que um herói épico moderno poderia ser não aquele guerreiro astuto e belicoso, mas um pacificador.

Se a ficção nos proporciona um *como seria*, nos damos a liberdade de imaginar, graças a nossa inata capacidade de produzir e consumir ficções, como no dizer de Schaeffer (1999), qual seria o assunto ou a façanha narrada em um épico atual. E considerando que uma epopeia narra os feitos memoráveis de um herói que sintetiza as aspirações de uma coletividade, o que poderíamos considerar atualmente como uma epopeia e como um herói ou heroína épica? Um político, um ambientalista, um artista, um esportista? Um médico? Professor? Ou o herói épico atual, realizador de quase sobre-humanos trabalhos, seria um daqueles que sobrevivem rotineiramente à miséria, ou à violência, a intolerância e/ou ao preconceito?

Acreditamos que, se a poesia épica deixou de ser praticada como forma literária (embora o ingrediente épico continue latente no cinema e nos games), acabamos por pensar que, nos interstícios da vida real, ou nas entrelinhas de um ou outro romance ou poema de preocupação social, podemos ver alguns pequenos realizadores de árduos e/ou intensos feitos que nunca serão celebrados em um poema épico.

É certo que os tempos dos heróis épicos e também o próprio tempo da poesia épica é outro. Mas julgamos que nessa reflexão não há anacronismos, nem há transgressões. Se no tempo de Cláudio, os elementos que povoavam seu imaginário eram personagens pouco conhecidos, rios turvos e morros escalavrados pela mineração, podemos pensar que há também heróis épicos atualmente que nunca serão celebrados pela ficção.

O tempo de uma tese se acabou. Mas felizmente o tempo de pensar apenas começou.

FINIS, LAUS DEO.



REFERÊNCIAS:

ALMEIDA, Márcia. *Livros manuscritos iluminados na era moderna: compromissos de irmandades mineiras, século XVIII*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: FAFICH, 2006.

AMOSSY, Ruth. *L'argumentation dans le discours*. Paris: Colin, 2000.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2006.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução de Manoel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005.

AUMONT, Jacques. A parte do Dispositivo. In: *A Imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. São Paulo: Papyrus, 2008. pp. 135-195.

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer: palavras e ações*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive; éléments pour une approche de l'autre dans le discours. In: *DRLAV, Revue de Linguistique*, nº 26, 1982, pp. 91-151.

ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco Mineiro: Glossário de arquitetura e ornamentação*. Rio de Janeiro: s. e., 1979.

ÁVILA, Affonso. O primado do visual na cultura barroca mineira. In: ÁVILA, Affonso (org). *Resíduos Seiscentistas em Minas: textos do século do ouro e as projeções do mundo barroco*, Vol 1. 2ª Ed. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais/Arquivo Público Mineiro, 2006. pp.101-132.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BALLY, Charles. *Traité de Stylistique Française*. vol I. 3ª ed. Gêneze/Paris: s. e., 1951.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*. Paris: Seuil/Points, 1998.

BURKE, Peter. A nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter (org). *A escrita da história: novas perspectivas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992. pp. 1-13.

CAETANO DE SOUZA, D. Antônio. Aprovação. In: PITA, Sebastião da Rocha. *História da América Portuguesa*. Lisboa: Officina de Joseph Antonio da Silva, 1730. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01495300>. Acessado em 14 de agosto de 2011.

CAMÕES. *Os Lusíadas*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira, Vol. 1-1750-1836*. 5ª Ed. São Paulo/Belo Horizonte: Edusp/ Itatiaia, 1975.

CASTELLO, José Aderaldo. *Manifestações Literárias do Período Colonial*. 3ª Ed. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1975.

CASTRO, Gabriel Pereira de. *Ulyssea ou Lisboa Edificada*. Lisboa: Lourenço Crasbeeck, impressor del Rey, 1636. Disponível em: http://purl.pt/12170/4/1-1256-a_PDF/1-1256-a_PDF_24-C-R0150/1-1256-a_0000_capa-cap_a_t24-C-R0150.pdf. Acessado em 17 de novembro de 2013.

CHABROL, Claude. Le tiers du discours dans l'espace idéologique. In: CHARAUDEAU, Patrick; MONTES, Rosa (orgs). *La voix cachée du tiers: des non-dits du discours*. Paris: L'Harmattan, 2004. pp. 43-52.

CHARAUDEAU, Patrick. Visées discursives, genres situationnels et construction textuelle. In: *Analyse des discours: types et genres*. Toulouse: Éd. Universitaires du Sud, 2001. Disponível em: <http://www.patrick-charaudeau.com/Visees-discursives-genres,83.html>. Acessado em 23 de janeiro de 2014.

CHARAUDEAU, Patrick. L'argumentation n'est peut-être pas ce que l'on croit. In: *Le français aujourd'hui*, n°123, Association Française des Enseignants de français, Paris, 1998. Disponível em: <http://www.patrick-charaudeau.com/L-argumentation-n-est-peut-etre,74.html>. Acessado em 07 de março de 2014.

CHARAUDEAU, Patrick. Charisme quando tu nous tien: les paradoxes du charisme en politique. In: *Notes de Campagne* (un regard sémiologique). Disponível em: <http://www.patrick-charaudeau.com/Charisme-quand-tu-nous-tiens-Les.html>. Acessado em 20 de novembro de 2013.

CHARAUDEAU, Patrick. Le contrat de communication dans une perspective langagière: contraintes psychosociales et contraintes discursives. In: BROMBERG M.; TROGNON, A. (dir.) *Psychologie sociale et communication*. Paris: Dunod, 2004. Disponível em: <http://www.patrick-charaudeau.com/Le-contrat-de-communication-dans,89.html>. Acessado em 15 de abril de 2013a.

CHARAUDEAU, Patrick. De la compétence sociale de la communication aux compétences de discours. In: *Actes du colloque de Louvain-la-Neuve sur Compétence et*

didactique des langues, 2000. Disponível em: <http://www.patrick-charaudeau.com/De-la-competence-sociale-de.html>. Acessado em 15 de abril de 2013b.

CHARAUDEAU, Patrick. Pour une interdisciplinarité focalisée: réponses aux réactions. In: Revue *Questions de communication*, n°21, 2012. Disponível em: <http://www.patrick-charaudeau.com/Pour-une-interdisciplinarite,283.html>. Acessado em 20 de novembro de 2012.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso político*. Tradução de Dílson F. da Cruz e Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2006.

CHARAUDEAU, P. Captação. In: CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. Coord. da Tradução: Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004. pp. 93-94.

CHARAUDEAU, Patrick. Une analyse sémiolinguistique du discours. In: *Langages*, n° 117, Paris, 1995. pp. 96-112.

CHARAUDEAU, Patrick. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris: Hachette, 1992.

CHARAUDEAU, Patrick. *Langage et discours*. Paris: Hachette, 1983.

COSTA, Cláudio Manoel da. *Vila Rica*. Ouro Preto: Typographia do Universal, 1839.

Disponível em: http://www.brasiliana.usp.br/bbd/search?order=DESC&rpp=10&sort_by=score&page=2&group_by=none&etal=0&view=listing&fq=claudio%20manoel%20da%20costa&fq=vila%20rica. Acessado em 22 de março de 2011.

COSTA, Cláudio Manoel. *Orbas [sic]*. Coimbra: Officina de Luiz Secco Ferreira, 1768. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00427300>. Acessado em 22 de outubro de 2011.

COURTINE, Jean-Jacques. Corps, discourse, images. In: *Déchiffrer le corps: penser avec Foucault*. Paris: Jérôme Millon, 2011. pp. 11-42.

CUNHA, Wellington Soares da. *O poema Vila Rica e a Historiografia Colonial*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 2007. Disponível em: www.teses.usp.br/.../dissertacao_wellington_soares_da_cunha.. Acessado em 14 de março de 2011.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental: autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1990.

DUMÉZIL, Georges. *Mythe et épopée*. Paris: Galimard, 1973.

DURÃO, José de Santa Rita. *Caramuru*. Lisboa: Regia Officina Typographica, 1781. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00879700#page/5/mode/1up>. Acessado em 18 de novembro de 2011.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar Latino-Português*. Rio de Janeiro: MEC, 1967.

FIGUEIREDO, Manoel de Andrade de. *Nova Escola para aprender a ler, escrever e contar*. Lisboa Ocidental: Na oficina de Bernardo Costa de Carvalho, 1722. Disponível em : <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00694900#page/1/mode/1up>. Acessado em 12 de novembro de 2014.

GAMA, José Basílio da. *O Uruguay*. Lisboa: Regia Officina Typográfica, 1769. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00892100#page/4/mode/1up>. Acessado em 18 de outubro de 2011.

GENETTE, Gérard. *Fiction et Diction*. Paris: Seuil, 1991.

GENETTE, Gérard. Genres, “types”, modes. In: *Poétique*. Paris: Seuil, 1977, n° 32, pp. 389-421.

GIÃO, Frei Boaventura de São. Aprovação. In: PITA, Sebastião da Rocha. *História da América Portuguesa*. Lisboa: Officina de Joseph Antonio da Silva, 1730. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01495300>. Acessado em 14 de agosto de 2011.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. 4ª Ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1985.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceo*. Rio de Janeiro: Garnier, 1910.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 2ª Ed. Tradução de Victor Jabouille. São Paulo: Difel, 1993.

HAVELOCK, Eric A. *A revolução da escrita na Grécia*. Tradução O. J. Serra. São Paulo/Rio de Janeiro: EdUNESP/Paz e Terra, 1996.

HÉRODOTE. *Histoire, Livre I Clio*. Traduit par PH-E. Legrand. Paris: Les Belles Letres, 1946.

LOPES, Hélio. *Introdução ao poema Vila Rica*. Juiz de Fora: Edição do Autor, 1979.

LUCANO. *Farsália de la Guerra Civil*. México: Universidad Nacional Autónoma del México, 2004.

MACHADO, Ida Lúcia. *Elaboração de projetos em Análise do discurso*. Notas de aula. 2013.

MACHADO, Ida Lúcia. Stratégies de captation et de persuasion du sujet-communicant Victor Hugo. In: *Caligrama*, n° 8, Belo Horizonte, novembro de 2003. pp. 55-67.

MACHADO, Ida Lúcia. Estratégias discursivas em Chrétien de Troyes: o exemplo do romance *Yvan, le chevalier au lion*. In: MARI, Hugo (org). *Categorias e práticas de Análise do Discurso*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2000, p. 97-106.

MAINGUENEAU, Dominique. Estilística. In: CHARAUDEAU; Patrick. MAINGUENEAU, Dominique (orgs). *Dicionário de Análise do Discurso*. Tradução coordenada por Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004. pp. 216-218

MELLO E SOUZA, Laura. *Cláudio Manoel da Costa*. Coleção Perfis Brasileiros. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MENDES, Emília. *Saberes de crença e ideologia*. Notas de aula. 2013b.

MENDES, Emília. Ficcionalidade e estilo: algumas considerações do ponto de vista da análise do discurso. In: PERES, Ana Maria Clark; PEIXOTO, Sérgio Alves; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa (orgs). *O estilo na contemporaneidade*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008a. pp. 191-201.

MENDES, Emília. Por um remodelamento das abordagens dos efeitos de real, efeitos de ficção e efeitos de gênero. In: PROENÇA, G.M.; MACHADO, I. L.; EMEDIATO, W. (orgs). *Análises do Discurso Hoje*, Vol. 2. Rio de Janeiro: Lucerna/Nova Fronteira, 2008b, pp. 199-220.

MENDES, Emília. *Contribuições ao estudo do conceito de ficcionalidade e de suas configurações discursivas*. Tese de doutorado. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2004.

MENDES, Emília. *O discurso ficcional: uma tentativa de definição*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1984.

MORISSAWA, Mitsue. O Manuscrito e o processo de edição. In: QUEIROZ, Sônia (org). *Editoração: arte e Técnica*. 2ª ed. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. pp. 11-18.

MUZZI, Eliana Scotti. Paratexto: espaço do livro, margem do texto. In: QUEIROZ, Sônia (org). *Editoração: arte e Técnica*. 2ª ed. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. pp. 58-62.

NUÑO, Rubén Bonifaz; SCHMIDT, Amparo Gaos. Introducción. In: LUCANO. *Farsália de la Guerra Civil*. México: Universidad Nacional Autónoma del México, 2004. pp. VII-XLVII.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara Knessa e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PAVEL, Thomas. *Fictional Worlds*. Harvard: Harvard University Press, 1989.

PINHEIRO, Ana Virgínia Teixeira da Paz. Modelagem organizacional das oficinas tipográficas dos séculos XV a XVIII. In: *IBICT*, volume 19, nº 1, [1990] 2014. pp. 40-

47. Disponível em: <http://www.brapci.ufpr.br/download.php?dd0=9164>. Acessado em: 14 de novembro de 2014.

PINTO, Nilton de Paiva. A poesia acadêmica no Brasil: o caso Rocha Pita. In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 28, n. 40, dez 2008, Belo Horizonte: UFMG, 2008. pp. 167-178.

PEYTARD, Jean. La place et le statut du “lecteur” dans l'ensemble “public”. In: *Semen*, 1, 1983. Disponível em: <http://Semen.Revues.Org/4231>. Acessado em: 17 de outubro de 2014.

PITA, Sebastião da Rocha. *História da América Portuguesa*. Lisboa: Officina de Joseph Antonio da Silva, 1730. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01495300>. Acessado em 14 de agosto de 2011.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2001.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit: l'intrigue et le récit historique*, vol I. Paris: Seuil, 1983.

RICOEUR, Paul. *Temps et récit: la configuration dans le récit de fiction*, vol II. Paris: Seuil, 1984.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem pelas províncias do Rio de Janeiro e Minas Gerais*. Tradução de Vivaldi Moreira. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1975.

SALLES, Monteiro. *Catálogo de Clichês (Edição fac-similar)*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?* Paris: Seuil, 1999.

SCHOLES, Robert. Les modes de la fiction. In: *Poétique*. Paris: Seuil, 1977, n° 32, pp. 507-514.

SEARLE, John. L'intencionnalité collective. In: PARRET, H. A. (org.). *La communauté en paroles*. Liège: Mardaga, 1991. pp. 227-243.

SEARLE, John. *Expression and meaning: studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY. *Collective Intentionality*. Disponível em <http://plato.stanford.edu/entries/collective-intentionality/>. Acessado em 16 de abril de 2014.

SERRÃO, Vítor. A Pintura de brutesco do século XVII em Portugal e as suas repercussões no Brasil. In: ÁVILA, Affonso (org.) *Barroco: teoria e análise*. São Paulo/Belo Horizonte: Perspectiva/CBMM, 1997. pp. 93- 125.

TÁCITO. *Anais*. Clássicos Jackson, Volume XXV. Tradução de J. L. Freire de Carvalho. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: W. M. Jackson Inc., 1965.

TADIÉ, Alexis. La fiction et ses usages. In: *Poétique*. Paris: Seuil, 1998, n° 113, pp. 111-125.

VASCONCELOS, Diogo de. *História Antiga das Minas Gerais*. 3ª Ed. Belo Horizonte: Itatiaia/INL, 1974.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. O estilo como traço do artista. In: PERES, Ana Maria Clark; PEIXOTO, Sérgio Alves; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa (orgs). *O estilo na contemporaneidade*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. pp. 143-152.

VERNEY, Luís Antônio. *Verdadeiro método de estudar: para ser útil à República e à Igreja*. Tomo primeiro. Valensa [Nápoles]: oficina de Antonio Balle [Genaro e Vincenzo Muzio], 1746. Disponível em: http://purl.pt/118/4/sc-53280-v/sc-53280-v_item4/sc-53280-v_PDF/sc-53280-v_PDF_24-C-R0150/sc-53280-v_0000_capa-capat24-C-R0150.pdf. Acessado em 22 de novembro de 2013.

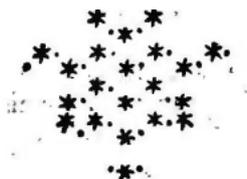
VERÔNICA DA SILVA, Marcela. O histórico e o literário na composição de Vila Rica, de Cláudio Manuel da Costa. In: *II Colóquio da Pós-Graduação em Letras UNESP – Campus de Assis*. Disponível em: <http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/ColoquioLetras/marcelaveronica.pdf>. Acessado em 12 de março de 2011. p. 761-772.

VIRGÍLIO. *Eneida brasileira: tradução poética de Públio Virgílio Maro*. Edição Bilingue. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Campinas: Unicamp, 2008.

VOLTAIRE. *La Henriade*. Boston: James Munroe & CO, 1852. Disponível em: <https://archive.org/details/henriadapoemaepi00volt>. Acessado em 21 de outubro de 2013.

VOLTAIRE. *Discours sur l'histoire de Charles XII*. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=dasGAAAAQAAJ&pg=PA6&lpg=PA6&dq=voltaire+discours+sur+l%60histoire+de+charles+xii>. Acessado em 15 de maio de 2012.

VOLTAIRE. *Essai sur la poésie épique*. Disponível em: <http://www.poesies.net/voltaireessaisurlapoesieepique.txt>. Acessado em 24 de abril de 2011.



Saltam os montes das Minas nesta hora.

