

VISUALIDADE RETÓRICA EM *EUSTÁQUIDOS* (1769):
ARTIFÍCIOS ANTIGOS NO POEMA SACRO
DE FREI MANUEL DE SANTA MARIA ITAPARICA

*Rhetorical Visuality in Eustáquidos (1769):
Ancient Artifices in the Sacred Poem of Friar Manuel de Santa Maria Itaparica*

DOI: 10.14393/LL63-v40-2024-41

Barbara Faria Tofoli*

Leni Ribeiro Leite**

RESUMO: Realiza-se uma leitura retórica do poema sacro e tragicômico *Eustáquidos* (1769), do Frei Manuel de Santa Maria Itaparica, com foco na visualidade. Inicialmente, são apresentadas algumas questões relativas ao poeta e ao poema, além de uma discussão a respeito de sua filiação a dois gêneros. Em seguida, é feita uma breve sistematização teórica da êcfrase, da enargia e da fantasia enquanto figuras visuais retóricas utilizadas no poema, para que assim seja realizada uma análise de *Eustáquidos*. A análise parte de questões retórico-poéticas como a *recusatio* e o aspecto mitológico de *Eustáquidos* e, logo em seguida, são destacados alguns excertos ecfrásticos, além de duas pinturas de Santo Eustáquio, que contribuem com a defesa do aspecto argumentativo-visual da obra.

PALAVRAS-CHAVE: *Eustáquidos*. Frei Manuel de Santa Maria Itaparica. Letras luso-brasileiras. Visualidade retórica. Êcfrase.

ABSTRACT: This article proposes rhetorical reading of the sacred and tragicomic poem *Eustáquidos* (1769), by Frei Manuel de Santa Maria Itaparica, focusing on its visuality. Initially, it presents some questions regarding the poet and the poem, in addition to a discussion regarding its affiliation to two genres. After a brief theoretical systematization of ekphrasis, enargia and fantasy as rhetorical visual figures used in the poem, it carries out an analysis of *Eustáquidos*, starting with rhetorical and poetic issues such as the *recusatio* and the mythological aspects of *Eustáquidos*. Finally, it highlights some ekphrastic excerpts, in addition to two paintings of Saint Eustace, which contribute to supporting the argumentative-visual aspect of the work.

KEYWORDS: *Eustáquidos*. Friar Manuel de Santa Maria Itaparica. Luso-Brazilian letters. Rhetorical visuality. Ekphrasis.

* Mestra em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e doutoranda na mesma instituição, com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santos (FAPES). ORCID: 0000-0002-6851-1179. E-mail: barbarafariat(AT)gmail.com

** Doutora em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Associate Professor of Classics na University of Kentucky. ORCID: 0000-0001-6600-7692. E-mail: leni.ribeiro(AT)gmail.com

1 Introdução

Neste artigo, pretendemos destacar elementos retórico-poéticos no poema sacro e tragicômico *Eustáquidos*, com foco na visualidade retórica, demonstrando como eles contribuem com o aspecto argumentativo do poema. Por se tratar de uma publicação anônima, o poema foi inicialmente atribuído ao padre Francisco de Sousa por Varnhagen, que na introdução do seu *Florilégio da Poesia Brasileira* (1850) reformulou esse posicionamento, ficando o poema então atribuído ao Frei Manuel de Santa Maria Itaparica. Nos seus seis cantos em oitava-rima, retrata-se a vida de Santo Eustáquio Mártir, soldado romano nomeado Plácido antes de seu batismo e conversão e que teria vivido entre os séculos I e II da nossa era. Como tanto a obra como o possível autor não costumam fazer parte do repertório usual de leitura no século XXI, apresentamos ambos de forma breve, antes de passarmos por algum instrumental teórico e chegarmos a nossa análise de fato, em que também trazemos, para fins de comparação e aprofundamento de nosso argumento, representações pictóricas coetâneas ao poema.

2 Sobre o poeta e o poema

Manuel de Santa Maria Itaparica nasceu em 1704 na Ilha de Itaparica, e estima-se que tenha morrido em 1768 na mesma ilha, local que homenageia com o poema *Descrição da Ilha de Itaparica*, publicado em conjunto com *Eustáquidos* em 1769. O poeta fez seus estudos no Convento de Paraguaçu, pertencente à Ordem Religiosa Franciscana, da qual se tornou frade e professor (Blake, 1883, p. 196). Além de orador e religioso, Manuel de Santa Maria Itaparica foi membro da *Academia Brasílica dos Esquecidos* (1724-1725),¹ demonstrando atuação na cultura letrada luso-brasileira do século XVIII. Dentre as publicações do poeta elencadas por Blake em seu *Dicionário Bibliográfico Brasileiro* (1883), afora as já citadas, estão: *Epigrama latino* à morte do fidelíssimo rei Dom João V; *Canção fúnebre* à morte d'el Rei Dom João V; *Sobre as vozes tristes do sino. Ao fúnebre estrondo da artilharia. À sentida morte d'el rei*: três sonetos; e *Manifesto das grandes festas que se fizeram na Capital da Paraíba aos faustíssimos casamentos dos Príncipes de*

¹ Academia brasileira fundada em 1724 em Salvador pelo vice-rei Vasco Fernandes César de Meneses e nomeada *Academia Brasílica dos Esquecidos*, com a função de compilar trabalhos sobre a história do Brasil para a academia portuguesa, além de tratar de questões de estética, governo, religião e filosofia. Não se pode dizer que foi a primeira academia do Brasil, e sim a primeira com reconhecimento suficiente para ser oficializada, pois houve congregações acadêmicas anteriores (Schultz, 2016, p. 225).

Portugal e Castela, dedicado, etc. A variação de registros panegíricos em que se louva a imagem do Rei e de demais membros da fidalguia lusitana corrobora a percepção de que Manuel de Santa Maria Itaparica integrava o corpo místico português² enquanto súdito subserviente à cabeça real nos territórios além-mar, apropriando-se de sua posição hierárquica no reino e prescrevendo o assentimento dos valores ético-políticos reinóis em suas obras³.

O poema é publicado como sacro e tragicômico, filiando-se então a dois gêneros. Em uma das Licenças do Santo Ofício ao poema *Christiados* (1754), de Fernando Joaquim de Souza, o Frei Manuel de Ferreira define o gênero sacro como o épico com tema cristão. Diferentemente da épica tradicional antiga, a épica sacra não tem como herói um semideus, uma divindade, mas um homem apenas, que cumpre sua função social como parte do corpo místico, pois a divindade está completa com Deus e seu representante na terra, o Rei. Já Giovanni Savio, em sua *Apologia di Gio* (1601), afirma que a tragicomédia tem em si partes de comédia e de tragédia. O enredo cheio de terror e compaixão é a parte trágica, enquanto o estilo e desenrolar alegre do enredo é a parte cômica. Mas não só a mistura dessas duas formas configura uma tragicomédia, e sim a capacidade de introduzir dois estados diversos de pessoas em uma só ação. Esses gêneros, o sacro e o tragicômico, se misturam na obra e se relacionam à figura dúbia do protagonista. Eustáquio viveu como humano, tendo sido canonizado somente após sua morte. Como esses dois estados – humano e santo – não se misturam, o poema pode ser considerado sacro. Porém, segundo Hansen (2006, p. 13-15), na temporalidade divina, não existe distinção entre presente, passado e futuro. Por isso, Eustáquio pode ser considerado homem e santo simultaneamente, representando os dois estados de pessoas que devem vigorar na tragicomédia.⁴

Eustáquidos, como produção letrada da América Portuguesa, apresenta notória associação com os preceitos clássicos, além de dialogar com preceptivas retóricas e outras obras de seu tempo. Da Antiguidade greco-romana ao século XVIII, muitos discursos foram constituídos por tópicos epidícticos em que a noção de história como *magistra vitae* (mestra da vida e, portanto,

² A expressão faz menção aos valores ético-políticos lusitanos, que se vinculavam à metáfora do corpo místico, segundo a qual o rei representava a cabeça do império e comandava um corpo político de subordinados em função da manutenção da sociedade de corte e do bem comum, sendo este definido “pelos juristas contemporâneos como a harmonia que nasceria também do controle que os membros desse corpo deviam impor-se a si mesmos, reprimindo os apetites particulares, para obterem e manterem a concórdia do todo como unidade pública de paz” (Hansen, 2002, p. 27-28).

³ Como havia um grande vínculo entre os escritos da América Portuguesa e os de Portugal, as produções letradas do período colonial se associavam ética e politicamente com o modelo do Antigo Regime que vigorava na Europa (Rodrigues-Moura, 2021, p. 21-23).

⁴ Uma discussão mais aprofundada desse assunto se encontra em Leite; Nascimento (2022).

fonte de exemplos morais) era constantemente retomada e reformulada à vista da moral vigente no período (Hansen, 2006, p. 13). A obra de Manuel de Santa Maria Itaparica segue os modelos antigos, tendo sido formulada a partir de uma ética epidítica em que se elogiava o que era valorizado e se vituperava o condenável, ensinando sobre a maneira correta de agir. Diversos elementos retórico-poéticos provenientes da Antiguidade clássica são instrumentalizados na obra em função da argumentação a favor do expansionismo português e do catolicismo. Conforme demonstraremos a seguir, as figuras de visualidade são um desses elementos que têm papel preponderante no poema.

3 Argumentação teórica

A Retórica Antiga já considerava que a visão tinha proeminência frente aos demais sentidos, devido à sua ampla capacidade de comoção. A comoção de que tratamos aqui não se relaciona ao se emocionar, conforme entendido na atualidade, e sim à capacidade de mover a audiência em favor ou contra algo, sendo o aspecto retórico da visão considerado enquanto sentido que impele aquele que olha – ou aquele que olha ao ouvir – à ação. De acordo com Aristóteles, a visão é o sentido mais amado pelo ser humano, que direciona amor às sensações (Arist. *Metaph.* 1.980a25). Horácio, de modo semelhante, sugere que aquilo que se apresenta aos olhos e é testemunhado pelo espectador causa mais ânimo (Hor. *Ars.* 179-180). Adiante em sua obra, o poeta compara a pintura à poesia, devido à sua capacidade de comoção visual, a partir da tópica que se sintetiza na expressão “*ut pictura poesis*” (Hor. *Ars.* 361). Tanto Aristóteles quanto Horácio associam a visão aos afetos, uma vez que o olhar comove mais e, por isso, atinge o *páthos* com maior potencial.

Dentre os procedimentos retóricos associados à visualidade, destacam-se a êcfrase, a enargia e a fantasia⁵ enquanto elementos comumente utilizados em associação nas épicas antigas e que aparecem também nas épicas de outras temporalidades, como um sintoma de permanência dos elementos preceptivos poético-retóricos clássicos. O primeiro registro de definição da *êcfrase* como figura retórica de que temos notícia está nos *progymnasmata* de

⁵ Aqui, apresentamos algumas definições dessas três figuras sem que sejam esgotadas suas distinções interpretativas, haja vista que elas foram conceituadas de maneiras díspares pelos próprios autores antigos. Neste caso, damos atenção não a todas as possibilidades de conceitos atribuídos à êcfrase, à enargia e à fantasia, mas às conceituações que perduraram no tempo e são pertinentes à leitura épica que pretendemos fazer.

Teão. Em seus exercícios teóricos, a êcfrase é conceituada como uma descrição detalhada que expõe aos olhos o que é descrito, de modo que pessoas, eventos, lugares e períodos do tempo podem ser objeto da descrição (Theon. *Prog.* 118). Nos exercícios retóricos, o termo *enárgeia* – enquanto capacidade de alcançar o olhar – define uma característica ecfrástica. De acordo com Teão (*Prog.* 119) e Hermógenes (*Prog.* 23), a vividez enargeica é uma virtude da descrição ecfrástica que faz com que se veja através da audição.

Na *Instituição Oratória*, Quintiliano (Inst. 8.3.61-62) define enargia como um procedimento integrante da narração por meio do qual se expõe diante dos olhos, de modo a enunciar uma ação como se esta fosse vista, a fim de deleitar e convencer o ouvinte, que acaba por ser tornar também espectador. Desse modo, a enargia atua em função da argumentação de uma causa, contribuindo para que ela pareça mais verdadeira. Já a fantasia, de acordo com Quintiliano (Inst. 6.2.29), é o meio pelo qual os objetos ausentes são representados na imaginação com tamanha vividez como se os tivéssemos diante do olhar. Dessas impressões, vem a enargia, que faz com que a cena discursiva não seja só narrada, mas visualizada, de modo a atingir as emoções como se estivessemos presentes no ato (Quint. Inst. 6.2.31).

Essa fundamentação teórica oriunda da Antiguidade era corrente ainda no século XVIII, retrabalhada e repassada através de uma série de preceptistas, tais como Francisco de Holanda, Manuel Pires de Almeida e Baltasar Gracián.⁶ Tal conhecimento, parte da formação educacional de todo homem de letras do período em questão, é instrumentalizado nas composições poéticas como *Eustáquidos*, conforme pretendemos mostrar a seguir.

4 Demonstração poética

A visualidade está presente em grande parte dos versos de Frei Santa Maria Itaparica, de modo que elaboremos uma imagem fantasiosa de Santo Eustáquio enquanto objeto digno de louvor, por corroborar o padrão comportamental previsto no Antigo Regime. Em associação às figuras visuais, outros recursos retóricos são dispostos no poema e

⁶ As obras dos autores citados a que nos referimos são: *Da pintura antiga* (1548), de Francisco de Holanda; *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia*, de Manuel Pires de Almeida; *Agudeza y arte de ingenio* (1648), de Baltasar Gracián. Em conjunto com uma série de outros preceptistas, eles abordaram a relação entre pintura e poesia e/ou o aspecto retórico da visualidade em suas obras.

abordaremos alguns deles brevemente, a fim de conceder um panorama mais abrangente da obra. *Eustáquidos* se inicia com uma *recusatio* em seu prólogo, na qual o poeta se coloca como insuficiente para escrever um poema que causasse deleite nos leitores, não fosse o auxílio divino, optando então pela publicação anônima: “Bem sey, que repararás não declarar o meu nome, ao que respondo, que não busco gloria para mim, mas sò a accidental para o Santo, e mover aos que lerem à devoção, imitação, paciencia, fortaleza, e conformidade nos contratempos, e infortunios desta miseravel vida” (*Eust. Pról.*). Com isso, acaba por captar a benevolência da audiência e, ao mesmo tempo, louvar a figura divina, assim como os feitos de Eustáquio, que devem permanecer na posteridade e ser seguidos pelos demais fiéis. Ainda como efeito da *recusatio* e da *captatio benevolentiae* representadas pela anonimidade do poeta, temos a renúncia ao corpo individual em favor do corpo coletivizado do Estado (Leite; Nascimento, 2022, p. 166), indicando sujeição aos preceitos imperiais contrarreformistas.

A máquina mitológica em *Eustáquidos* está a serviço de seu argumento poético,⁷ porém o serviço das musas é dispensado, e o primeiro canto se inicia com mais uma *recusatio*, além de um chamado ao Deus cristão:

PRIMEIRA causa, Deos Omnipotente,
Na Essencia Hum, e em Pessoas Trino,
Que sois por atributo o mais clemente,
E da justiça manancial Divino,
Por vós chamo prostrado, e reverente,
Vosso influxo me day, como imagino,
Porque sem elle nada esçrever posso
Em gloria accidental de hum servo vosso.
(*Eust. 1.1*).

Embora, ao longo do poema, existam referências alegóricas a deidades mitológicas consideradas pagãs, substituir as musas tidas por pagãs representa uma busca pela inspiração

⁷ Há duas posições antagônicas em relação ao uso de mitologia numa épica considerada cristã: admissão, considerando que as figuras mitológicas ornamentavam o texto e causavam deleite; ou contraposição, haja vista a natureza pagã dos mitos, contrários à mística cristã (Morganti, 2004, p. 18). Embora, no período, fossem produzidos discursos com alusões às divindades greco-romanas, essa discussão era recorrente, visto que alguns preceptistas, como Torquato Tasso e Manuel Pires de Almeida, eram contrários ao uso de referências pagãs nas épicas produzidas em contexto cristão. Em *Jerusalém libertada* (1581), por exemplo, em que se narra o cerco feito pelos cavaleiros cristãos em Jerusalém na primeira Cruzada, Tasso, em vez de se utilizar da mitologia greco-romana, faz uso da cristã, mostrando-nos que alguns poetas épicos optaram por não mesclar elementos tidos como pagãos a uma narrativa católica, enquanto outros, como Camões, resolveram seguir o cânone antigo e inseriram deuses mitológicos em suas narrativas.

divina cristã. Isso também se evidencia nos versos adiante, quando o poeta invoca Maria para auxiliar na sua escrita, comparando-a a Calíope:

Vós, que ab aeterno fostes decretada,
Santa Maria Virgem sempre pura,
Para que fosses Genitrix sagrada
Do Redemptor da humana creatura,
Sede a minha Calliope invocada,
E eu prometto cantar com tal doçura,
Que a minha lyra mova os mesmos montes
Amanse as feras, retrodusa as fontes,

Illustray pois, Santissima Maria,
O meu humilde, e rude entendimento,
Que sem a vossa ajuda, e a vossa guia,
He frustrado o desejo, he vaõ o intento:
Day-me Celeste Musa, a harmonia
De hum estyllo elegante, e alto concento,
Prestay-me vosso auxilio, e favor santo,
Porque sem elle não me atrevo a tanto

(Eust. 1.5-6)

Nesses versos, o poeta situa Maria como musa que, assim como Deus, limaria seu poema, tornando-o elegante.⁸ A *recusatio* se mantém mediante a manutenção da posição do *aedo* enquanto incapaz de cantar os feitos de Eustáquio, não fosse o auxílio da inspiração divina. No terceiro canto, mais uma vez, Maria é solicitada para aperfeiçoar o verso do poeta, sendo então chamada de “Teótoco⁹ divina, / Verdadeira Calíope sagrada” (Eust. 3.1). A recusa às divindades greco-romanas e a convocação de Deus e de Maria, vista como mãe de Deus, e por isso também divina, demonstra a reconhecimento das figuras católicas frente às mitológicas, que seriam falsas e portanto incapazes de verdadeiramente auxiliar o poeta, numa clara adaptação do *aptum* épico à nova realidade cristã, um movimento a esta altura já realizado por muitos outros poetas épicos anteriores a Itaparica.

Ainda no primeiro canto, a narrativa iniciada *in medias res* apresenta uma êcfrase de Plácido, antes de se converter, em que podemos avistar seus atributos guerreiros:

⁸ Com isso, Santa Maria vai ao encontro do posicionamento de Pires de Almeida, que se portava de maneira contrária à invocação das musas numa épica cristã, ao afirmar que estas deveriam ser substituídas por figuras da Igreja Católica, portando-se de maneira contrária à imitação dos modelos antigos devido ao decoro à religião (Morganti, 2004, p. 67).

⁹ Nome grego dado à Virgem Maria, utilizado nas Igrejas Católica e Ortodoxa, que significa “portadora de Deus”.

Em hum ligeiro bruto, que tocava
A Terra, e o ar rompia em breve instante,
E de Flora as alfombras arrancava
Das unhas com o som quadrupedante,
Cujo furor robusto refreava
A supressão da rémora brilhante,
Plácido ayroso com valor subia,
E as montanhezas féras perseguia.

De luzido aço ayrosamente armado,
Com murice mais fino também se orna,
Que ou he Adonis já daquelle prado,
Ou para parecer Marte se adorna:
Já no galante, já no denodado
Tanto temor influi, e amor suborna,
Que os brutos da mesma hórrida espessura
Lhe obedecem de medo, ou de brandura.

Naõ taõ bizarro Demophonte gira
De Rhodope a espessura, o monte, e o prado,
Nem taõ galante ao bosque se retira
Hum, que já foy dos caens despedaçado:
Menos ayroso ao cervo setta atira,
Esse, que foy de Cytherea amado,
Quando fugindo do Troyano estrago
Dido acompanha aos montes de Carthago.

(Eust. 1. 7-9)

Os dispositivos ecfrásticos se vinculam às adjetivações (bruto, brilhante, fino, hórrida), às referências espaciais (monte, prado, bosque) e aos verbos no presente (orna, suborna, gira, atira), fazendo-nos visualizar uma sequência imagética do protagonista e sua montaria. No trecho, o cavalo de Plácido é descrito como veloz, ao romper os ares e arrancar as alfombras, e comparado a uma rémora, cujo poder lhe permitia estacar navegações. Nesta descrição, há o que Martins (2016, p. 190)¹⁰ indicou como uma visualidade cuja estruturação extrapola o sentido que lhe é inerente (a visão), a partir da referência ao “som quadrupedante” do cavalo. A representação ecfrástica da montaria de Plácido se vincula sinestesticamente a essa alusão sonora, de modo que fantasiemos a aproximação do cavalo através do barulho que ele faz. Já o Santo é visto com seus adornos, que lhe fazem um temerário guerreiro, semelhante a

¹⁰ Em seu artigo “Uma visão periegemática sobre a écfrase”, Paulo Martins aborda a sinestesia como atributo que, embora não tenha sido sistematizada como figura retórica, é discutida por autores como Quintiliano. Esse processo é realizado em função da definição da écfrase como categoria que, para além do visual, pode ser suscitada também por outros sentidos.

Adônis e Marte e superior a Demofonte, Actéon e Eneias (*Eust.* 1.7-9). Logo em seguida, vemos a conversão de Plácido após ser visitado por Deus através de um cervo cuja galhada representa a figura de Jesus crucificado:

Delle nas meyas Luas bem crescidas
Vio (oh protento, e maravilha rara!)
Entre chamas de luzes espargidas,
Luzes, que a alma fazem tambem clara,
Ao mesmo Redemptor, que com feridas
Sacrosantas, sinais do que já obrára,
No madeiro da Cruz pregado estava
E sendo Deos ao homem se mostrava.

(*Eust.* 1. 8)

A própria conversão de Plácido se deu através do olhar. É como se o vindouro santo só pudesse ser convertido ao avistar a figuração divina, e esta lhe apareceu diante do olhar por meio da galhada do animal. Essa mesma cena, representada discursivamente no poema, foi figurada também através de obras plásticas que demonstram o estupor do herói:

Figura 1 – Baldassare Pisanello, *A visão de Santo Eustáquio* (1437)



Fonte: The National Gallery of London, Reino Unido.

Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Antonio-Pisanello/695782/A-vis%C3%A3o-de-Santo-Eust%C3%A1quio.html>. Acesso em: 31 out. 2024.

Figura 2 – Albrecht Dürer, *Santo Eustáquio* (c.1501)

Fonte: National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia.

Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Albrecht-D%C3%BCrer/1191175/Santo-Eust%C3%A1quio,-c.-1501..html>. Acesso em: 31 out. 2024.

A primeira pintura, intitulada *A visão de Santo Eustáquio*, de Baldassare Pisanello, mostra Plácido ao se deparar com a figura de Jesus. A segunda pintura, intitulada *Santo Eustáquio*, de Albrecht Dürer, mostra Plácido já em processo de conversão, prostrado diante da imagem do cervo. As duas obras, assim como o poema, retratam o herói comovido com a visão, o que se percebe pela própria configuração corporal de Plácido, cujas mãos estão frente ao corpo na primeira pintura e para cima na segunda, representando o louvor à imagem. Em ambas, seu rosto está virado para a direita, em direção ao cervo que ostenta o crucifixo, mostrando que sua conversão se faz pelo olhar, ao mirar a imagem de Cristo.

Adiante no poema, Eustáquio, já convertido, é desassociado da figura sanguinolenta guerreira e então vinculado ao campo do martírio. O Santo, ao perder sua esposa, chora: “Já, já com sua voz rouca, e chorosa / O homem mais austero abrandaria, / E com huma corrente lagrimosa / Os Hyrcanicos Tigres moveria: / Já com huma humildade dolorosa / O mais bravo

Leaõ amansaria” (*Eust.* 2. 41). O choro não difere de seu aspecto guerreiro, pelo contrário, demonstra que sua força não é somente física, mas sim proveniente de Deus, que o acompanha. Assim, percebemos como a constituição da imagem do Santo transita da bravura à subordinação a atribuições divinas.

No canto segundo, Eustáquio é tentado pelo diabo, que lhe rouba a esposa através do piloto da embarcação na qual estavam. Neste canto, há uma longa descrição ecfrástica do inferno, dos condenados e do demônio, demonstrando os horrores esperados por quem não se volta a Deus:

Jaz no centro da Terra huma caverna
De aspero, tosco, e lugubre edefício,
Onde nunca do Sol entrou lucerna,
Nem de pequena luz se vio indicio.
Alli o horror, e assombra he sempiterna
Por hum pungente, e funebre artificio,
Cujas fenestras, que tu Monstro inflammas,
Respiradouros saõ de negras chammas.

Rodeaõ este Alcaçar desditoso
Lagos immundos de palustres agoas
Onde hum tremor, e horror caliginoso
Penas descobre, desentranha mágoas:
Fontes eladas, fumo tenebroso,
Congelaõ ondas, e machinaõ fragoas,
Mesclando em hum confuso de crueldades
Chammas a neve, o fogo frieldades.

(*Eust.* 2. 4-5)

Os mecanismos ecfrásticos, aqui, se associam às adjetivações (aspero, tosco, fúnebre, immundos), às referências espaciais (no centro da Terra, Lagos), assim como às alusões a fogo e neve, que nos inserem diante da cena. O inferno é comparado a uma caverna escura que a luz solar não alcança. Nele, as chamas são associadas ao frio e à neve, ao calor, num “confuso de crueldades” que representa as contradições e o torpor do ambiente. A êcfrase do inferno se estende da estrofe quatro à dezoito e remete a diversas outras imagens das vidas dos gentios que foram condenados. Dentre estes, estão protestantes e figuras antigas, como Calvino, Lutero, Xerxes, Domiciano, Nero e Augusto (*Eust.* 2.11-12). O trecho se encerra com uma referência metapoética à pintura alegórica do inferno: “Tudo isto he hum desenho bem tirado, / De que costuma usar a Poezia, / Para pintar hum corpo só formado / Nas imaginaçoens da fantasia; / Que Luzbel foy espirito creado / Por Deos, lá da suprema

Hierarchy, / Não tem corpo, nem carne, e se aparece / Por aerio em tal fôrma se conhece” (*Eust.* 2-18). Ao descrever o demônio e o inferno, o poeta presentifica aquilo que só existe na imaginação e faz com que, como numa pintura fantasiosa, o demônio, mesmo que sem corpo ou carne, seja visto através das imagens assustadoras do inferno. Este trecho descortina brevemente para o leitor a máquina poética de Itaparica, confirmando a vinculação entre poesia e imagética, já que a poesia é um “desenho bem tirado” “nas imaginações da fantasia”, e da qual o poeta tem plena consciência teórica. A pintura do demônio diverge da pintura de Eustáquio feita ao longo da obra. Enquanto o demônio está vinculado ao sofrimento infernal, Eustáquio é revelado como homem e santo que se volta a Deus e o segue apesar das adversidades, escapando do inferno.

Quando da publicação de *Eustáquidos*, tanto o discursivo quanto o pictórico e o plástico representavam a figuração divina, em função do exercício da fantasia e consequente manejo da conduta afim aos dogmas católicos (Hansen, 2006, p. 30-31). Há um vínculo entre as representações de santos em pintura e esculturas com as metáforas imagéticas no discurso, que acionam no destinatário o afeto em favor do bem comum, mediante uma reconfiguração do *ut pictura poesis* horaciano (Hansen, 2006, p. 33). Assim como a imagem do Santo Eustáquio é preservada por pinturas e vitrais e pela conservação de seus restos mortais num sarcófago localizado na Basílica de Roma, essa imagem é também preservada por sua figuração poética em *Eustáquidos*, que retoma uma história antiga na América Portuguesa para relatar e convencer em favor do mesmo Deus cristão que atuava providencialmente na Antiguidade.

Ao longo do poema, vemos Eustáquio como um guerreiro fiel apesar das intercorrências que lhe atravessam, tornando-se enfim mártir e dando sua vida a Deus no sexto canto. Ao final da obra, temos a *Descrição da Ilha de Itaparica*, que foi publicada em conjunto com *Eustáquidos*, contribuindo com seu viés epo-epidítico. Na descrição, Manuel de Santa Maria Itaparica faz uma laudação da sua terra, extensão do reino português, seguindo o modelo da silva *À Ilha da Maré*, de Manuel Botelho de Oliveira. O poema descritivo foi posteriormente publicado à parte de *Eustáquidos*,¹¹ como se não partilhassem matéria

¹¹ A circulação de poemas da produção letrada colonial se dava em manuscritos ou em pequenas publicações feitas na Europa. Esse tipo de difusão dos textos facilitava sua eliminação ou alteração, de modo que um mesmo

comum. Porém, a Ilha de Itaparica também aparece no canto quinto de *Eustáquidos*, em narração das visões de Eustáquio sobre as terras americanas antes de os portugueses chegarem nela, indicando que Deus já velava pelo território a ser colonizado e catequizado. Sabemos que as terras apresentadas no canto quinto referem-se à ilha justamente por conta da leitura da *Descrição*, classificada pelo próprio poeta como um “canto heroico”. Essa denominação a um poema descritivo se deve à composição em oitava-rima, como em prolongamento da narração da vida de Eustáquio, e faz com que a Ilha de Itaparica se integre à totalidade da obra (Barros; Oliveira, 2008, p. 146). Assim, tanto o poema sacro e tragicômico quanto a descrição se complementam enquanto obra e atuam providencialmente em favor do catolicismo, ao combinar eventos antigos com paisagens modernas, persuadindo de que tanto no presente de Santa Maria Itaparica quanto no de Eustáquio a divindade cristã atuava em favor daqueles que se convertem a ela.

Referências

- ARISTÓTELES. **Metafísica**. Ensaio introdutório, tradução do texto grego, sumário e comentários de Giovanni Reale. Tradução em língua portuguesa de Marcelo Perine. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2002.
- BARROS, J. A. de M.; OLIVEIRA, G. de O. A “Descrição da Ilha de Itaparica” na literatura brasileira. **Revista do CESP**, v. 28, n. 40, p. 145-166, 2008. <https://doi.org/10.17851/2359-0076.28.40.145-166>
- BLAKE, A. V. A. S. **Diccionario bibliographico brasileiro**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1883. V. 6.
- EUSTACHIDOS**, Poema sacro, e tragicomico, em que se contém a vida de S.to Eustachio martyr, chamado antes Placido e de sua mulher, e filhos. Por hum anonymo, natural da Ilha de Itaparica, termo da Cidade da Bahia. Dado a luz por hum devoto do santo. [s.l.]: [s.n.], [s.d.].
- HANSEN, J. A. Letras coloniais e historiografia literária. **Matraga**, n. 18, p. 13-41, 2006.
- HANSEN, J. A. Introdução. In: PÉCORA, AAlcir. **Poesia seiscentista**: Fênix renascida & Postilhão de Apolo. São Paulo: Hedra, 2002. p. 20-71.
- HORÁCIO. **Arte poética**. Tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

texto poderia ser encontrado em conjunto com outros escritos e em diversas versões diferentes, o que foi ignorado com a futura publicação de antologias de poemas selecionados (Hansen, 2006, p. 21).

KENNEDY, G. A. **Progymnasmata**: Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric. Translated by George Alexander Kennedy. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2003.

LEITE, L. R.; NASCIMENTO, D. F. A recepção do *epos* clássico vergiliano no poema sacro e tragicômico *Eustachidos*, dado como do Frei Manuel de Santa Maria Itaparica. **Humanitas**, n. 79, p. 163-185, 2022. https://doi.org/10.14195/2183-1718_79_7

MARTINS, P. Uma visão periegemática sobre a éfrase. **Revista Clássica**, v. 29, n. 2, p. 163-204, 2016. <https://doi.org/10.24277/classica.v29i2.425>

MORGANTI, B. F. **A mitologia n'Os Lusíadas** – balanço histórico-crítico. 2004. 181f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

QUINTILIANO, M. F. **Instituição Oratória**. Tradução, apresentação e notas de Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

RODRIGUES-MOURA, E. Prolegômenos. In: RODRIGUES-MOURA, E (Org.). **Letras na América Portuguesa**. Autores – textos – leitores. Bamberg: University of Bamberg, 2021. p. 7-41. <https://doi.org/10.20378/irb-51443>

SAVIO, G. Apologia di Gio. **Savio venetiano**, D. In difesa del Pastor Fido, Tragicomedia Pastorale del Molto Illust. Sig. Cavalier Battista Agvarino. Venetia: pressa Horatio Larduci, 1601.

SCHULTZ, K. Sol oriens in occiduo. Representations of Empire and the City in Early Eighteenth Century Brazil. In: BROCKERY, L. M. (ed.). **Portuguese Colonial Cities in the Early Modern World**. New York: Routledge, 2016. p. 223-248.

SOUZA, F. J. de. **Christiados**, ou vida de Christo Senhor Nosso poema sacro devidido em tres Cantos oferecido ao Senhor Dom Joam filho do Serenissimo Infante de Portugal o Senhor D. Francisco. Lisboa: Officina de Pedro Ferreira, impressor da Augustíssima Rainha N. Senhora, 1754.

TASSO, T. **Gerusalemme liberata**. Milano: Feltrinelli Editore, 1961.

VARNHAGEN, F. A. **Florilégio da Poesia Brasileira**, ou coleção das mais notaveis composições dos poetas brasileiros falecidos, contendo as biographias de muitos delles, tudo precedido de um ensaio histórico sobre as letras no Brazil. Lisboa: Imprensa Nacional, 1850.

Recebido em: 12.06.2024

Aprovado em: 10.10.2024