

Os retratos poéticos de Alvarenga Peixoto¹

The poetic portraits by Alvarenga Peixoto

Caio Cesar Esteves de Souza

Harvard University

Resumo: Em 2017, localizamos seis retratos até então inéditos atribuídos ao poeta setecentista Inácio José de Alvarenga Peixoto. Neste artigo, propomos uma primeira interpretação desses poemas, ao lado de um outro retrato que já era conhecido em seu *corpus*. O método empregado se resume a elencar os principais lugares-comuns empregados nos poemas, e colocá-los em diálogo com doutrinas poético-retóricas sobre a prosopografia.

Palavras-chave: Alvarenga Peixoto; Retrato; Prosopografia

Abstract: In 2017, we found six unpublished poetic portraits attributed to the 18th-century poet Inácio José de Alvarenga Peixoto. In this article, we propose a first critical interpretation of those poems, together with another poetic portrait that was already part of his corpus. The method employed for this analysis is based entirely on assembling the main commonplaces used in his compositions, and on putting them into dialog with the writings on the poetics and rhetoric of prosopography.

Keywords: Alvarenga Peixoto; Portraits; Prosopography

¹ Versão preliminar deste texto foi publicada como um capítulo de minha tese de doutorado (SOUZA, 2019). O texto foi substancialmente modificado, novas informações foram incluídas, outras informações foram corrigidas e muitas foram excluídas para que se chegasse a esta versão, que é inédita. A pesquisa foi financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP - processo nº2018/07062-5).

Os retratos poéticos atribuídos a Alvarenga Peixoto (1744-1792) são poemas praticamente sem nenhuma fortuna crítica. Totalizam hoje, sete poemas (quase um quinto da obra conhecida do autor), sendo que seis deles foram editados pela primeira vez de forma impressa há poucos anos (SOUZA, 2017 e 2020). O que propomos aqui, portanto, é uma discussão desses poemas à luz de sua relação com as convenções da espécie lírica a que pertencem. Para isso, recorreremos a alguns tratados de poética e retórica que discutem formas decorosas para se retratar uma bela dama. Nosso intuito é demonstrar como os poemas de Alvarenga Peixoto se inserem nessa tradição e, ao mesmo tempo, apontar as diferenças na composição desses retratos que, sendo convencionais, estão longe de ser mera reprodução de um mesmo modelo unívoco.

Os sete poemas são descrições físicas bastante convencionais de sete *personae* femininas fictícias – Marília², Armânia, Anarda, Josina, Filis, Nise e Filena. O primeiro desses retratos era já conhecido da crítica literária há bastante tempo; os outros seis foram localizados em 2016 na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin da Universidade de São Paulo pelo autor deste artigo. Notamos uma estrutura constante nesses retratos: todos pintam suas *personae* femininas de cima abaixo, descrevendo seus corpos por meio de metáforas e comparações convencionais. Copia-se abaixo o primeiro dos seis retratos inéditos, “Retrato de Armânia”, para servir de ilustração da discussão que se desenvolverá neste artigo.

Retrato 1º.
de
Armânia

Armânia Bela,
Gentil Pastora:
Ah!... Quem te adora
Mil razões tem.
Assim tu foras
Menos ingrata:
Quem te retrata
Conhece-o bem.
Eu pinto as cores
Dirão de quem.

Os teus cabelos
Não são tesouros
Dos metais louros
Do rico Ofir.
Mas são da maçã
Do sol irado
Quando abrasado
Toca o Zenith.
Eu fiquei cego
Logo que os vi.

2 Januário da Cunha Barbosa, no segundo tomo de seu *Parnaso Brasileiro* (BARBOSA, 1829-32), publica uma variante desse poema em que em vez de “Marília”, o retrato é dedicado a “Anarda”. Neste artigo, utilizamos a variante em que o retrato é de Marília, também para evitar confusão com o outro retrato de Anarda que compõe o seu corpus. Para a leitura da edição de Barbosa, cf. SOUZA, 2020, p.208-212

Pintou-te a testa
Tétis formosa
Vindo raivosa
Desembarcar.
 Segue os passos
Com maravilha
Da Linda Filha
Do bravo Mar.
 Temei Amantes
 De naufragar.

No lindo rosto,
 Por olhos giras
 Duas safiras
 De preço tal:
 Que o Céu, e a Terra,
 Flores, e Estrelas
 Não têm, que a Elas
 Possa igualar.
 Astros que influem
 Todo o meu mal.

Branças Mosquetas
 Vermelhas Rosas
 Sobre as mimosas
 Faces trazeis.
 Mas disfarçando
 Ternos carinhos
 Cruéis espinhos
 Falsa escondéis.
 Traidoras armas
 Com que ofendeis.

Pérolas finas
 Encastoadas
 Entre Granadas
 Na boca unis:
 Portas do Cofre
 De tais riquezas
 Brasas acesas
 Falando abris.
 Tristes Amantes
 Vós o sentis.

Fino Alabastro
 De mancha ileso
 Sustenta o peso
 De tanto Céu
 Descobre as veias
 Por mais beleza
 Da natureza
 O sutil véu.

Ímpio tais Dotes
Amor te deu.

Crescem no peito
Dous aposentos
C'os movimentos
Do respirar
Onde Amor mora
E os Cruéis Zelos:
Quem pode vê-los
Sem os amar.
De Amor as setas
Lá vão quebrar.

Só na cintura
Por delicada
Não tenho nada
Que retratar.
E os pés por breves
Nem falo neles,
Quero por eles
Mudo passar.
Quantos te virem
Te hão de adorar.

(SOUZA, 2020, p. 68-74)

O retor grego Aftônio postula, por volta do século IV d. C., que “Deve-se descrever personagens das coisas primeiras às últimas, isto é, da cabeça aos pés” (AFTÔNIO *apud* ZUCCARO, 2019, p. 157). Essa ideia não era propriamente nova, e já havia sido empregada por outros autores, como Luciano de Samósata em seu diálogo *Eikonés*, onde o pintor Licino descreve o rosto de uma bela donzela a Polístrato seguindo a ordem: cabeça, cabelo, testa, sobancelha, olhos, maçãs do rosto, bochechas, nariz e boca (ZUCCARO, 2019, p. 156). O eixo descritivo descendente, embora não seja regra obrigatória para a feitura de retratos poéticos, esteve presente nas práticas letradas de quase a totalidade da Idade Média e da Idade Moderna. No século XVI espanhol, Alfonso de Torres propôs doutrina idêntica à de Aftônio, ao determinar que “se fazes a descrição de uma pessoa, terás cuidado de avançar de cima para baixo, ou seja, da cabeça aos pés”³ (TORRES, 2003, p. 323). Entretanto, diferentemente de Aftônio, Afonso de Torres nos fornece um exemplo sobre como essa descrição poderia ser realizada:

por exemplo, se dizes “Todo, inteiro, no corpo e na alma, é um monstro; veja qualquer parte de sua alma ou de seu corpo e acharás um monstro. Tira-lhe a inteligência e encontrarás uma coisa horrível; analisa seu comportamento, investiga sua vida: descobrirás que tudo é monstruosidade; olhe **os olhos, a boca, o rosto e a imagem de corpo inteiro**, que outra ideia transmitem que não seja a de monstro? Observa a língua e a voz, própria de um bicho, e dirás que é um portento; pensa **no peito, no ventre e nos pés**, que palavra te virá aos lábios senão ‘besta’?⁸ (Idem, grifos nossos)

3 Tradução livre do espanhol “*si haces la descripción de una persona, tendrás cuidado de avanzar de arriba abajo, es decir, de la cabeza a los pies*”

O exemplo de Afonso de Torres põe em cena seis secções horizontais desse eixo vertical que vai da cabeça aos pés no processo de descrição: olhos, boca, rosto, peito, ventre e pés. Além desses seis, há uma secção totalizadora, “figura de corpo inteiro”, que também pode ser descrita.

Entre os escritos de Aftônio e os de Afonso de Torres, no entanto, esse eixo vertical seguido por seções horizontais na descrição está presente em muitos outros tratados de poética medievais, como é o caso da *Poetria Nova*, de Geoffroi de Vinsauf (HANSEN, 2006, p. 105). O autor normando propõe, nos versos 562-594 de sua preceptiva, que a descrição decorosa de uma mulher deve se iniciar pelo círculo de sua **cabeça**, seguindo para o ouro dos seus **cabelos**, o espelho de sua **testa**, os arcos de sua **sobrancelha**, o seu **nariz**, a cor esmeraldina de seus **olhos**, sua **face** que emula a aurora, as **bochechas** neutras, a **boca** leve e entreaberta, os **lábios** cheios e pouco brilhosos, a alvura dos **dentes**, o incenso do **odor de sua boca**, o mármore do **queixo**, a coluna do **pescoço**, o esplendor da **garganta**, o equilíbrio dos **ombros**, a graça dos **braços**, a finura dos **dedos**, o decoro das **mãos**, a neve que recobre seu **peito** e, por fim, o silêncio sobre as “**partes que vêm abaixo**” (VINSauf, *apud* HANSEN, 2006, p. 105, nota 26. Grifos nossos). Vinsauf propõe, portanto, não sete, mas vinte e uma partes como apropriadas para a descrição, sendo algumas consideravelmente redundantes – como garganta e pescoço – e outras não necessariamente relacionadas à descrição física, como o odor da boca da mulher retratada.

Já Mathieu de Vendôme, em sua *Ars Versificatoria*, propõe dois retratos de Helena que se tornaram exemplos já bastante discutidos ao se estudar a prosopografia medieval. Um deles é um retrato que um professor poderia utilizar caso um aluno irritante reclamasse do excesso de palavras na descrição da filha de Tíndaro. Em poucas palavras, o professor passa de uma parte a outra do seu corpo, em movimento pouco consistente: de seus **dentes à testa**, logo ao **pescoço**, aos **olhos**, aos **lábios**, à sua **figura**, à sua **cintura**, ao **estômago**, ao “**doce lar de Vênus**”, aos pequenos **pés**, aos **joelhos**, às **pernas** e, finalmente, à sua **mão**. (VENDÔME, *apud* GALLO, 1974, p. 70. grifos nossos). Nota-se nesse retrato um constante ir e voltar no eixo vertical tradicional, valendo-se de 13 seções horizontais. Esse retrato, no entanto, é considerado de menor arte pelo autor, que apresenta representação mais longa da beleza de Helena, essa sim seguindo um eixo vertical descendente rigorosamente respeitado, em suas 11 seções horizontais, quase todas centradas em seu rosto (cabelos, testa, sobrancelhas, olhos, face, nariz, boca, lábios, dentes, pescoço, seios) (*idem, ibidem*).

Leonardo Zuccaro aponta, no entanto, a presença de um problema de transmissão dessa ideia do eixo vertical no retrato de personagens. Uma vez que os escritos de Aftônio parecem ter sido reintroduzidos na Europa apenas no século XV, não é muito claro qual seria a fonte de Vinsauf, Vendôme e outros tratadistas e poetas medievais para a prescrição do eixo vertical na prosopografia. Zuccaro nos lembra da hipótese de Segismundo Spina, segundo quem essa ordem se assemelha à proposta de Bernard Silvestre, em seu *De universitate mundi*, de que a natureza teria fabricado o homem de cima para baixo, com a influência de Deus. Como Silvestre havia sido professor de Vendôme, essa hipótese de Spina é bastante coerente. Zuccaro adiciona, no entanto, a hipótese de que essas formulações de Silvestre tenham sua origem na tradução de *Timeu*, de Platão, feita por Calcídio no século IV. Seja como for, fato é que o eixo vertical está presente na prosopografia

feita por autores medievais, como se nota no *Percival*, de Chrétien de Troyes, em Geoffrey Chaucer e também no *Livres du Tresor*, quando Brunetto Latini descreve Isolda (ZUCCARO, 2019, p. 157-8)⁴.

Embora seja bastante convencional e decoroso, o eixo vertical não é necessário na representação de uma personagem, e pode ser subvertido também para atender ao decoro de poemas em outros gêneros, com outros objetivos. Como o decoro é sempre construído em relação à matéria retratada e ao público, se público ou matéria não compartilharem dos princípios da discricção e forem vulgares, torna-se decoroso subverter pontual ou totalmente a ordem descendente do eixo vertical, para que a disposição da descrição demonstre formalmente a censura feita pelo retor ou poeta em seu discurso. É o caso de uma sátira famosa atribuída a Gregório de Matos e Guerra, o retrato do Adão de Massapé, que começa por seu calção, subindo pela camisa, para seu mantéu e finalmente chega a seu penacho. A primeira parte do corpo dos retratados pela sátira é a “porra”, termo chulo usado como metáfora para o órgão sexual masculino, que Marcello Moreira propõe como “aplicação da tópica *natio* ao gênero baixo, em que se retoma o lugar-comum do tamanho do falo: o negro o tem grande, o branco o tem mediano e o índio o tem pequeno” (MOREIRA, 2012, p. 306), retomando a leitura de João Adolfo Hansen que propõe que

É versão obscena e verossímil, dado o estilo sórdido da maledicência satírica e a contiguidade associativa de ‘calção’ e ‘porra’, intensificada por ‘pindoba’, que figura um calção de folhas de palmeira entreaberto. Lembre-se do imaginário do tamanho comparado do pênis de brancos, índios e negros, *topos* muito difundido em textos dos cronistas, já incorporado à literatura como matéria jocosa (HANSEN, 2004, p. 403).

Portanto, a sátira se vale de uma subversão da convenção normativa de descrição prosopográfica alta ao iniciar a descrição do Adão de Massapé de maneira ascendente e não descendente. Tratando-se de uma sátira, entretanto, essa subversão é decorosa, porque é adequada ao objeto retratado, que é produzido como baixo e sem as capacidades racionais que caracterizariam a fidalguia europeia. As únicas partes do corpo retratadas são o sexo e os lábios furados, ambas utilizadas para reforçar a tópica *nação*, que diferencia o retratado dos fidalgos europeus, produzindo um rebaixamento da fidalguia da Bahia seiscentista, satirizada pelo autor do poema.

Tendo esses elementos do costume efrástico em mente, partamos para a verificação da maneira como os sete retratos atribuídos a Inácio José de Alvarenga Peixoto no século XVIII são estruturalmente construídos. O que se observa em todos esses poemas é que o eixo vertical é rigorosamente respeitado em sua feitura. Tratando-se de poemas líricos, que buscam registros medianos de louvor a sete *personae* femininas, eles não subvertem a ordem descendente na descrição de seus corpos a partir desse eixo. Com exceção do “Retrato de Filena”, todos eles se iniciam com algum tipo de introdução, que ora tenta estabelecer um *éthos* da retratada, ora tenta defender a pertinência de retratá-las.

O que se nota inicialmente é uma semelhança da estrutura formal dos retratos de Armânia (SOUZA, 2020, p. 68-75), Anarda (*Idem*, p. 74-79), Josina (*Idem*, p.80-85) e Nise (*Idem*, p. 90-97).

⁴ O leitor interessado em se aprofundar nas questões concernentes à prosopografia até o século XVIII deve certamente verificar o trabalho de Leonardo Zuccaro, sobretudo o capítulo VI, intitulado “Hierarquia das Partes” (pp.130-184), inteiramente dedicado ao tema. Trata-se de dissertação de mestrado desenvolvida na área de Literatura Portuguesa da FFLCH-USP, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Adma F. Muhana, e segundo podemos verificar é hoje a fonte mais completa sobre o tema no Brasil. A referência completa encontra-se nas referências bibliográficas deste artigo, juntamente com link para acesso ao trabalho.

Todos eles são compostos por versos de 4 sílabas e por estrofes com estrutura fixa: um verso inicial disposto alinhado à margem esquerda do manuscrito, seguido por três versos que desenvolvem a oração iniciada no primeiro verso, em relação ao qual os três se encontram levemente deslocados à direita; em seguida, há um verso que inicia a segunda oração que comporá a estrofe, e que é ainda mais deslocado à direita, sendo seguido imediatamente por três outros versos que se alinham à tríade que seguiu ao verso inicial. Eles são finalmente seguidos por versos que podem ou não constituir um refrão, cuja extensão varia de dois versos (no caso dos retratos de Armânia, Anarda e Nise) a seis versos (no caso do retrato de Josina). Visualmente, assim se constitui a estrofe típica desses retratos:

```

XX-XX-XX-XX
  XX-XX-XX-XX
  XX-XX-XX-XX
  XX-XX-XX-XX.
      XX-XX-XX-XX
  XX-XX-XX-XX
  XX-XX-XX-XX
  XX-XX-XX-XX
      XX-XX-XX-XX
      XX-XX-XX-XX.

```

Nas estrofes iniciais citadas, observa-se a recorrência de alguns lugares-comuns. No caso dos retratos de Marília e Nise, o eu-lírico afirma a sua incapacidade de pintar suas retratadas sem a ajuda dos Amores. Para pintar Marília, toda a ajuda é necessária – “trazei-me Amores, / quanto vos peço,/ tudo careço/ para a pintar” (*Idem*, p. 164) – enquanto que, para pintar Nise, as próprias forças desse pintor não bastam e é necessário que Amor assuma a tarefa – “Eu não me atrevo; Pinte-te Amor” (*Idem*, p. 90). Essa maneira de exaltar as *personae* retratadas não é a única empregada pelo eu-lírico, como se nota no retrato de Josina, em que sua beleza é tão extraordinária que apenas a verdade basta para retratá-la: “Não pinto Ninfa, / Nem Divindade;/ Dê-me a Verdade/ O seu favor” (*Idem*, p. 80). O eu-lírico chega mesmo a desafiar aqueles que possam vir a apontar que ele está adornando Josina para além do que se lhe apresenta aos olhos – “Os que julgarem/ Que a tinta é fina, / Vejam Josina,/ Falem depois” – e reafirma o seu lugar como pintor: “Que isto é Retrato,/ Eu sou Pintor” (*Idem. Ibidem*). Dialogando com o costume segundo o qual a arte deve imitar a bela natureza, corrigindo na natureza empírica o que não for em si belo, o eu-lírico artificialmente exalta a beleza de Josina acima das demais porque, sendo perfeita, não são necessários artifícios para retratá-la.

Além desses lugares-comuns, também nessas estrofes iniciais são apontados motivos e efeitos do amor por essas pastoras. Armânia, cujo éthos é ser ingrata, causa sofrimento naqueles que a amam, entre os quais se inclui o eu-lírico – “Quem te retrata/ Conhece-o bem” (*Idem*, p. 68). Caso semelhante é o de Filis, cuja simples imagem às margens do Tejo causa espécie de morte no eu-lírico – “Matou-me, mas por meu gosto. / Ninguém tenha dó de mim” (*Idem*, p. 86). Ao determinar que ninguém tenha dó de si, o eu-lírico também busca produzir no leitor certo sentimento de

piedade e se define, como no caso do pintor de Armânia, como homem que sofre por amor. No caso de Anarda, a estrofe inicial busca simplesmente demonstrar como essa persona é alvo do amor de todos aqueles que a conhecem e propõe que sua beleza é motivo mais do que justo para tanto amor – “É justo que arda, / Formosa Anarda, / Quem te conhece, / De Puro Amor” (*Idem*, p. 74).

A partir desses preâmbulos, os retratos todos passam a seguir o eixo vertical convencional da prosopografia, como apresentamos na primeira parte deste artigo. O número de segmentos varia bastante entre os poemas, sendo o mais segmentado o “Retrato de Marília”, que apresenta treze partes: cabelo, testa, sobrancelhas, olhos, faces, covas do rosto, boca, dentes, colo, peito, mãos/braços, cintura e pés. Os dois que menos segmentos apresentam são os de Josina (cabelos, olhos, faces, boca, peitos, ‘o mais’ e pés) e Filena (cabelos, testa, olhos, faces, boca, peito e ‘o mais’), com sete segmentos cada. Apresentaremos, agora, em conjunto cada um desses segmentos, para que se possam observar as recorrências e diferenças desses retratos.

Todos os retratos invariavelmente se iniciam pela pintura dos cabelos das *personae* femininas, o que segue de perto a determinação de Aftônio segundo a qual a *ékphrasis* de pessoa deve começar da cabeça. Sobre a representação desses cabelos, q quatro deles são apresentados como loiros – Armânia, Anarda, Filis e Marília –, um como negro – Nise – e os outros dois – Josina e Filena – não têm qualquer menção a suas cores. No caso dos cabelos de Armânia, Anarda e Filis, o eu-lírico associa as cores de seus fios ao sol, cujo brilho superaria o do ouro. Já no caso de Marília, o eu-lírico pede aos amores que busquem o “rico tesouro” das “minas d’ouro” para que possa pintá-los. Vale lembrarmos que o sol e o ouro das minas eram já corriqueiramente relacionados na poesia setecentista, como se lê, por exemplo, no último terceto do segundo soneto sobre o seu “pátrio Rio” das Obras, de Cláudio Manuel da Costa, publicadas em 1768: “Que de seus raios o Planeta louro, / Enriquecendo o influxo em tuas veias / Quanto em chamas fecunda, brota em ouro.” (COSTA, apud. PROENÇA FILHO, 2002 [1768], p. 52). Em Cláudio, o ouro das minas é, poeticamente, fruto da solidificação (chamas petrificadas do sol que fecundam a água). Essa imagem aguda demonstra a existência de uma relação no imaginário poético no século XVIII luso-brasileiro entre o sol e os metais preciosos. Nesse sentido, nada mais previsível que, para descrever os cabelos louros de uma mulher retratada, Alvarenga Peixoto retome de imediato o sol e o ouro como imagens para a invenção de suas metáforas.

A referência ao ouro de Ofir no retrato de Armânia é pouco usual nessa poesia atribuída a Alvarenga Peixoto. Lembremos, por exemplo, que Domingos Carvalho da Silva justificara, em 1956, a exclusão de seu corpus do soneto “Amada filha, é já chegado o dia”, dedicado à primeira comunhão de Maria Ifigênia, filha do poeta, argumentando que, além de lhe faltar as “alusões mitológicas inevitáveis em toda a poesia de Alvarenga”, ainda continha expressões “totalmente impróprias de Inácio José de Alvarenga Peixoto”, referindo-se a referências à religiosidade cristã (SILVA, 1956, p. 12-13). Manuel Rodrigues Lapa, ao devolver o soneto ao *corpus* de Alvarenga, argumenta contra as razões de Carvalho, defendendo que as alusões mitológicas seriam “descabidas num ato religioso, que seria o da primeira comunhão”; além disso, defende que uma espécie de alumbramento causado pela solenidade religiosa, é natural que Alvarenga, sendo acusado de ateísmo pelo vigário de S. João del-Rei, se tornasse “humilde e contrito”, e até mesmo “devoto e bom católico, pelo menos naquele instante” (LAPA, 1960, p. LVIII). A referência ao ouro de Ofir,

portanto, é relevante na medida em que serve de evidência que as referências judaico-cristãs não são tão raras na obra de Alvarenga quanto se acreditava outrora. Ofir é referido em *Gênesis* 10, 21-29, como bisneto de Salé que, por sua vez, era bisneto de Noé, da linhagem de Sem. Em *Isaías* 13, 12, o ouro de Ofir é apontado como um metal extremamente precioso. Sendo assim, a especificação de que os cabelos de Armânia não são feitos do ouro de Ofir, mas da “maça do sol irado” em seu zênite busca amplificar a beleza da retratada e o brilho de seus cabelos, mais raros que o ouro mais precioso. Essa referência nos permite também encerrar essa polêmica infrutífera na recepção de Alvarenga sobre a presença ou ausência de referências judaico-cristãs em sua poesia.

Por fim, um tópos muito recorrente na representação dos cabelos femininos é o da comparação deles com redes que servem como prisão urdida por Amor. Essa tópica se nota nos retratos de Filis, Anarda, Filena e Marília. No caso de Filis e Filena, o eu-lírico se diz preso nessas redes de Amor: “O Sol formou-lhe os Cabelos, Que me prenderam a mim” (Retrato de Filis. SOUZA, 2020, p. 86) e “Oh quem pudera Escapar-se, / Formosa Filena, oh, quem, / Das prisões que os teus cabelos/ Tecido à minh’alma têm?” (*Idem*, p. 96). No caso de Anarda, o eu-lírico alerta os demais pastores sobre os perigos desses cabelos e, nesse alerta, implica a ideia de que já terá sido preso por essas redes: “Fugi Pastores, / Que o Lugar vedes/ Aonde as redes/ Estende Amor./ Há de enlaçar-te,/ Qualquer que for” (*Idem*, p. 76). No caso de Marília, menos elaborada poeticamente, a associação do cabelo com prisões apenas se dá parcialmente, ao afirmar que “Nos longos fios/ De seus cabelos, / Ternos desvelos/ Vão-se enredar” (*Idem*, p. 164).

A segunda seção horizontal desses retratos é a da testa, que se encontra presente nos retratos de Armânia, Anarda, Filis (*Idem*, p. 84-89), Nise, Filena (*Idem*, p. 96-101) e Marília. Nessa representação, o eu-lírico tende a buscar a aurora como fonte de metáfora (sobretudo no caso de Anarda), ou os jasmims (Filis e Marília) para representar a alvura da testa de suas retratadas. No retrato de Filis, o poeta se refere a “jasmims de Itália”, buscados na “selva Idália”. Esses jasmims de Itália são uma planta narcótica – *Hippobroma longiflora* – capaz de causar paralisia e náusea naqueles que ficam sob seu efeito. Sendo esses jasmims buscados na selva Idália, lugar de veneração de Afrodite, o eu-lírico estabelece um diálogo direto ou indireto com representações de Afrodite como a presente no “Fragmento 1”, de Safo, que a chama com o epíteto de “tecelã de ardis” e em seguida lhe dirige a súplica “não me domes com angústias e náuseas”. Também não é demais pensar em possíveis relações com as representações de Eros também no espólio atribuído a Safo, sobretudo no “Fragmento 47” – “... Eros sacudiu meus/ sentidos, qual vento montanha abaixo caindo sobre as árvores” – e no “Fragmento 130”, que caracteriza Eros como “o solta-membros” (RAGUSA, 2013, p. 102-103, 117 e 128, respectivamente). Dessa maneira, a alvura da testa de Marília seria de beleza tão extraordinária que deveria ser igualada aos jasmims de Afrodite e provocaria em seu observador o mesmo tipo de reações que o poder da deusa pode causar. Ao lado da representação de sua alvura, outro elemento bastante empregado na representação da testa dessas *personae* é a sua preciosidade, relacionada a finos cristais (como no caso de Filis e Filena) e também no caso de Marília, onde a sua testa é “De um Diadema / Digno lugar” (*Idem*, p. 164). Em suma, podemos dizer que os lugares-comuns recorrentes na representação dessa seção horizontal de suas retratadas são relacionados à tópica da brancura e a da preciosidade.

Os próximos dois segmentos são as sobrancelhas e os olhos das retratadas. Apenas dois retratos apresentam as sobrancelhas de suas retratadas: o de Nise e, novamente, o de Marília, e nada de interesse além de sua simetria é apontado, sendo nitidamente um eixo secundário na composição desses retratos. O mesmo não se pode dizer dos olhos, que estão presentes em todos os retratos poéticos do *corpus* de Alvarenga Peixoto. Tanto Vinsauf (VINSAUF *apud* HANSEN, 2006, p. 105) quanto Vendôme (*apud*. GALLO, 1974, p. 70) apontam como decoroso que os olhos da mulher retratada sejam comparados às estrelas, o que era bastante comum também na poesia setecentista contemporânea a Alvarenga Peixoto. Três de seus retratos empregam essa comparação – os de Anarda, Filis (que têm algo de funesto) e Nise. Os olhos de Armânia, por sua vez, são como safiras inigualáveis em toda a natureza. Para além dessas duas fontes de lugares-comuns, encontramos a comparação dos olhos dessas mulheres com as armas de Amor. A um doce aceno, os belos olhos de Marília “Setas a molho/ Fazem voar” (SOUZA, 2020, p. 165), enquanto os de Filena atacam a todos que os fitam, sem deixar ao menos um de seus observadores passar ileso, sem qualquer possibilidade de curar-se do amor inevitável a todos que por eles são alvejados (*Idem*, p. 98). Há, assim, um contraste e talvez uma relação de complementaridade entre os olhos e os cabelos de suas retratadas, sendo estes responsáveis por aprisionar os amantes que entre eles se perdem, e aqueles responsáveis por atingi-los ativamente, tornando-os escravos de Amor. Entre a passividade dos cabelos e a sedução ativa dos olhos, os pastores se veem presos pela tecelã de ardis ou pelo travesso Amor.

A quinta seção horizontal nos retratos de Alvarenga Peixoto são as faces, e está presente em todas as suas produções desse gênero. O principal lugar-comum empregado se relaciona às imagens da flora e ao equilíbrio entre a alvura da pele e o rubor das faces, algumas vezes representadas como a mistura entre brancas mosquetas e rosas vermelhas (como no caso de Armânia), ou de açucenas e rosas (no retrato de Anarda), de jasmíns e rosas (no retrato de Josina), de mosqueta e carmim (no retrato de Filis), ou como uma referência a flores, genericamente (como nos retratos de Nise e Filena). O caso mais atípico, mas ainda assim convencional, seria o de Marília, cujas faces misturam a alvura da aurora com o rubor das rosas. No retrato de Filena, existe ainda uma referência indireta, mas bastante notável à anedota que Plínio, o Velho, narra no capítulo trinta e seis do trigésimo quinto livro de sua *História Natural* sobre a competição de pintura entre Zêuxis e Parrásio. As faces de Filena são rubras de tal forma que abelhas as buscariam para sugar seu néctar, supondo que se tratava de rosas de fato, devido à vividez de sua cor. A pintura feita por Zêuxis de algumas uvas enganava pássaros, que tentavam comê-las crendo serem frutas reais. Parrásio, então, exibiu a pintura de uma cortina que estava pintada tão engenhosamente que enganou até mesmo a Zêuxis, que exigiu que ela fosse aberta para que ele visse as uvas que supunha que Parrásio houvesse pintado (PLÍNIO, O VELHO, 1855, livro 35, cap. 36)⁵. A representação que Alvarenga faz do rubor da face de Filena certamente é uma reapresentação do lugar-comum que tem nessa anedota de Zêuxis em Plínio sua origem. O retrato de Marília apresenta ainda um sexto segmento que poderia ser considerado como secundário em relação às faces, que se trata das covas do rosto. Esse segmento não está presente em Vinsauf nem Vendôme, e no retrato não é mais do que o lugar onde “os meigos risos” de Marília vão repousar.

5 Acessado em: <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:phi0978.phi001.perseus-eng1:35.36>, dia 15/07/2022.

Bocas, lábios e dentes, lidos em conjunto, constituem uma sétima seção horizontal nesse eixo tradicional da prosopografia tal qual empregado por Alvarenga Peixoto. Colocamos aqui todos juntos, em um só segmento, por motivos de concisão, embora pudessem ser abordados separadamente. Todos os retratos apresentam esse segmento. Um lugar-comum recorrente no *corpus* de Alvarenga é o da boca como um ambiente que desperta desejos em seu observador. Os lábios de Armânia são “portas do cofre” e “brasas acesas” (SOUZA, 2020, p. 72); a boca de Josina pode ser apenas compreendida pelo seu efeito nos peitos dos que a veem “saiba-se a Causa / Pelos efeitos, / Sintam-na os peitos, / Centro de ardor.” (*Idem*, p. 82). Os lábios de Filena, como os de Armânia, são cofres, mas protegidos por Cupido, que ali guarda todos os desejos “como em tesouro” (*Idem*, p. 98). Além disso, a preciosidade volta a ser um lugar-comum recorrente, geralmente associando os dentes das retratadas com pérolas ou marfim, e seus lábios com rubis – sendo o retrato de Filis um caso curioso, que representa os seus lábios como rubis formados por seu sangue congelado ao atravessar a neve do rosto: “Corre o Sangue, e aonde se gela / Forma os Lábios de Rubim” (*Idem*, p. 86).

Na representação do pescoço das retratadas, oitava seção do eixo da prosopografia desses retratos, presente apenas nos de Armânia, Anarda e Marília, notamos que Alvarenga destaca um aspecto de desejo mais carnal pelas retratadas, sobretudo na representação de suas veias. O pescoço de Armânia, feito de alabastro imaculado sustentando o “tanto Céu” de sua cabeça, o sutil véu da natureza “Descobre as veias / por mais beleza” (*Idem*, p. 72). Já no retrato de Anarda, o poema leva os olhos ao seu pescoço para lembrar ao leitor que ele é uma coluna que tem no topo a “Linda Esfera” de sua cabeça e que, se repararmos atentamente nessa coluna, notamos que “Ainda mais bela / A base tem”, mencionando a beleza dos seios de Anarda sem precisar fazê-lo de forma indecorosa (*Idem*, p. 78). O pescoço de Marília, por sua vez, é um “atlante/ de tais assombros” que corre a formar “airosos ombros” (*Idem*, p.166).

Todos os retratos do *corpus* de Alvarenga Peixoto representam o peito de suas pastoras, que seria a nona seção do eixo aqui apresentado. Tanto em Vinsauf quanto em Vendôme, os seios das retratadas não devem ser representados como visões voluptuosas, mas com um certo apelo virginal. Alvarenga certamente não leva esse preceito em conta ao retratar suas pastoras. No peito de Armânia, crescem dois aposentos que se movimentam com sua respiração e onde habitam cruéis zelos e o próprio Amor. Já o de Anarda é descrito como “apetecido” e como cárcere cruel e estreito das almas dos que por ela se apaixonam. Os seios de Josina são esferas movidas por Amor, rodeadas de Cupidos que os defendem das ávidas vistas que caem sinceras sobre eles. Os seios de Filis são comparados a dois vulcões delicados. Os de Nise causam “chamas e ardor” no eu-lírico; os de Filena causam “matadores alentos” em quem os observa, impossíveis de se reprimir. Os seios de Marília, por fim, são representados como “tempestades” onde naufragam as vontades.

Apenas no retrato de Marília há uma descrição das mãos e dos braços da pastora, sendo essa descrição sem muito interesse para a leitura do poema. Em seguida, passa-se à descrição da cintura das retratadas, presente nos retratos de Armânia, Anarda, Nise e Marília. Essa descrição parece girar sempre em torno de dois adjetivos: delicada e breve. Na descrição da cintura de Armânia, Alvarenga retoma o tópos do silêncio decoroso sobre o baixo-ventre, dizendo que “Só na

cintura, / Por delicada / Não tenho nada / Que retratar” (*Idem*, p. 74). O retrato de Anarda produz uma aceleração descritiva após mencionar seus seios: cintura e pés são retratados em dois versos seguidos, acelerando a queda pelo eixo vertical de sua prosopografia, o que pode também ser visto como uma retomada da tópica do silêncio decoroso: para que não tenha que retratar sua “breve cintura” em detalhes, o eu-lírico desce rapidamente os olhos, notando a brevidade de sua forma e produzindo de fato um silêncio sobre seus detalhes – “E isto é tudo/ Quanto se vê” (*Idem*, p.78). A única representação indecorosa da cintura ocorre no retrato de Marília, onde o eu-lírico diz que apenas as “ânsias que ardem” lhe podem entregar a vivacidade necessária para pintá-las adequadamente (*Idem*, p. 167).

Os retratos de Josina, Nise e Filena apresentam uma seção que chamamos de “O Mais”, e que se referem ao baixo-ventre. Trata-se em geral de uma seção que retrata o que não se pode nomear por decoro, mas cujo desejo erótico não pode ser escondido. O retrato de Filena é o mais explícito em relação a esse desejo, encerrando-se imediatamente após a representação do irrepresentável, ao se referir a “tudo o que os olhos não veem”, e exclamar: “Oh, quem, em vez de pensá-lo / Pudera gozá-lo, oh quem?!” (*Idem*, p. 100). Se não pinta o que os olhos não veem é porque o respeito de Filena impede que seus desejos “passem mais além” no eixo prosopográfico descendente, esquadrihando tudo o que os olhos não são capazes de ver. O impedimento é externo e não necessariamente movido pelo pudor do observador. O retrato de Nise retoma o mito de Acteão e Diana, narrado por Ovídio em suas *Metamorfoses* (OVÍDIO, *apud.* PREDEBON, 2006, p. 257-263), onde o caçador Acteão, ao ver a deusa Diana nua por acidente, é transformado em animal e caçado por seus próprios cães como punição. Alvarenga diz que, se ele houvesse visto não nudez de Diana, mas “o mais” que Nise esconde, “feliz seria” por sofrer a punição de perder sua forma humana e ser barbaramente dilacerado por uma matilha de cães ferozes. Na contra-mão do silêncio decoroso de Vinsauf, o pintor de Nise, ao se recusar a pintar seu baixo-ventre, explicita o desejo erótico por ele causado.

Por fim, seis retratos apresentam a representação dos pés de suas pastoras – Armânia, Anarda, Josina, Nise e Marília. Esses retratos trabalham a representação dos pés das pastoras sobretudo a partir de dois tópicos: a pequenez e delicadeza de sua forma; e os efeitos de sua pisada. Os pés de Armânia são “breves”, os de Anarda “pequenos”, e os de Marília, “delicados”. Entretanto, o eu-lírico do retrato de Armânia quer “por eles, / mudo passar” (*Idem*, p. 74); o de Marília afirma que, “ferindo a terra”, seus pés “Às almas guerra / vêm declarar”, e pede que os Amores lhe deem suas setas para os pintar (*Idem*, p. 167). Sua pisada, portanto, representa a desolação dos amantes que se apaixonam pela figura retratada nas estrofes anteriores.

Com isso, temos uma visão mais estrutural e sistemática dos sete retratos atribuídos a Alvarenga Peixoto e buscamos demonstrar como eles se valem diretamente da doutrina de Aftônio, posteriormente retomada por Vinsauf, Vendôme e Alfonso de Torres, segundo a qual a *ékphrasis* de pessoa – prosopografia – deve ser produzida a partir de um eixo descendente que descreva o retratado da cabeça aos pés. Notamos treze segmentos horizontais nesses retratos, sendo que nenhum deles apresenta descrições de todas as treze partes, como se observa na tabela abaixo.

Tabela 1 – Disposição dos segmentos horizontais em cada retrato

Segmentos	Armânia	Anarda	Josina	Filis	Nise	Filena	Marília
Cabelo	1	1	1	1	1	1	1
Testa	2	2	–	2	2	2	2
Sobrancelha	–	–	–	–	3	–	3
Olhos	3	3	2	3	4	3	4
Faces	4	4	3	4	5	4	5
Covas do rosto	–	–	–	–	–	–	6
Boca	5	5	4	5	6	5	7
Pescoço	6	6	–	–	–	–	8
Peito	7	7	5	6	7	6	9
Mãos/Braços	–	–	–	–	–	–	10
Cintura	8	8	–	–	8	–	11
“O mais”	–	–	6	–	9	7	–
Pés	9	9	7	–	10	–	12

Fonte: SOUZA, 2019, p. 190

Produções convencionais adequadas ao costume de seu tempo, os retratos atribuídos a Alvarenga Peixoto podem ser lidos em conjunto por partilharem os mesmos princípios poético-retóricos que prescreve o decoro de seu gênero. No entanto, dentro dessa unidade, eles apresentam uma variedade de lugares-comuns cuja combinação assegura a singularidade de cada retrato. Lê-los em conjunto trata-se de um agrupamento analítico possível para a compreensão mais sistemática dessa parte da poesia atribuída a Alvarenga Peixoto, e não um esforço de unificação simplificadora desses textos. Sabemos que a abordagem deste artigo pode ser um tanto tediosa e parecer uma repetição *ad infinitum* de *topoi* já bastante conhecidos dos leitores. No entanto, como seis dos sete textos aqui discutidos não têm qualquer recepção crítica moderna, cremos ser relevante apresentar neste artigo os principais lugares-comuns empregados nesses textos para garantirmos uma primeira recepção crítica que se centre nos aspectos poéticos e retóricos desses retratos específicos.

Referências

BARBOSA, J. da C. **Parnaso Brasileiro ou Collecção das Melhores Poezias dos Poetas do Brasil, Tanto Ineditas, como Ja Impressas.** Rio de Janeiro: Typografia Imperial e Nacional, 1829-1832.

GALLO, E. Matthew of Vendôme: Introductory Treatise on the Art of Poetry. **Proceedings of the American Philosophical Society**, v.118, n° 1, p. 51-92, 1974.

HANSEN, J. A. **A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

HANSEN, J. A. Categorias Epidíticas de *ekphrasis*. **Revista USP**, n° 17, p. 85-105, São Paulo, 2006.

LAPA, M. R. **Vida e Obra de Alvarenga Peixoto**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

MOREIRA, M. Caramurus da Bahia: a tópica *natio* e procedimentos descritivos na composição de retratos satíricos do *corpus* poético atribuído a Gregório de Matos e Guerra. **Revista Contexto**, n° 22, p. 293-354. Vitória, 2012.

PLÍNIO, O VELHO. **The Natural History**. Londres: Taylor and Francis, 1855. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D35%3Achapter%3D36>. Acessado em 15/07/2022.

PREDEBON, A. A. **Edição do manuscrito e estudo crítico das metamorfoses de Ovídio traduzidas por Francisco José Freire (1770)**. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2006.

PROENÇA FILHO, D. (Org.) **A Poesia dos Inconfidentes: Poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

RAGUSA, G. **Lira Grega: Antologia de Poesia Arcaica**. São Paulo: Hedra, 2013.

SILVA, D. de C. **Obras Poéticas de Inácio José de Alvarenga Peixoto**. São Paulo: Clube de Poesia, 1956.

SOUZA, C. C. E. de. **Alvarenga Peixoto e(m) Seu Tempo**. São Paulo, 2017. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-07052018-120804/pt-br.php>. Acessado em 24/07/2022.

SOUZA, C. C. E. de. **Como Ler uma Obra Fragmentada: Apontamentos Sobre o Caso Alvarenga Peixoto**. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-04122019-171519/pt-br.php>. Acessado em 24/07/2022.

SOUZA, C. C. E. de. **Obras Poéticas de Alvarenga Peixoto**. Cotia, Ateliê Editorial, 2020. Disponível em: <https://scholar.harvard.edu/caioestevesdesouza>. Acessado em 24/07/2022.

TORRES, A. **Ejercicios de Retórica**. Alcañiz-Madrid: Laberinto, 2003.

ZUCCARO, L. **O discurso evidente: um estudo da descrição na obra impressa de Manuel Botelho de Oliveira**. São Paulo, 2019. Dissertação (Mestrado). – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-26112019-110507/pt-br.php>. Acessado em 24/07/2022.