

**Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Estudos da Linguagem
Teoria e História Literária**

Poesia de Agudeza em Portugal

2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA
IEL - UNICAMP

C253p	<p>Carvalho, Maria do Socorro Fernandes de Poesia de Agudeza em Portugal / Maria do Socorro Fernandes de Carvalho. - Campinas, SP : [s.n.], 2004.</p> <p>Orientadora : Prof^a. Dr^a. Adma Fadul Muhana. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.</p> <p>1. Retórica. 2. Estilo. 3. Gênero. 4. Século XVII. 5. Barroco. I. Muhana, Adma Fadul. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.</p>
-------	--

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Estudos da Linguagem
Teoria e História Literária

Poesia de Agudeza em Portugal

Tese apresentada ao programa Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp para aquisição do título de doutor na área de Literatura Portuguesa, tendo como orientadora a professora dra. *Adma Fadul Mubana* e candidata ao título ***Maria do Socorro Fernandes de Carvalho***.
Campinas, 1º de abril de 2004.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Benjamin Abdala Júnior – USP

Prof. Dr. João Adolfo Hansen – USP

Profa. Dra. Maria Aparecida Campos Brando Santilli – USP

Prof. Dr. Roberto Acízelo Quelha de Souza – UERJ

Orientadora: Profa. Dra. Adma Fadul Muhana – UNICAMP

Suplentes: Prof. Dr. Haqira Osakabe – UNICAMP

Prof. Dr. Luís Carlos da Silva Dantas – UNICAMP.

Ao Bárbaro.

“ Todavia, quem não dirá que ou desminto ou encontro o que digo com o que faço? Estou confessando-vos obrigações, e, em vez de satisfazê-las, me obrigo de novo, pedindo-vos que leais, censureis e que tal vez defendais os meus desconcertos. Que vem isto a ser, senão trapacear esta partida, voltando-vo-la de dívida em galardão? Que é um arteficioso agradecimento. ” (*Hospital das Letras*. Francisco Manuel de Melo)

Se, como afirma o mesmo autor, o valor alto do favor não obriga a mesma elevação do agradecimento, sinto-me à vontade para dizer apenas o muito que sou obrigada a muitas pessoas que me ajudaram a elaborar esta tese. Embora fiada na sentença do poeta, não posso deixar de agradecer a algumas pessoas que me auxiliaram mais diretamente. Como foram muitas com efeito, em Teresina, São Paulo, Campinas e Lisboa, é certo que nomes não exaurem os sentimentos de obrigação, mas agradeço nominalmente ao *Bárbaro, Sebastião*, minha família em Teresina, *Saulo, Mônica Leite, Rita, Diógenes, Sérgio Antunes, Cláudio Bazzone* e a outros. Em Campinas, aos professores *Isabella, Marcos Pereira, Pécora*, aos amigos *Teresa, Marcos Lopes, Emerson Tin, Jaqueson, Cássio, Iuri, Hugo*, e aos funcionários da biblioteca do IEL, curiosa conjunção de disposição e competência; e há ainda outros.

Agradeço, sem condições de retribuir jamais, a reta condução da orientação da professora *Adma*, porto sempre seguro de luminosa inteligência.

A gentileza acolhedora da professora dra. *Isabel Almeida*, co-orientadora em Lisboa; aos funcionários da BNL, senhora *Maria Helena Arjones*, cuja generosidade dificilmente seria possível repor em obrigações, e senhor *Luís Augusto Costa Dias*; e a outros amigos de lá, *Rosanna* e *Victor, Tânia*, há outros.

Agradeço à Capes o incentivo institucional recebido, à Universidade Federal do Piauí, e aos funcionários da Coordenação de Pós-Graduação desta instituição.

Resumo

Poesia de Agudeza em Portugal

Esta pesquisa tem como objetivo evidenciar o procedimento retórico-poético da agudeza como efeito que especifica a poesia lírica seiscentista de Portugal, por um lado, como imitação da poesia antiga e, por outro, como poesia que admite metáforas agudas compostas segundo o engenho e a arte do discurso poético coevo. Os gêneros poéticos vários são ali definidos pela suavidade e jocosidade com que amplificam afetos e lugares-comuns que compõem as convenções da poesia do elogio e do vitupério, gêneros mais abrangentes das modalidades líricas. O *corpus* poético da tese tem como espelho editorial as antologias *Fênix Renascida* e *Postilhão de Apolo*, sem prejuízo de outras antologias de interesse. Os principais conceitos teóricos da tese são assim definidos pela leitura de importantes artes poéticas e retóricas do período elegido, preceitos igualmente conhecidos do público cortesão e discreto dessa poesia. O estilo mediano da lírica se apresenta em função do gênero em que o poema é composto. A *metáfora*, artifício de linguagem mais propício à expressão das semelhanças encontradas pelo poeta, é aqui considerada modelo eminente da agudeza por favorecer o *conceito*, imagem formada no pensamento. A poesia lírica seiscentista mantém como finalidade primordial o deleite do interlocutor (maravilha), condicionado por uma noção precisa de decoro que reivindica também o fim de proveito à poesia culta do século XVII contra-reformado. Assim, a metáfora aguda da poesia seiscentista em Portugal realiza a ação poética de maior amplificação das noções de decoro e verossimilhança que a tradição do gênero lírico comportou como poesia de imitação.

Abstract

The Poetry of Wit in Portugal

This research seeks to evince the wit, a rhetorical and poetic procedure, as the effect that specifies the Portuguese lyric poetry of the 1600s; on one hand, as an imitation of the old poetry; and, on the other hand, as a pattern of poetry that bears acute metaphors worded according to the wit and the coeval art of poetic discourse. The various poetic genres are then defined by their suavity and jocosity with which they render more intense the affections and common places that frame the conventions of the poetry of praise and vituperation, the weightiest genres of the lyric modes. The anthologies *Fênix Renascida* and *Postilhão de Apolo* form the poetic *corpus* of this thesis, and that does not blur the absence of other exemplary works. The thesis' main theoretical concepts are then defined by the reading of important poetic and rhetorical arts of the chosen period, which are precepts equally familiar to the discreet court audience of such poetry. The plain style of the lyric is presented in relation to the genre the poem fits under. The *metaphor*, the artifice of language most appropriate to the expression of the similarities found by the poet is here deemed as the eminent model of wit, as it favors the *concepto*, an image formed in the thought. The lyric poetry of the 1600s keeps as its main goal the delight of the interlocutor (the wonder) conditioned by a precise notion of decorum that vindicates the secondary aim of exemplum to the cult poetry of the Contra-reformation of the seventeenth century. Thus, the acute metaphor of the Portuguese poetry of the 1600s brings about the poetic action that mostly amplifies the notions of decorum and verisimilitude that the tradition of the lyric genre has embodied as poetry of imitation.

Sumário

Apresentação1
Introdução4
As antologias12
<i>Corpus</i> da pesquisa14
Capítulo 1	
Metáfora: lugar de elegância e adequação do discurso19
A antiga metáfora aristotélica19
O artifício da metáfora segundo Aristóteles31
Lugar da metáfora nas retóricas antigas38
Capítulo 2	
Imitação, linguagem e agudeza50
A linguagem do homem50
A agudeza segundo Baltasar Gracián: <i>concepto</i> e <i>variedade</i>66
Imitação no século XVII: engenho, juízo e decoro80
Capítulo 3	
Gênero lírico e estilo mediano96
Variedade de matérias e diversidade de gêneros104
Estilo, elocução e conceito119
Versos agudos128
Capítulo 4	
Causas finais: maravilha e proveito150
Rendimento e recreação154
A metáfora eucarística na poesia do amor ao divino166
Considerações sobre o decoro das metáforas alimentares183
Capítulo 5	
Contrafações poéticas189
Modo de contrafação por jocosidade192
Tratadística do ridículo e da sátira203
Um poema satírico do Seiscentos português207
<i>fluir limpo sobre imundícies</i> : conceito e decoro das agudezas de contrafação222
Conclusões240
Anexo244
Referências bibliográficas255

Apresentação

Esta tese sobre a poesia escrita em Portugal no século XVII inicia-se pelo estudo da metáfora antiga como lugar de elegância e adequação do discurso, segundo a retórica aristotélica, por compreender que essa concepção antiga encontra-se na base da metáfora aguda seiscentista. Segundo essa retórica, uma analogia encontrada entre conceitos é o pressuposto para a construção da metáfora; uma vez que o poeta é tido como aquele que, da mesma maneira que o filósofo, vê a semelhança existente entre as coisas, a elocução dessa semelhança encontra na metáfora o artifício de linguagem mais propício, pois a translação de sentidos de uma palavra peregrina, para o lugar de um termo próprio, aproxima conceitos muito distantes entre si. No capítulo primeiro veremos que a analogia articulada pela metáfora elabora um breve silogismo, o que faz este tropo figurar nos domínios da argumentação e do ornato, pois no discurso da poesia a semelhança encontrada entre conceitos análogos é expressa pela agudeza das figuras da linguagem, especialmente pela metáfora, a partir da qual desenvolvem-se no poema outras analogias. É especificamente esta capacidade de uma metáfora gerar outras metáforas, comparações e analogias o aspecto engenhoso potencializado no Seiscentos, quando o artifício metafórico é então tomado como metáfora aguda, constituindo o modo mais propício à elocução de semelhanças, dessemelhanças e contrários da matéria da poesia. Nesses termos é proposta a agudeza como poética seiscentista, apresentada no capítulo segundo em seu contexto ibérico.

O pressuposto fundamental de toda a tese reside na permanência do conceito de imitação nas letras seiscentistas, fundamento a partir do qual são tomadas como modelares codificações retóricas e convenções poéticas greco-latinas. No entanto, as especificidades da poesia moderna, escrita em língua vernácula, impõem concepções diversas ao discurso poético. Dentre estas a da verossimilhança que, se pela codificação antiga imprime ao discurso ficcional a diferença primordial do fingimento, diferenciando-o de outros discursos como o da história e o da dialética e apontando-lhe finalidades retóricas igualmente diversas, no século XVII a verossimilhança, mantendo essas regras, admite matéria, modos e ornatos poéticos muito diversos. Nesta tese, o verossímil da poesia de agudeza é concebido no sentido da busca de uma regra geral de decoro, noção que, ao assimilar verossimilhança e conveniência, fomenta uma relação mais estreita para as finalidades de deleite e proveito na poesia. Assimiladas as principais virtudes retóricas, o discurso da poesia de agudeza apresenta virtudes específicas de arte, engenho e juízo, noções discursivas da imitação que, no conjunto, conduzem à formulação do *concepto*, artifício da linguagem que condiciona a agudeza a um anterior ato de

entendimento, nos termos de Baltasar Gracián. É pelo *concepto* que a poética de agudeza vincula a argumentação à elocução ornada com tropos e figuras no processo de imitação. Decorosamente, o discurso engenhoso prevê não uma noção uniforme de clareza e adequação ao enunciado, mas que todo gênero poético imprima um verossímil que atenda ao estilo, voz de enunciação, caracteres e afetos das *personae* envolvidas e audiência, havendo portanto tantas noções de clarezas quantas forem as situações de enunciação em cada gênero; na poesia de agudeza, mesmo certas obscuridades são virtuosas. É por essa especificidade de decoro que se pôde propor a poesia seiscentista em Portugal como resultante de três grandes modelos europeus em romance: os modos compositivos convencionais da lírica, a tradicional composição ibérica e as formas poéticas imitadas da Antiguidade clássica.

Nesta pesquisa, o estudo do aproveitamento das normatizações retórico-poéticas objetiva conceituar o gênero lírico e o estilo mediano da poesia de agudeza. No capítulo terceiro fica estabelecida uma relação entre a variedade das matérias glosadas na poesia lírica e a diversidade dos gêneros que esse conjunto de formas poéticas apresenta, com ênfase na idéia de que o gênero submete o estilo dos poemas. Estilo, variedade e outras noções foram estudadas em função da busca de definição de um estatuto do gênero lírico no Seiscentos português. É com base no gênero que se pode propor a agudeza como termo comum dessa poesia pois, apesar da profusão de formas e subgêneros, a aproximação por semelhança de conceitos distantes efetuada pela metáfora aguda congrega todas essas formas no gênero lírico, cuja elocução caracteriza-se como suave, florida e deleitosa, em estilo mediano. A grande variedade de conceitos define a diversidade dos gêneros poéticos, dentre os quais os mais glosados são: soneto, romance, canção, glosa, madrigal, fábula, epigrama e décima. O capítulo quarto traz para a análise a modalidade da poesia “ao divino”. Por meio da leitura dos representativos poemas de Jerônimo Baía e Maria do Céu, levamos em consideração mais detalhada as idéias de decoro, ornato, alegoria e as finalidades de deleite e instrução – “maravilha e proveito”, segundo a preceptiva seiscentista. O estudo da dupla finalidade da poesia seiscentista constata a pertinência dos pressupostos da tese, evidenciando que a unidade de sentido dessa poesia de amenidade, de graça e com estilo jocoso e florido permanece no deleite do público. A tratadística desenvolve esse conceito como “maravilha”, o efeito das agudezas, que conta com a ação da “novidade” trazida pelo entendimento das metáforas agudas e do conjunto das analogias figuradas nos poemas. O desafio proposto pela preceptiva aos poetas é conciliar a amenidade da lírica com a noção contra-reformada do proveito; “rendimento e recreação” são, portanto, os efeitos previstos a todas as formas de poesia da agudeza em Portugal, conhecida também por produzir formas de contrafação de seus próprios modelos. As contrafações jocosas são vistas no capítulo final, lugar do estudo da normatização da sátira, uma das modalidades mais expressivas da poesia portuguesa do século XVII. Verificamos, enfim, nesse estudo, alguns modos fundamentais da poesia lírica portuguesa: imitação lírica, que atualiza as várias convenções poéticas modelares, mormente a lírica camoniana e toda a tradição que a poesia de Camões sintetizou; dentre essas as convenções da lírica amorosa, que comunga formas petrarquizantes e

ibéricas. Figuram também formas e temáticas laudatórias, comemorativas, fabulares e encomiásticas. Há ainda vários modos de contrafação lírica, como a referida poesia ao divino, que se beneficia da invenção secular na divinização de temas amorosos; ou poemas relacionados à temática da vanidade, como retratos e poemas alegóricos. Há por fim as contrafações jocosas, que atualizam o vitupério, previsto como gênero desde a retórica grega antiga. No final da tese, consta ainda um pequeno anexo com a cópia integral de alguns poemas longos, citados de forma fragmentária no conjunto do texto.

Introdução

A crítica literária contemporânea apresenta opiniões diferentes a respeito da produção poética do século XVII. Para alguns trata-se de certa emulação decadente da poesia renascentista, em que esta é idealizada como estandarte de um suposto equilíbrio classicista, grave e invulgar. Para outros, a poesia seiscentista é tida como se atendessem sem conflitos a determinado conjunto de conceitos poético-retóricos da Antigüidade, atualizados harmonicamente na idade contra-reformada de Portugal. A seguir esta última opinião, os bons poetas são aqueles que imitam os melhores poetas antigos, e alguns modernos, salvaguardando as restrições de decoro e verossimilhança. A poesia teria como fim último deleitar com adequação, observando o apelo aos ânimos no ensinar a doutrina. Tais pressupostos possuem de fato profundo respaldo nas artes do século XVII. A aplicação das normas gerais da imitação poética, no entanto, encontra especificidades importantes no que diz respeito à poesia feita anteriormente no decorrer dos séculos XV e XVI, apresentando resultantes muito diferenciados na realização do texto poético. O núcleo da poética seiscentista fundamenta-se na utilização dos procedimentos poéticos que remetem a determinada analogia entre conceitos, quer pela semelhança, quer por dessemelhança, muito comumente pela metáfora.

Para a compreensão da poética seiscentista em Portugal, é preciso ter como pressuposto sua sistematização a partir de retóricas e gramáticas da Antigüidade grega e da tradição latina. A modalidade crítica dos estudos retóricos preconiza que o estudo da poesia deve implicar não apenas a produção do discurso poético em si, mas também as causas e efeitos de sua construção, na conformidade ainda das circunstâncias de sua emissão e recepção públicas. A pesquisa da poesia seiscentista mostra que o uso da então ainda nova língua portuguesa, formada nas tradições poéticas, gramáticas e retóricas neolatinas, acabou por configurar uma lírica ibérica consubstanciada pelos sistemas de linguagem que a derivaram. Retórica, poética e língua literária nacional são portanto três sistemas que se encontram na origem da poesia lírica vernácula. A abordagem retórica da poesia portuguesa do século XVII justifica-se assim, antes de tudo, por uma necessidade de método de análise.

A presença dessa poesia em Portugal remonta ao século XIII, época a partir da qual tornam-se conhecidas as cantigas trovadorescas, desenvolvidas nas vertentes lírica e satírica, produção que passou à historiografia literária como “cantigas de amigo e de amor” e “cantigas de escárnio e mal-dizer”. A partir do século XV, surgem antologias coletivas dessas cantigas e composições, os célebres cancioneiros. Em 1516, o *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* traz um apanhado amplo da produção palaciana. Nele constam nomes que iniciariam a configuração da lírica moderna em Portugal: Gil Vicente, Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro, Diogo Brandão, entre muitos outros poetas que

trariam à produção palaciana certa diversidade e maior precisão da técnica elocutiva em relação ao romanceiro tradicional com temas heróicos, mitológicos e históricos. Outro componente formal da lírica seiscentista é o conhecimento da poesia escrita, à época, na Itália e Espanha, que se faz sentir em Portugal desde o início do século XVI, sob a custódia de poetas que, ao incrementarem as maneiras poéticas, ampliaram o leque de sonoridades e formas discursivas lusitanas. A história reserva a Sá de Miranda o pioneirismo desse acontecimento histórico-literário. Antonio Ferreira, imitador das formas clássicas, aprimora em língua portuguesa os versos de écloas, odes e elegias, ajudando ademais a compor a incipiente teorização poética quinhentista.

De modo que, em meados dos anos Quinhentos, os poetas compõem versos tanto segundo a chamada “medida velha”, em que havia a predominância de redondilhas e quadras, em composições com motes e glosas; quanto nas formas da “medida nova”, que tem o endecassílabo como verso principal. No que diz respeito às técnicas de versificação, nas décadas de transição entre o século XVI e o século XVII, há basicamente três grandes modelos europeus contemporâneos em romance: o modelo compositivo petrarquista, a tradicional composição ibérica, com matiz do romanceiro peninsular, e as formas poéticas imitadas da Antigüidade greco-latina, como as odes, écloas, elegias e epigramas, modelos cuja síntese fora já efetuada pela poesia camoniana. Estes por demais sintéticos comentários da condição poética quinhentista em Portugal visam tão-somente apresentar antecedentes da cena poética do século XVII que, logo em suas primeiras décadas, contudo, será marcado por mudanças profundas no código poético da língua portuguesa¹. O princípio da imitação dos melhores antigos e modernos permanece como núcleo da ação poética letrada, mas os conceitos que orientam o discurso imitativo encontram-se muito mais estendidos, se comparados aos contornos da poesia quinhentista, em alguns aspectos cruciais quanto à teorização de seus princípios preceptivos, éticos e os que hoje consideramos propriamente poéticos, porque incidem precisamente sobre a imitação pela palavra, os quais serão abordados interessadamente no decorrer deste trabalho.

A partir da concordância desses elementos, a poesia do século XVII organiza-se na Europa neolatina em torno de conceitos que convencionalmente formulam sua interpretação à luz da retórica, grande sistema de organização dos discursos, direcionados para o bem falar. Afirma um anônimo, autor de certa “dissertação sobre a retórica”: “Enfim, ninguém poderá profundar-se no conhecimento das línguas sem primeiro se instruir na Retórica, pois não há outra chave, nem instrumento que possa manifestar todos os seus segredos e impérios. O discurso de um homem despido de todo o artifício da Eloquência não pode ser menos que um Caos”². A retórica, afirma Luisa Grigera com termos mais

¹ Aníbal Pinto de Castro. *Os Códigos Poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco: Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução.* Coimbra: Universidade de Coimbra, 1984, p. 531. Cf. também João Adolfo Hansen. *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII.* São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria de Estado de Cultura, 1989, p. 234 ss., que explicita a mudança ocorrida precisamente com base nas noções de clareza e congruência, cujo funcionamento retórico, assinalo esquematicamente neste momento, passa a priorizar o ornato deleitoso e a obscuridade metafórica como fontes da maravilha da agudeza.

² *Dissertação sobre a Rhetorica*, Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Códice 1.886, doc.6, p. 2.

próximos de nosso tempo, funcionou como o “código fundamental desde el que se generaba todo texto: así que, la Retórica fue una de las formas fundamentales de la preceptiva literaria durante siglos”³.

O conhecimento da *Poética* de Aristóteles no século XVI, e antes, no terreno da especulação, a interpretação tomista de suas obras, repõem em cena princípios imitativos greco-latinos, normatizados em artes retóricas e manuais de oratória latina. Afirma António de Atayde, português do século XVI, autor de uma arte poética, sobre certa sentença creditada a Estrabo: “a retórica é como um laçao da poesia”⁴. Da fonte retórica, Cícero e Quintiliano são os nomes mais determinantes para o conjunto de autoridades que normatizam os códigos poéticos, embora em todos os casos trate-se sempre de releituras bem específicas dos antigos, considerando-se as muito necessárias acomodações do pensamento humanístico pagão aos padrões da cultura cristã – o que se deu paulatinamente, como se sabe – conduzidas por doutos da igreja. As origens e vitalidade desse legado da literatura européia, desde os fins da Idade Antiga e decorrer da Idade Média latinas, são hoje já bastante conhecidas. Mas o que se começou a pesquisar no âmbito dos estudos retóricos vitalizados no século XX diz respeito também aos veículos e interlocução desse conhecimento, que vão desde as tradicionais formas de divulgação do saber das letras, como academias, universidades e ambientes áulicos, a formas de menor reconhecimento, no que concerne a esse período, a exemplo da tradução e veiculação de textos de Aristóteles por sábios bizantinos no Renascimento italiano e obras de autores helenísticos. Particularmente, e segundo nosso interesse, importa avaliar a leitura, por parte dos poetas portugueses, de preceptores espanhóis e italianos, e as decorrências dessa leitura sobre a poesia seiscentista escrita em vulgar.

Durante todo esse período, proliferam em Portugal discursos, tratados, diálogos, cartas, textos moralizadores e poemas de formas várias, incluindo suas contrafações, que terminam por formar um conjunto preceptivo de discursos normativos cujo fim é atualizar na linguagem e cultura dos homens discretos portugueses o funcionamento de conceitos e artifícios disponíveis à composição de seus discursos⁵. Um desses preceitos fundamentais, a “metáfora aguda”, e uma série de outros conceitos seiscentistas a ela vinculados, são qualificados pelos sistemas retóricos antigos. Tal legado retórico fundamenta essas obras preceptivas, as quais definem as adequações do texto em função do gênero em que o poema é composto⁶. O conhecimento, a comunicação e a aplicabilidade das normatizações

³ Luisa López Grigera. *La Retórica en la España del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994, p. 17.

⁴ António de Atayde. [*Arte Poética*]: *Borrador de uma arte poética que se intentava escrever*. Lisboa, Biblioteca da Ajuda, Ms. 46-VIII-37, p. 19v. O autor creditado deve corresponder ao hagiógrafo Estrabo, (séc.IX), êmulo de Virgílio.

⁵ Já adiantado o século XVIII, as artes poéticas continuam a normatizar o fazer da poesia, tanto assim é que, por exemplo, a obra *Poetica generalis et specialis*, escrita pelo Fr. Manuel Francisco Ribeiro, e disponível na versão manuscrita em letra caracteristicamente setecentista, define a preceptiva no capítulo I: “Praecepta. Poetica est ars bene effingere orationem ligatam: est ars de eloquia poetica, hoc est, certis numeris adstricta.” In: Lisboa, Biblioteca Nacional, Códice 6.163.

⁶ Adma Muhana. *A epopéia em prosa seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: UNESP, 1997, p. 55 e *passim*.

retórico-poéticas ocorrem em diversas instâncias do saber culto: pela instituição de modelos poéticos para imitação, pela preceptiva que regula os códigos de composição do ofício poético, pelo ensino das letras que promove seu exercício imitativo e, finalmente, pela emulação dos grandes poetas. A preceptiva, de caráter pragmático, refaz, nos comentários e aconselhamentos sobre poesia, princípios argumentativos cujo modelo encontra-se no gênero oratório judicial, argumentos que perseguem as conseqüências favoráveis às necessidades da causa; no universo ficcional são tomados como fonte para modos ou procedimentos do discurso, ou seja, em princípios imitativos, que buscam construir representações com palavras, imitação das coisas do mundo⁷. Além disso, a preceptiva mostra como operam no poema os princípios que regem a combinação das palavras, terreno da arte poética. O uso de termos como “manual” e “espelho” em títulos de livros de aconselhamento dos homens letrados do período é exemplo concreto do caráter operacional da preceptiva ao concentrar essas esferas do saber das letras⁸. Contudo, não se pode deixar de dizer que a ação da preceptiva é, em determinado grau, incerta, tendo em conta as características da difusão avulsa ou restrita das obras nesse período. O valor preceptivo de tratados e artes é no todo apenas suposto, como de resto certos gostos e códigos coevos.

Hoje podemos compreender que esse conjunto de códigos de composição, constituído ao longo do século XVII por várias obras “de doutrina”, como tratados, discursos ou, às vezes, pequenos prólogos⁹, atualiza normas que as convenções poéticas autorizam, tenham estas normas origem na poesia antiga, na cultura ibérica ou nas artes modernas¹⁰. A opção pelo estudo dos procedimentos analógicos da poesia de agudeza justifica-se pelo valor assumido pela técnica nos anos Seiscentos, ou seja, pelo fato de que artifícios e procedimentos encontrados nos poemas implicam uma codificação preceptiva, de regra anterior, que as normatiza como uma arte. No domínio normativo da concepção retoricamente regrada dos discursos, da articulação discursiva de argumentos e afetos com vista à comoção e persuasão do público, a técnica (*techne*) é a realização de uma idéia concebida previamente,

⁷ Aristóteles. *Poética*. Trad., pref., int. e coment. de Eudoro de Souza. 5a. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, 1, 1447a, 14-16 e *Retórica*. Trad. e notas por Miguel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, Livro III,I, 1404a, 20-23. Estas são as edições vernáculas utilizadas preferencialmente na tese; todavia, podem ser substituídas, em alguns trechos nos quais as edições espanholas alcançaram melhores resultados de tradução.

⁸ A ação preceptiva, contudo, não está imune às omissões da ordem das teorizações, e não raro é síntese tardia da ação poética que floresceu em período imediatamente anterior e que, todavia, afirma instruir. É o caso do *Tratado do Amor Cortês*, de André Capelão, que fixou no século XV a doutrina do amor cortês, vigente desde o século XII, com apogeu no século XIII.

⁹ Prólogos ao leitor são, por vezes, verdadeiros epítomes teóricos no Seiscentos, como este, do códice 13.220, tomo IV, da Biblioteca Nacional de Lisboa: “Aplauzo festivo aos annos da Senhora D. Catherina Roza de Lima, Religiosa do Mosteiro de Santa Clara de Lisboa. – Pertendendo o meu disvelo algum festejo, em que se esmerasse o affecto com que desejo festejar os annos da Sra. D. Cana. Roza de Lima, e vendo atalhados todos os meyoys proporcionados ao meu desempenho, me resolvi a recorrer ao Parnaso, e pedir a Apolo, que com algum invento filho do seu Engenho e agudeza se compadecesse do meu alvoroço, satisfazendo a minha supplica”.

¹⁰ Ernest Curtius e outros historiadores da literatura indicam vários momentos em que o termo “moderno” e derivados teriam sido aplicados no decorrer da história das idéias; aqui é empregado – independentemente de polémicas terminológicas oriundas da longa “Querela dos Antigos e dos Modernos” – conforme os usos seiscentistas, para caracterizar autores que escrevem em língua vulgar ou na linguagem novilatina, o latim cristianizado, comum no período.

segundo regras precisas. Este procedimento poético prescrito nas artes do período respalda também o estudo retórico da composição da obra levada a cabo pela análise crítica hodierna. A análise poética atual pode, assim, ler alguns conceitos coetâneos como proposições teóricas formuladas pelos códigos compositivos seiscentistas, cuja noção nuclear esta tese propõe no conceito de agudeza, com base no fato de que muitas dessas obras preceptivas interpretam a metáfora aguda como o princípio poético fundamental do período. Tais obras acabam por submeter à consideração pública da gente letrada uma apreciação da agudeza como processo de formulação analógica da metáfora. Com efeito, a base da agudeza está na teoria aristotélica que afirma a metáfora – alçada a grande prestígio nos séculos XVI e XVII – como principal artifício de elegância do discurso em função do aproveitamento das tópicos retórico-poéticas, e inclusive da tópica dialética, na configuração de conceitos poéticos. As analogias que suportam metáforas e predicamentos constituem, então, possibilidades de construção poética de conceitos e definições por meio das numerosas semelhanças entre os gêneros e espécies. Para a compreensão desse conceito aristotélico no Seiscentos deve-se enfatizar a importância da lógica no cerne do procedimento metafórico, pois o processo de atribuição de predicamentos das formulações lógicas segundo a concepção grega é similar ao de atribuição de significados que a translação metafórica promove, o que coloca a metáfora, em termos retóricos, nos campos da invenção e da elocução da linguagem e, em termos dialéticos, no campo da invenção.

Como ilustração desse processo de transferência de modelos lógicos para a realização poética, pode-se apontar alguns poemas de Luís de Camões que operam com as sucessivas análises e definições de um mesmo conceito, precisamente textos muito glosados pela lírica amorosa, a título do famoso soneto *Amor é fogo que arde sem se ver*. Violante do Céu (1602-1693), por exemplo de imitação, compõe indiretamente os conceitos do soneto a seguir pela definição de aparentes incongruências semânticas. Aproveitando noções morais fartamente tematizadas no seu tempo, Violante constrói conceitos discordantes, dividindo-os e compondo-os em antítese, no decorrer dos treze versos, até que o último verso reconduz a verossimilhança dos afetos, pela analogia dos conceitos que emprega, pois não é marcado pelas incongruências anteriores que compuseram, por amplificação intensiva dos *adynata*, a dessemelhança total de predicados, e assim constitui o caráter da *persona* que ama:

Será brando o rigor, firme a mudança,
humilde a presunção, vária a firmeza,
fraco o valor, cobarde a fortaleza,
triste o prazer, discreta a confiança;
Terá a ingratidão firme lembrança,
será rude o saber, sábia a rudeza,
lhana a ficção, sofisticada a lhaneza,
áspero o amor, benigna a esquivança;
Será merecimento a indignidade,
defeito a perfeição, culpa a defesa,
intrépido o temor, dura a piedade,
Delito a obrigação, favor a ofensa,
verdadeira a traição, falsa a verdade,

antes que vosso amor meu peito vença.¹¹

A agudeza, conforme a vemos como conceito que integra os vários modelos de poesia coexistentes na península Ibérica no período em questão, realiza-se enquanto procedimento lógico-retórico e poético também na interlocução. O mecanismo de translação de significados imprime efeito também na leitura ou audição, pois ao leitor ou ouvinte cabe reconhecer e reconstituir intelectualmente o processo que origina e possibilita as analogias desenvolvidas nos textos. A propósito, esse particular não passou despercebido a um dos censores do paço, o Juiz do Crime da Mouraria Luis Borges de Carvalho que, em 1716, justifica a publicação do tomo II de uma antologia de poemas em função dos efeitos que exercem junto ao público: “deixando um sábio problema, quais são os que devem mais à sua curiosidade, se os Autores, que lhe deram a vida nos primorosos rasgos; ou se os Leitores, que bebem a doutrina nos entendidos conceitos?”¹² Isso somente é possível porque tanto o poeta quanto o leitor compartilham os mesmos princípios elocutivos, que o conjunto preceptivo formula e ensina. O padre jesuíta Baltasar Gracián, autor de uma obra preceptiva das mais lidas no período, explica nesses termos a condição instruída do público da poesia seiscentista: “Así como el obrar con artificio y con refleja nace de ventaja de ingenio, así el descubrir ese artificio y el notarlo es sutileza doblada”¹³. O destinatário desta poesia é constituído por pessoas pertencentes a um conjunto político corporativo, que subordina seus sujeitos hierarquicamente segundo seus lugares de representação na ordem social. Assim, os artifícios retóricos são construídos por homens letrados e, principalmente, são entendidos por um público culto que, movido por seus efeitos, os compreende prioritariamente como artifício aplicado na linguagem poética. Deve-se ter sempre em conta que, conforme veremos, a verossimilhança da poesia no século XVII tem larga base nos efeitos de instrução e deleite, de “rendimento e recreação” do público; é com a finalidade de alcançar esses efeitos que a elocução arremata a construção de uma unidade de sentido ao poema.

A poesia aguda foi exposta e proposta difusamente, de forma não sistemática, como de resto grande parte da teoria poética da época. Esse fato, contudo, não diminui, ao contrário, ajuda mesmo a configurar o modelo da agudeza poética como forma de compreensão mais abrangente, e ao mesmo tempo mais precisa, da poesia seiscentista em Portugal, constituindo assim sua poética específica. Deste modo, agudeza é conceito que paulatinamente ganha mais respaldo junto aos preceptores, e tende, naquele momento, a sedimentar-se como termo aglutinador da diversidade poética que compõe a *carmina minora* seiscentista, tanto em termos da profusão das espécies de versos, quanto das

¹¹ Violante do Céu. *Rimas Várias*. Int., notas e fixação do texto de Margarida Vieira Mendes. Lisboa: Presença, 1993, p. 70.

¹² *A Fênix Renascida ou obras dos melhores engenhos portugueses*. Lisboa: Off. Antonio Pedrozo Galram, 1746, tomo II, “Carta ao Senhor do Paço”, terceira página das licenças. Esclareço que as transcrições de manuscritos e impressos nesta tese são de caráter demonstrativo e exemplificador. Uma edição definitiva destes discursos deve atender às técnicas específicas de fixação de textos não contemporâneos.

¹³ Baltasar Gracián. *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*. (1642). Madrid: Catedra, 1998, Discurso XXVI, p. 527.

convenções poéticas múltiplas que os conformam. Obras de Baltasar Gracián na Espanha, e de Matteo Peregrini e Emanuele Tesauro na Itália, a despeito de suas diferenças¹⁴, defendem a especificidade da metáfora aguda e também a denominação de agudeza para essa produção retórico-poética. Emanuele Tesauro, bem como Baltasar Gracián, é preceptor essencial à pesquisa por fazer uma síntese da poética de agudeza em meados do século XVII; Matteo Peregrini é pioneiro na tratadística do conceito de agudeza.

No âmbito da poesia, ou seja, dos discursos que mais se aproximam do gênero demonstrativo, definido pela retórica em função da apresentação do belo virtuoso – nos termos do elogio, pelo menos – a agudeza é citada como causa formal do perfeito desempenho poético. É o caso de uma *Carta de Fr. Lucas de Santa Catherina, Dominico, escrita à Bahia ao Dezbargador Gregorio P. Fidalgo. Gazeta do Parnaso, Mercurio Numeroso a um devoto de Apolo, por um Missionário do metro e ermitão do Pindo. Romance.*

Abra Phebo o Gabinete, (...)
Vá saindo o bom humor,
Se é que a Muza tem destreza
Porque em Poetica sangria
Só a agudeza é lanceta.¹⁵

Há numerosos exemplos. No entanto, o interesse desta tese não é a sustentação do termo agudeza como único para aquela poesia, mas sim a defesa da idéia de uma poética assim denominada, cujo princípio nuclear é a analogia conforme realizada pela metáfora aguda. Mesmo porque, em Portugal, embora o vocábulo tenha sido amplamente empregado em textos que circulavam na época, não se afigura que acadêmicos, poetas ou licenciados portugueses tomassem a palavra agudeza como termo único da poesia feita ali no decorrer do século XVII. Sua poética, porém, corresponde ao modelo de poesia de agudeza prescrito coetaneamente para a imitação dos gêneros líricos. O elemento fundamental que unifica a agudeza é a existência da analogia como base das práticas de representação, ao mesmo tempo dialética, retórica e poética, revelada como uma novidade oriunda de certa relação de semelhança que o poeta encontra entre conceitos distantes.

Noutras palavras, é a metáfora a unidade da agudeza. Mas por que então não denominar diretamente a poesia seiscentista de “poesia metafórica”? Contra essa terminologia, existe o fato de que a tradição retórica pós-helenística diminuiu ou deslocou a importância da metáfora, segundo valorização diversa de uma retórica e outra, dispondo-a ao lado de outras figuras de linguagem, e a interpretou como certa *similitudo* sem o traço comparativo. Com isso, subjugou daquela que foi

¹⁴ Antonio José Saraiva. O “Conceito” segundo Baltasar Gracián e Matteo Peregrini ou duas concepções seiscentistas do discurso. In: *O Discurso Engenhoso: estudos sobre Vieira e outros autores barrocos*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 125 a 143, *passim*.

¹⁵ Lisboa, Biblioteca Nacional, Códice 13.220, tomo IV. Livro incluso em uma antologia de 10 tomos que, segundo anotação a lápis na contracapa do primeiro volume, pertenceu à “livraria” de Camilo Castelo Branco.

considerada por preceptistas do século XVII como “mãe de todas as agudezas” – Emanuele Tesauro e Baltasar Gracián, pelo menos, nas leituras aristotélicas que efetuam, o dizem de modo expresso – pelo esmaecimento de sua capacidade de fundar correspondências entre conceitos distantes. Além disso, uma generalização à “poesia metafórica” poderia restringir o fenômeno da verossimilhança, componente essencial em todo discurso retoricamente construído, pois embora a agudeza realize-se pelo mesmo modo verossímil da metáfora: transferência de sentido em vista da semelhança entre os conceitos das coisas, sua ação não se restringe ao efeito de uma figura, mas age sobre todo o discurso, em busca de uma unidade de sentido. Precisamente, é a partir da estrutura da metáfora que brotam as soluções agudas da poesia, desde os níveis mais elementares aos mais complexos do discurso, dado que a ação metafórica não permanece apenas no nome trasladado, mas afeta toda a sentença, e daí todo o poema, como comprovam as alegorias. Assim, quanto à valorização contingente do papel da metáfora como procedimento retórico de argumentação, são divergentes as conseqüências do processo histórico de seu estatuto, variável segundo a vigência de diversas formulações teóricas. A Antigüidade helênica, do ponto de vista do hoje denominado “criticismo retórico grego”, privilegiou a metáfora como principal artifício de elegância discursiva; mais tarde, as retóricas latinas distenderam, em parte, e segundo aspectos diversos, a supremacia metafórica. Modernamente, após a reafirmação do pensamento aristotélico da *Poética* e da *Retórica*, a partir de meados do século XVI, ocorre a revalorização da metáfora, sendo-lhe incumbidas novamente funções discursivas de prova e ornato, próximas da concepção helênica. Posteriormente à crítica árcaica, pela desarticulação do conjunto do sistema retórico, as figuras foram tomadas como fator de obscuridade do discurso, ornatos que mais atropelam o entendimento que esclarecem, julgadas tropelia de oradores prolixos. As letras ibéricas seiscentistas pagam alto tributo ao chamado “processo de desmembramento entre a teoria da argumentação e a teoria da elocução, que afeta a retórica ao longo dos séculos”¹⁶. Finalmente, no século XX, o estatuto poético funda-se na autonomia da palavra, e a idéia de representação artística foi teoricamente abalada. Representação deleitosa, todavia, é fim na poesia metafórica, fundada sobre a preceituação da imitação, portanto acertadamente vinculada a preceitos retóricos, valores morais, doutrinas teológicas, figurações políticas, definições lógicas e agudezas poéticas, afinal, “é isca o gostoso para o importante”¹⁷. Agudeza é, portanto, conceito que concentra os atributos da poesia chamada “barroca” na medida em que, partindo de analogias e semelhanças, precisa a ação poética operada pela metáfora em época determinada da cultura ibérica.

¹⁶ Paul Ricoeur in: *A Metáfora Viva*. São Paulo: Loyola, 2000.

¹⁷ Baltasar Gracián. *Obras Completas*. Madrid: Espasa Calpe, 2001, Discurso LIII, p. 726: “Los discursos persuasivos, participan tal vez del ingenioso artificio, y es entonces adecuada su perfección, porque se van introduciendo con notable agrado, y es cebo lo gustoso para lo importante”.

As antologias

Dadas algumas prerrogativas do objeto de estudo e sua caracterização inicial, vejamos rapidamente como se apresenta essa poesia ao leitor coetâneo. Uma das formas de conhecimento público da poesia do século XVII é a publicação de coletâneas coletivas posteriormente à divulgação avulsa e manuscrita dos poemas. Essa prática, que encontra tradição nos *cancioneiros*, configura o caso de uma antologia que veio a público em forma impressa nas primeiras décadas do século XVIII. Trata-se da coletânea intitulada *Fênix Renascida ou Obras Poéticas dos Melhores Engenhos Portugueses*, compilada em cinco volumes entre os anos de 1716 e 1728, reeditada em 1746, como também sua edição revista e aumentada, o *Postilhão de Apolo*¹⁸ (publicada entre 1761 e 1762). A *Fênix Renascida*, ainda que não de todo abrangente, dado que boicota ou censura composições consideradas indecorosas por várias razões, é representativa dessa produção poética por coletar múltiplos gêneros, versos e matérias poéticas, segundo levantamento relativamente confiável do editor Matias Pereira da Silva. Com efeito, existem muitas outras coletâneas impressas e manuscritas posteriores à *Fênix Renascida*. É o caso da *Miscelânea, Collecção com 31 peças*¹⁹, quase toda dedicada a poemas laudatórios: canções heróicas, panegíricos ou triunfos de guerras de heróis portugueses. Há copiosos códices, como os *Cancioneiros do século XVI e XVIII. 10 tomos em quarto*²⁰, que constituem, de fato, um extenso catálogo editorial, coligido por volta de 1883, e igualmente representativo do período, pois possui textos de poetas como Jacinto de Freire Andrade (1597-1657) e Antonio Barbosa Bacelar (1610-1663). Há, como esses, muitos outros. Chamados “livros de mão”, esses cadernos manuscritos são, em geral, obras artesanais, que, por isso e por serem tardias à produção que divulgam, ficaram livres das licenças e, por extensão, das diversas censuras impostas no período. São múltiplas as abordagens e propósitos de cada coletânea, observando-se todavia certa uniformidade na maioria dos códices. Alguns concentram-se no elogio de certas figuras de destaque político, outros abordam um gênero predominante no conjunto das composições.

A problemática da publicação tardia da produção poética seiscentista está inevitavelmente relacionada com a perspectiva historiográfica negativa produzida no século XIX, paralela ao desmantelamento do complexo retórico iniciado a partir dos anos Setecentos, como se sabe. Todavia, chama atenção, na primeira metade do século XVIII, a idéia de que a perda ou desconhecimento dos

¹⁸ O título completo dessa obra é curioso: *Ecos que o Clarim da Fama Dá: Postilhão de Apolo montado no pégasos, girando o universo para divulgar ao orbe literário as peregrinas flores da poesia portuguesa, com que vistosamente se esmaltam os jardins das Musas do Parnaso. Academia universal, em a qual se recolhem os cristais mais puros, que os famigerados engenhos lusitanos beberam na fonte de Hipocrene, Helicon e Aganipe*. O editor foi João Ângelo de Moraes, sob o pseudônimo de José Maregelo de Osan. A propósito das várias publicações da *Fênix Renascida*, note-se que a edição a ser utilizada nesta tese como fonte autorizada dos poemas será um exemplar do ano de 1746, pela conveniência de consulta eletrônica dessa obra, disponibilizada na página eletrônica da Biblioteca Nacional de Lisboa, <<http://www.bn.pt>>

¹⁹ Lisboa, Biblioteca Nacional, Códice 4.283//3 V.

²⁰ Id., Códice 13.217-13.227.

“altos engenhos portugueses” seria lamentável e contribuiria para deslustrar o brilho da monarquia nacional. O termo *Renascida*, que consta no título da antologia referida, tópica, também, de numerosos poemas, é índice inequívoco dessa intenção contra a ação do tempo. A preocupação com a preservação dos textos é quase uma constante nas dedicatórias aos mecenas ou aos leitores. Um soneto anônimo, a despeito de aparecer numa seqüência de Antonio Barbosa Bacelar, presente em dos tomos dos citados *Cancioneiros*, considera o problema num quase trava-língua. De maneira diferenciada da tópica do “tempo mudável”, conforme o modelo de Luís de Camões, neste caso, o poema apresenta um tempo que exige a prestação de contas de sua passagem, o que constitui tópica diferenciada do Quinhentos e característica do tempo posterior:

Soneto ao tempo no qual entra em todo o verso conta e tempo

Vede-me de si mesmo o tempo conta
E para dar-se pede a conta tempo,
que quem gastou sem conta tanto tempo;
como o dar sem tempo tanta conta
 Não quer louvar o tempo, tempo em conta,
Porque conta não faz de dar ao tempo,
Em que só para conta havia tempo,
Se na conta do tempo, houvesse conta.
 Mas que conta dar a quem não tem tempo
em que tempo [adava] quem não tem conta
a quem sem conta vive falta tempo
 Vejo-me sem ter tempo e sem ter conta
Sabendo que ei de dar conta do tempo
E que se há de chegar tempo da conta.²¹

A julgar pela *Dedicatória* que consta no Tomo I da *Fênix Renascida*, contudo, o levantamento impresso de manuscritos avulsos do século XVII já nas primeiras décadas do século seguinte é ação livreira cercada de implicações culturais no mundo das letras ibéricas. Trata-se de uma reação ao ineditismo a que estariam propositadamente sujeitos, pois afirma Matias Pereira da Silva na “Dedicatória a D. Joseph de Portugal”, em 1716:

As obras dos melhores engenhos Portugueses dedico hoje com venturoso acerto ao melhor Portugal, para que à sombra de tão ilustre Mecenas, e de um Português tão zeloso, recuperem as estimações, que tantos Portugueses ingratos lhe roubaram por espaço de tão dilatados anos, deixando sepultados no esquecimento os que mereciam os maiores aplausos da fama. Não é novo entre nós um tão estranhável desprimor, com que abatemos a glória dos nossos para dá-la talvez, a quem com menos título a merece (...).

Trata-se, por outro lado, de uma reação que leva em conta o estatuto, então conflituoso, da “poesia de matéria vária”, termo, entre outros, de denominação da produção poética do século XVII, por muitos autores já chamada na época de poesia “lírica”.

²¹ Id., Códice 13.217: *Cancioneiros do século XVI e XVIII. 10 tomos em 4o.*, tomo I, p. 87.

Corpus da pesquisa

Sendo uma tese direcionada para a compreensão abrangente do conceito teórico da agudeza poética, esta pesquisa não apresenta um conjunto delimitado de poemas, mas tem como fonte do *corpus* poético, em primeiro plano, as antologias *Fênix Renascida* e *Postilhão de Apolo*. Além destas duas antologias principais, coletâneas individuais, impressas posteriormente ou no século XVII, são também consideradas *corpus* da pesquisa, como as *Rimas Várias*, de Violante do Céu, de 1646 e as *Obras Métricas*, de dom Francisco Manuel de Melo (1608-1666), de 1665. Contudo, as produções poéticas de Jerônimo Baía (1620-1688), Antônio Barbosa Bacelar (1610-1663), Antonio da Fonseca Soares, na religião: Frei Antonio das Chagas (1631-1682), dom Tomás de Noronha (fl.1651) e Francisco de Vasconcelos Coutinho (1665-1723), todos fundamentais para a matéria desta pesquisa, encontram-se dispersas em florilégios dos séculos XVII e XVIII, ou em antologias nossas contemporâneas, por isso seguem arrolados, em nota, alguns códices representativos onde é possível encontrá-las; quanto aos livros de onde foram retirados alguns textos, constam na bibliografia da tese²².

Devem ainda servir como *corpus* a esta tese os títulos e autores contemporâneos a seguir: Antonio Álvares Soares (fl.1630): *Rimas várias*, 1628; Paulo Gonçalves de Andrade (fl.16--): *Várias poesias*, 1628; André Nunes da Silva (1630-1705): *Poesias várias sacras e profanas*, 1671; Tomás Pinto Brandão (1664-1743): *Vida e morte de Tomás Pinto Brandão e Pinto Renascido*, 1732; Madalena da Glória (1672-1759): *Orbe Celeste*, 1742.

Figuram também no *corpus* dessa pesquisa, porém de maneira eventual, autores como: Manuel de Galhegos (1597-1665); Frei Lucas de Santa Catarina (1660-1740), Frei Simão Antonio de Santa Catarina (1676-1733), Antonio Serrão de Crasto (1610-1685?), Antonio Teles da Silva (1667-1699) e Antonio de Sousa de Macedo (1606-1682). Embora suas apreciações críticas ainda estejam por ser feitas, esses poetas são importantes para o período compreendido por este estudo da poesia de agudeza.

Como a maior parte das coletâneas da poesia seiscentista é tardia, como foi referido, a representatividade da *Fênix Renascida* autoriza sua análise como principal espelho editorial dos modelos líricos da época. Chama atenção, nesse livro, a variedade de matérias versadas, desde a tradicional confissão de afetos e saudades até descrições de batalhas históricas da Guerra da Restauração do reino de Portugal contra Castela, ocorrida a partir de 1640, ornadas com motivos mitológicos da Antigüidade greco-latina. Na tendência das emulações jocosas, há relatos burlescos de jornadas, como também retratos femininos compostos por metáforas orgânicas, mormente da doçaria.

²² Id., Códices: 6.269, seqüência de 3.203 a 3.206, 10.569, *Collecção com 31 peças: Miscelânea*, 4.283//3 V. *Cancioneiros do século XVI e XVIII. 10 tomos*, de 13.217 a 13.227; *Passatempo ou divertimento serio de curiosos*: (...) 8.575; *Divertimento dos sábios, agudezas de discretos, recopiladas dos engenhos, que no vulgar forão mais Singulares*, 8.581; *Flores poeticas colhidas e tiradas de varios poetas insignes e recolhidas e atadas neste ramallete por um curiozo e para recreação do [...] e para lançar fora a melancolia*, 8.594; *Miscelânea*, 8.600; *Collecção de Sonetos (serios, em manuscrito) que não se acham impressos*, 8.610; outros: 3.578, 4.522, 6.204, 6.328, 8.601 etc.

É claro que matéria tão diversa e em tons assim variados leva à profusão de gêneros e subgêneros poéticos, que vão desde convencionais redondilhas, motes e glosas até intrincados sonetos e décimas mordazes. Na *Fênix Renascida* encontram-se “todos os acentos” então conhecidos. A disposição dos textos nos cinco volumes mescla poemas longos ou de extensão média, como as canções heróicas de Antonio Barbosa Bacelar, e o discurso laudatório-comemorativo *Panegírico de Cristal* de Jerônimo Baía, que possui mais de mil versos, com poemas muito breves, como epigramas e madrigais. A elocução e a disposição das composições, pois a certo poema elogioso segue-se uma fábula burlesca ou sonetos silogísticos, refletem da mesma maneira o caráter diversificado da lírica. Alternados entre si, os poemas dessa antologia mostram na sua própria disposição o caráter diversificado da lírica que compõem.

A diversidade de matéria da *Fênix Renascida* mostra-se reflexa de toda a poesia seiscentista. Há uma presença maciça de poemas de temática religiosa, a chamada “poesia divina” ou “*a lo divino*”, gênero poético que circulava na península Ibérica desde meados do século XVI²³. Trata-se de um tipo de interpretação moral do mundo natural, ou seja, alegorização de conceitos moralizantes por meio de objetos do mundo natural, transpostos de textos sacros em profanos,²⁴ como instrumento de reposição de ordem moral-religiosa no mundo. Esse procedimento poético de moralização opera como uma “divinização poética” do mundo material pela representação de uma realidade imediata por meio de objetos e elementos da natureza de apreensão sensível, como frutas, flores, pedras preciosas, doces, minerais etc. O funcionamento das agudezas alegóricas evidencia os sentidos do plano sensível revertidos pelo sentido moral. Em alguns casos, esses objetos possuem sentidos morais consagrados pelo conhecimento comum, cuja elocução, assegurada no uso, constitui léxicos, imagens, tópicos, formas dessa poesia. O procedimento básico desse tipo de imitação poética é formular uma analogia entre a vida sensível e a espiritual, ao passo que, no plano temático, comumente ocorre a transposição de narrativas do amor humano para o plano divino. Sórora Maria do Céu, por exemplo, concebe seus textos *a lo divino* dentro de certa moralização que busca tirar partido de conceitos de toda a natureza, encontrada na latinidade antiga e coeva, para adaptá-la à moral cristã. Frei Antonio das Chagas, Violante do Céu e Madalena da Glória, dentre outros, são também religiosos portugueses cujos versos ao divino glosam, em grande parte dos casos, tópicos bíblicos.

Corolário dessa maneira poética, encontra-se na representação da tópica da reflexão sobre a fugacidade da vida terrena, bastante representativa do tema da *vanitas*, que pode ser sintetizada como conjunto de *topoi* relativos à constatação dolorosa, por ação irreversível do tempo, dos vícios que cercam as ilusões efêmeras; noutras palavras, constatação e expressão da consciência da morte como fim da falível matéria humana. Essa temática da vanidade apresenta-se tanto no registro “sério” dos retratos, epitáfios, epigramas e romances, quanto por contrafação, imitação que se realiza em registro

²³ Isabel Almeida. *Poesia Maneirista*. Lisboa: Comunicação, 1998, p. 57.

²⁴ Ana Hatherly. *O ladrão cristalino: aspectos do imaginário barroco*. Lisboa: Cosmos, 1997, p. 48.

poético diferente ou mesmo oposto ao modelo que emula, nesses mesmos gêneros. Imagine-se, por exemplo genérico, um epigrama vituperante. Outra forma de agudeza presente em grande número de poemas é a contrafação jocosa de modelos ou valores poéticos elevados. Exemplos temos em numerosos poemas de Tomás de Noronha, caso do soneto *As poesias que se fizeram a uma queimadura da mão de uma senhora*, em que o poeta faz alusão direta ao elogio como prática de aprovação social no campo das letras. No mesmo sentido de contrafação por emulação jocosa, há textos que substituem elementos do repertório poético emulado, utilizando os mesmos procedimentos, até o ritmo, dos modelos convencionais que imitam e satirizam. É o caso da *Fábula de Polifemo e Galatea*, de Jacinto Freire de Andrade, que contrafaz o famoso poema homônimo de Luís de Gôngora. A propósito da imitação de textos modelares que opera os mesmos instrumentos da autoridade emulada, pode-se ver que a partir de um mesmo poema podem surgir variadas versões: essa mesma fábula é emulada sem artifício cômico na versão de Jerônimo Baía. Veja-se, nestas *Oitavas* de Baía, uma das estrofes em que o convencional *locus amenus* é vitalizado repentinamente pelo efeito que emana da beleza da ninfa:

Arde o mar, arde a terra, e em vão cansados
São Ícaros do Sol os pegureiros,
Que têm de Galatea mil cuidados,
Tendo descuidos mil dos seus cordeiros:
Fazendo guerra os lobos contra os gados
Intensa paz assentam seus rafeiros,
E o lavrador em vez dos bens de Ceres
Amor semea, e colhe malmequeres.²⁵

Além da descrição, é possível que esta estrofe contenha, no primeiro verso, uma curiosa imitação da tópica de um dístico do livro I da *Geórgicas* de Virgílio, traduzidas por Leonel da Costa Lusitano, em 1624²⁶, apresentado nos versos finais da estrofe abaixo:

Muitas vezes tambem do Ceo caindo
Vem grande multidão d'agoas, & as nuvens
Do alto juntas envolvem com chuveiros
Escuros, tempestades mui nocivas
Com trovões se arruina o ar sublime,
& com a grande chuva allaga as grossas
& fertiis sementeiras; & os trabalhos
dos bois: enchemse as covas & se augmentão
crescendo com ruido os fundos rios,
ferve o mar com as ondas levantadas.

Há ainda o retrato, subgênero muito constante na poesia seiscentista, que reitera os conceitos que formam as tópicos comuns da beleza. Por um lado, os retratos poéticos repõem a idéia

²⁵ *A Fênix Renascida ou obras dos melhores engenhos portuguezes*. Lisboa: Off. Antonio Pedrozo Galram, 1746, tomo I, p. 221.

²⁶ *As éclogas, e geórgicas de Vergilio, primeira parte das suas obras, traduzidas de latim, em verso solto portuguez. Com a explicação de todos os lugares escuros, historias, fabulas que o poeta tocou; & outras*

neoplatônica de que a “fermosura é a justa proporção dos membros ornada com cor honesta e decente”²⁷. O retrato vincula-se ora à lírica amorosa, ora à temática do *memento mori*, não raro em glosas da tópica da *vanitas* e do *desengaño*. Contudo, há, ao mesmo tempo, numerosos casos em que a noção proporcional desse subgênero já não encontra respaldo e surge o que já foi chamado de anti-retrato, descrição em que o convencional modelo de beleza é alterado, contrafeito, ou mesmo completamente repudiado. Os pressupostos da cortesia amorosa, por exemplo, fartamente glosada desde as “cantigas de amor”, encontram uma forma de contrafação na admissão de ofensa à coisa amada. Os retratos compostos por metáforas orgânicas, em geral, têm como efeito a suntuosidade esvaziada por fatores pejorativos, às vezes degenerescentes, usados nas analogias. O poema *Pintura de uma Dama Conserveira*, de Manuel Botelho de Oliveira, para citar um autor nascido no Brasil, ilustra um desses casos. Essa tópica é matéria de numerosos poemas. Relacionados às tópicos da *vanitas* e do *desengaño*, encontram-se textos cujas temáticas circunscrevem-se à figura de cadáveres, à vida após a morte como desfiguração do corpo feminino, à imagem da caveira e ao espetáculo das ruínas, entre outros, símbolos da fugacidade do tempo e insegurança universais; em outros, o artifício retórico da *evidentia* confere à matéria configurações concretas nas alegorias desenvolvidas pelas sentenças poéticas.

A citação de alguns gêneros e subgêneros da poesia portuguesa do período seiscentista, referidos nesta introdução, não tem outro objetivo que informar brevemente sobre a variedade do gênero lírico presente nos florilégios impressos ou em manuscritos avulsos. Aos gêneros corresponde a variedade das formas de agudeza. Cada poema pode inaugurar ou atualizar diferentes formas agudas nos diversos níveis da linguagem, empregando uma profusão de conceitos ou articulando apenas uma “causa” de agudeza. Antes de iniciar o estudo da poética da metáfora aguda no Seiscentos com base na sua própria preceptiva, é necessário contudo compreender seus fundamentos lógicos a partir das primeiras formulações metódicas da analogia, para daí perceber o grau de permanência desses conceitos no tempo contra-reformado do seiscentismo ibérico.

curiosidades muito dignas de se saberem. Em Lisboa: impresso por Geraldo da Vinha, 1624, p. 58-58v.

²⁷ Ibid.



Capítulo 1

Metáfora: lugar de elegância e adequação do discurso

Perinde ac cadaver

O conjunto de textos que hoje se conhece por “poesia barroca” possui aspectos formais normatizados segundo um complexo preceptivo definidor de gêneros e matéria poética, que os especifica tanto em relação à prosa coeva – como a epopéia, o discurso acadêmico e a oratória sacra – quanto à poesia lírica de nosso tempo. Alguns de seus gêneros são resultantes de estruturas líricas conhecidas, como o romance, poema originalmente de temática histórica e heróica; outros são herdeiros de gêneros da Antigüidade, como o epigrama e as odes; outros são ainda formas poéticas da chamada *medida nova*, como os sonetos. A variedade das formas poéticas e a configuração do estilo mediano como próprio da lírica são marcas da imitação das autoridades do período, o que se deve a vários fatores, dentre eles o ensino das letras, – na época, o mesmo que ensino da retórica – ser veiculado segundo padrões escolares. Este ensino predominantemente jesuíta é concebido com base em exercícios ficcionais e na leitura dos melhores autores. Daí poder-se destacar também um elemento importante: ser a ação preceptiva elaborada, em número considerável, por doutos eclesiásticos. Certos condicionamentos de recepção, ainda, constituem aspecto que contribui para a definição dos gêneros, como a publicação de poemas com base no manuscrito avulso ou em antologias coletivas, ou, finalmente, a prática das leituras públicas, em consonância com a ação intelectual das academias e grupos áulicos na formação do estilo letrado. O conjunto desses aspectos bastante variados configura a especificidade das poéticas seiscentistas. Sobre algumas dessas importantes convenções retórico-poéticas, vejamos inicialmente seus principais precedentes teóricos antigos.

A antiga metáfora aristotélica

A condição retoricamente convencionada da “arte dita barroca do século XVII ibérico corresponde a uma reinterpretação de tópicos da retórica clássica, principalmente Aristóteles, Cícero e Quintiliano (...)”¹. A reinterpretação da *Retórica* de Aristóteles empreendida por retores e gramáticos latinos e gregos, alguns destes veiculados pela tradição bizantina, ajudou a compor um conjunto de técnicas

¹ João Adolfo Hansen. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria de Estado de Cultura, 1989, p. 205.

retóricas relativas aos textos poéticos, tornadas usuais pela codificação feita por preceptores e autores do século XVII na península Ibérica. A autoridade da obra aristotélica no pensamento europeu foi heterogênea desde sua fundação até o século XVIII, passando por épocas de grande prestígio a outros de descrédito ou, pelos menos, de desvirtualização e não-compreensão. Essa autoridade mostra-se variável também segundo a hegemonia ou ruína da reputação de específicas questões morais, políticas e de letras que a obra do filósofo contempla. Paul Kristeller constata, sobre a história do pensamento de Aristóteles na esfera da cultura moderna, que:

A *Retórica* de Aristóteles, que na Idade Média fora descurada pelos retores profissionais e abordada pelos filósofos escolásticos como apêndice à *Ética* e à *Política*, torna-se durante o século XVI um texto importante para os retores humanísticos. A *Poética*, não de todo desconhecida na Idade Média latina, (...) mas de certo relativamente descurada, obteve, por obra dos humanistas, uma larga difusão e tornou-se no século XVI o texto-modelo que deu origem a uma ingente mole de discussões críticas e de literatura; e é estranho sublinhar que a autoridade da *Poética* de Aristóteles chegou ao clímax justamente no século XVII, que assistiu à demolição da sua física.²

De modo que, se praticamente todas as obras retórico-poéticas, direta ou referencialmente, agregam o pensamento aristotélico, é curioso que o movimento de distanciamento ou negação de suas idéias ocorra concomitantemente, com frequência e intensidade similares, e isso desde o conhecimento tardio de suas obras sobre o discurso afetivo – nominalmente retórica e poética –, no século XVI, até a cedência do modelo oratório, no século XVIII. Sobre o primeiro momento histórico do aristotelismo europeu, sustenta Morpurgo Tagliabue que “gli uomini del Rinascimento eredi delle strutture aristoteliche. Ma sempre modificandole, in modo intenzionale o spontaneo (...)”³.

No âmbito da poesia do século XVII, tanto as composições líricas quanto suas contrafações jocosas alimentam o sistema retórico-poético em que são compostas. Fundamentada na concepção de arte em que a imitação (*imitatio*) é a base da composição poética, a poesia seiscentista reproduz os padrões da cultura letrada. Com efeito, a prática das letras cultas em que se inscreve persegue certo ideal preceptivo de realização aguda, que busca a perfeita congruência entre coisas e sua representação por palavras, princípio previsto na *Poética* de Aristóteles com base na conhecida diferenciação que o filósofo faz entre poesia e história:

(...) não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade (...) Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular. Por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e acções que, por liame de necessidade e verosimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal, assim entendido, visa a poesia (...).⁴

² Paul Kristeller. A tradição aristotélica, in: *Tradição clássica e pensamento do Renascimento*. Lisboa: edições 70, 1990, p. 45-46.

³ Guido Morpurgo Tagliabue. La Retorica Aristotelica e il Barocco. In: Enrico Castelli (Org.). *Retorica e Barocco*: Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici. Roma: Fratelli Bocca, 1955, p. 133.

⁴ Aristóteles. *Poética*, Trad., pref., int. coment. de Eudoro de Souza. 5a. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, cap. 9, 1451a36–1451b10.

A imitação, tendência natural do homem, segundo Aristóteles, implica nas artes uma ação humana regrada por princípios e procedimentos. Poetas emulam as autoridades para adquirirem suas faculdades de escrita, mas a imitação implica também certa inclinação “da alma para o belo” – “pour la antiquité, l’imitation littéraire est une école de vertu”⁵. Imitação “é alma”, afirmaria o tratadista López Pinciano, no final do século XVI, ao falar do verso. Na imitação poética, a idéia da perfeição é assegurada pelo verossímil,

la obra principal no está en dezir la verdad de la cosa, sino en fingirla que sea verisímil y llegada a la razón; por cuya causa, y porque el poeta trata más la universalidad, dize el Philosopho en sus Poéticos que mucho más excelente es la poética que la historia (...).⁶

e

la verisimilitud es lo más intrínseco de la imitación.⁷

A imitação perfeita de verossímeis, assim, promove o deleite com proveito do leitor, causa final da poesia de agudeza. Antes, porém, de iniciar o estudo da poesia de agudeza em Portugal, deve-se observar, a partir do conceito de verossimilhança, como artifícios muito engenhosos que produzem metáforas agudas encontram respaldo já no universo das artes poéticas e retóricas antigas.

Neste universo, sabe-se que a verossimilhança constitui condição primeira da poesia; no plano do discurso, define-se pela coerência interna das partes de um poema, dado que a obra de arte da palavra imitativa é constituída como uma síntese de pensamentos e sua formulação por meio da linguagem⁸. Retoricamente, a verossimilhança implica certa congruência primordial entre a coisa pensada (*res*) e a forma com que este pensamento “aparece” no texto (*uerba*). O verossímil (*eikos*), condição de proximidade com a verdade, é o signo de confiabilidade da relação entre a palavra e o pensamento que ela representa, é o componente que define a adequação discursiva (*prépon*), pois esta realiza-se pela harmonia dos elementos do discurso propriamente dito e por elementos que guardam alguma relação com ele: finalidade do discurso, audiência e usos particulares. Em todos os casos incluem-se os afetos que o orador deseja acionar, ou seja, o conjunto das paixões, complexo das reações vitais que, se pouco razoáveis em si mesmas, são não obstante domináveis pelas articulações retóricas e exprimíveis pelo mundo simbólico de palavras e emblemas⁹. O acadêmico francês Charles

⁵ Cf. J. Bompaire. *Lucien écrivain: imitation et création*. Paris: Boccard, 1958, que cita Dionísio de Halicarnasso, p. 63-64.

⁶ A. López Pinciano. *Philosophia Antigua Poetica* (1596). Ed. A.C. Picazo. 3v. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1953, tomo I, epístola quarta, p. 265.

⁷ Id., p. 268.

⁸ Quintiliano. *Institutio Oratoria*, Harvard, Loeb classical library, 1996, livro III, 5, 1. “Omnis autem oratio constat id est rebus et uerbis”, (todo discurso consiste em matéria e palavras).

⁹ “Le recours à la rhétorique, c’est-à-dire l’art d’entrer dans les perspectives autres que celle de la raison, se complète par un appel à la symbolique, c’est-à-dire une articulation de l’expérience selon des formes portées au maximum de signification”, descreve nestes termos André Chastel o domínio dos afetos, embora no contexto histórico-cultural da Contra-Reforma. André Chastel. *Le Baroque et la Mort*. In: Enrico Castelli (Org.). *Retorica*

Le Brun define paixão nos seguintes termos, no século XVII parisiense: “la passion est un mouvement de l’âme, qui réside en la partie sensitive, lequel se fait pour suivre ce que l’âme pense lui même être bon, ou pour fuir ce qu’elle pense lui être mauvais; et d’ordinaire tout ce qui cause à l’âme de la passion, fait faire au corps quelque action”¹⁰.

No que concerne à representação de paixões, os usos do signo palavra como instrumento de ação prática ou como matéria e meio de arte diferem segundo determinadas propriedades da linguagem, algumas compartilhadas entre si pelos diversos gêneros e variadas artes. A proximidade entre poética e retórica constrói-se sobre certos procedimentos e empregos comuns da linguagem, mas cada arte encontra na sua causa final, seja esta especulativa, representativa ou prática, a especificidade em função da qual movem-se suas partes. No uso especulativo da linguagem, o critério de reconhecimento do desempenho é a adequação da expressão à matéria. Na dialética, a adequação confiável apresenta-se nas proposições. Também a retórica, como muito próxima da dialética, tem no verossímil a garantia para a argumentação apresentar-se persuasiva, pois aciona provas, afetos e caracteres neste sentido; se o fim for uma ação prática, seu uso deve servir aos efeitos de controle moral de convicções e desejos, sendo que os critérios específicos da retórica residem no efeito buscado junto ao público, mesmo que se trate da audiência de um único juiz. “Arguments (*logoi*) are used not only for proof and teaching but also for persuasion and regulation, for communication and artistic construction”¹¹. Na *Retórica*, Aristóteles afirma: “(...) para demonstrar, todos produzem provas por persuasão, quer recorrendo a exemplos quer a entimemas, pois fora destes nada mais há”¹². O verossímil mantido é a força demonstrativa contida na adequação da linguagem segundo seus vários empregos, de tal forma que, assinala a esse respeito Paul Ricoeur, “o grande mérito de Aristóteles foi elaborar esse vínculo entre o conceito retórico de persuasão e o conceito lógico de verossímil, e construir sobre essa relação todo o edifício de uma retórica filosófica”¹³. Tanto é assim que a definição de arte retórica proposta pelo filósofo, “capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir”¹⁴, reflete a preocupação com o efeito que o discurso obtém junto ao público, sua causa final persuasiva, mas fundamenta-se, antes de tudo, na versatilidade inventiva de seu objeto, toda ou qualquer matéria. Assim, quer a natureza e finalidade da retórica, quer seu objeto, condicionam-se todos ao artifício de composição de uma argumentação crível; essas condições atendem, em grande parte, precisamente à verossimilhança.

e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici. Roma: Fratelli Bocca, 1955, p. 34.

¹⁰ Charles Le Brun. Conférence de Monsieur Le Brun sur l’expression générale et particulière. In: *L’Expression des passions & autres conférences-Correspondance*. Maisonneuve et Larose: Dédale, 1994, p. 52.

¹¹ Richard McKeon. *Aristotle’s Conception of Language*. In: VV. AA. *Critics and Criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1952, p. 194: “Os argumentos não são usados apenas para provar e ensinar, mas também para persuasão e controle, para a elaboração de comunicações e em composições artísticas.”

¹² Aristóteles. *Retórica*. Trad. e notas por Miguel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, livro I, cap. 2, 1356b5-6.

¹³ Paul Ricoeur. *A Metáfora Viva*. São Paulo: Loyola, 2000, p. 22.

¹⁴ Aristóteles, op. cit., livro I, cap. 2, 1355b25.

Por sua vez, o uso poético da linguagem encontra seus critérios na qualidade alcançada pela arte da palavra imitativa. A poesia, notadamente, distingue-se da teorização filosófica e da prática científica pelo prazer que promove no leitor, fim próprio do texto poético, cuja unidade é constituída por argumento e fábula, expressa pelo pensamento, e na qual a expressão deve ser vista no todo de suas oito partes: letra, sílaba, conjunção, artigo, nome, verbo e caso (nas línguas declináveis), de modo que o discurso tenha um significado composto¹⁵. A adequação de um discurso implica por um lado a verossimilhança de suas partes, a congruência entre coisas e palavras e, na poética, deve apresentar-se também pela constituição de um sentido: “Nesse *logos* ou razão poética, a constituição da verossimilhança dá-se pela coerência interna de suas partes, de modo que a unidade da obra poética corresponda a uma unidade de sentido (...)”¹⁶. Em todos os casos, é a manutenção do vínculo verossímil o mais importante índice de aceitação dos enunciados (*endoxa*), a ponte confiável de adequação. De tal forma que:

Demonstrative, dialectical, and sophistic “arguments” all have the ostensible purpose of formulating true or probable statements, and the criteria of their construction are in some reference to the facts. The parts of such arguments are univocal “terms” combined as nouns and verbs in “propositions,” which are true or false, and “syllogisms,” in which inference is made from truth, necessity, or probability of certain propositions to that of others.¹⁷

A argumentação persuasiva é portanto condicionada pela congruência entre coisas e nomes e, nesse sentido, compreende-se que a definição de poeta (e filósofo) para Aristóteles parta da habilidade de o poeta (e o filósofo) verem o semelhante, pois implica a descoberta e constituição das semelhanças entre coisas e das palavras que as exprimam adequadamente:

Grande importância tem, pois, o uso discreto de cada uma das mencionadas espécies de nomes, de nomes duplos e de palavras estrangeiras; maior, todavia, é a do emprego das metáforas, porque tal se não aprende nos demais, e revela portanto o engenho natural do poeta; com efeito, bem saber descobrir as metáforas significa bem se aperceber das semelhanças.¹⁸

A percepção de semelhanças, seguida da construção argumentativa expressa em palavras adequadas, resume o procedimento verossímil que assegura o efeito persuasivo também na arte poética. O que vai interessar diretamente à poética de agudeza é que a construção de argumentos apresenta procedimento similar ao da construção da metáfora (*μεταφορά / translatio*), na medida em que fundamenta a aproximação das semelhanças entre as coisas: “(...) é forçoso que as metáforas provenham de coisas apropriadas, mas não óbvias, tal como na filosofia é próprio do espírito sagaz estabelecer a semelhança

¹⁵ Síntese aristotélica conforme McKeon, op. cit., p. 193.

¹⁶ Adma Muhana. Elogio de Górgias. In: *Letras Clássicas*, Revista do Departamento de Letras Clássicas da USP, nº. 4, 2000, p. 33.

¹⁷ McKeon, op. cit., p. 181: “Os argumentos, sejam demonstrativos, dialéticos ou sofísticos, todos têm o firme propósito de formular afirmações verdadeiras ou prováveis e os critérios destas construções revelam sempre algum tipo de relação aos fatos. As partes de tais argumentos são termos unívocos combinados como nomes e verbos em proposições verdadeiras ou falsas, e silogismos, em função dos quais a inferência é feita da verdade, necessidade ou probabilidade de certas proposições desta a outras.”

¹⁸ Aristóteles. *Poética*, cap. XXII, 1459a4-8.

mesmo com entidades muito diferentes”¹⁹. Na metáfora, a transferência de sentido que ocorre entre os termos converge para a consecução do fim persuasivo do discurso retórico ou para a qualidade do sentido do discurso poético; essa condição de adequação encontra-se expressamente assinalada por Aristóteles na *Retórica*: “Pero además hace falta que los epítetos y las metáforas se digan ajustadamente <a sus objetos>; y esto se consigue partiendo de la *analogía*”²⁰. A *Poética* aristotélica vincula fortemente o enunciado à argumentação, na medida em que, conforme também a *Retórica*, condiciona a persuasão à demonstração eficiente dos argumentos. Com efeito, é precisamente a argumentação analógica que assegura a translação de conceitos por demais distantes, de tal forma que mesmo o enigma, metáfora de difícil interpretação²¹, é fonte de elevação do discurso:

É elevada a poesia que usa de vocábulos peregrinos e se afasta da linguagem vulgar. Por vocábulos “peregrinos” entendo as palavras estrangeiras, metafóricas, alongadas e, em geral, todas as que não sejam de uso corrente. Mas a linguagem composta apenas de palavras deste género será enigma ou barbarismo; enigmática, se o for só de metáforas, bárbara, se exclusivamente de vocábulos estrangeiros. Porque tal é a característica do enigma: coligindo absurdos, dizer coisas acertadas, o que se obtém, não quando se juntam nomes com o significado corrente, mas, sim, mediante as metáforas (...) Necessária será, portanto, como que a mistura de toda a espécie de vocábulos. Palavras estrangeiras, metáforas, ornatos e todos os outros nomes de que falámos, elevam a linguagem acima do vulgar e do uso comum, enquanto os termos correntes lhe conferem clareza.²²

Interessa destacar que a adequação já referida entre as palavras e as coisas que elas expressam é apresentada como condição da elegância do discurso (*asteíon*) na *Retórica*, que tem como ponto de partida o pressuposto aristotélico de que uma aprendizagem fácil é agradável, e que as palavras agradáveis promovem conhecimento, e especificamente convém enfatizar que é a metáfora o meio eminente dessa elegância discursiva:

uma aprendizagem fácil é, por natureza, agradável para todos; por seu turno, as palavras têm determinado significado, de tal forma que as mais agradáveis são todas as palavras que nos proporcionam também conhecimento. É certo que há palavras que nos são desconhecidas, embora as conheçamos no seu sentido ‘apropriado’, mas é sobretudo a metáfora que provoca tal.²³

Também já vimos que Aristóteles afirma como fonte da elegância exatamente a forma silogística da argumentação retórica, o entimema. O interesse em ressaltar que os discursos poético e retórico em Aristóteles apoiam-se na verossimilhança reside em que, do ponto de vista da elocução, a

¹⁹ Aristóteles, *Retórica*, III, 11, 1412a12-14.

²⁰ Ibid. Int., trad. y notas por Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1999, livro III, cap. 2, 1405a10-11.

²¹ Em 1633, Manuel Pires de Almeida, tratadista português, daria ao enigma a seguinte definição em linguagem tipicamente seiscentista: “É enigma, conforme Gélio, uma questão escura, envolta e intrincada, e segundo Clearzo Solense é uma questão jocosa proposta para se soltar, ou para ganhar louvor, ou para fugir pena, a qual antigamente se dava a quem a não desenvolvia e desatava.” In: Muhana. *Poesia e pintura ou pintura e poesia*: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida, São Paulo: Edusp/Fapesp, 2002, fl. 95, p. 147.

²² Aristóteles. *Poética*, cap. 22, 1458a 22-35. Cf. também *Retórica*, III, 2, 1405b5 e 11, 1412a25.

²³ Id., *Retórica*. Livro III, cap. 10, 1410b10-14.

ação do entimema equipara-se à ação da metáfora (e também da antítese e da propriedade imagética da linguagem que faz a coisa “saltar à vista”)²⁴. Logo, a metáfora possui ação argumentativa, e, mesmo considerando que a *Retórica* associa a relação da metáfora bem elaborada com um estilo elevado, há valorização equivalente tanto do plano argumentativo quanto do plano do ornato. “Na poesia, *eikos* e *logos* se equivalem”²⁵. O efeito da metáfora resulta de um silogismo específico, o entimema. Sua eficiência depende assim da rapidez de sua estrutura não-comparativa; além disso, se a metáfora portar uma relação de antítese é melhor apreendida e, por último, melhor ainda se sua expressão gerar imagens realçantes. O conjunto desses aspectos elocutivos agudos constitui a metáfora conceituosa de Aristóteles, numa palavra, constitui a noção aristotélica do conceito, que será retomado pela poesia seiscentista – por isso muitas vezes chamada de “conceptista” – na idéia de elocução arguta ou agudeza.

Antes, ainda segundo a codificação antiga, na arte da poesia se encontram os conceitos, já assinalados, de imitação, verossimilhança e adequação. Desse conjunto de pressupostos vai interessar à construção dos poemas uma resultante cujos termos importa buscar. No capítulo 2 do livro III da *Retórica*, Aristóteles defende a virtude do discurso artificioso como exercício de clareza, nos termos diferenciados da prosa e da poesia, colocando a metáfora como um dos meios mais proveitosos para este fim:

los nombres *específicos*, los *apropiados* y las metáforas son los únicos útiles para la expresión propia de la prosa sencilla. Un signo de esto es que sean únicamente ellos los que usa todo el mundo. Porque, en efecto, todos hablan a base de metáforas, nombres apropiados y nombres específicos, de modo que es evidente que, si uno hace bien sus discursos, el resultado será algo extraño, cabrá disimular <su artificio> y tendrá claridad. Y esa era la virtud del discurso retórico.²⁶

A clareza, principal virtude retórica, pode ser compreendida como capacidade de tornar patente ao leitor aquilo que se quer dizer. Esta virtude elocutiva é sempre condicionada à adequação do estilo ao gênero do discurso, tanto que é formulada, como vimos, com base ora no uso de nomes específicos, ora em nomes correntes ou autorizados, ora, ainda, no uso de figuras. Foi também em função da mesma clareza que Aristóteles formulou a diferenciação entre os discursos poético e prosaico, a ambos cabendo o emprego de termos próprios e da metáfora, ficando assente que tanto a poesia quanto a prosa devem limitar-se aos seus padrões de verossimilhança. É portanto o critério da adequação das finalidades ao gênero que fundamenta as diferenças e proximidades dos usos poéticos e prosaicos da metáfora. No capítulo 3 do livro III, o pensador helênico chama atenção para os vícios estilísticos e inclui a metáfora mal composta entre eles. Metáforas construídas com elementos ridículos, excessivos ou trazidos de muito longe não legam clareza ao discurso; são, por isso, “poéticas” demais, pois pouco provam e pouco persuadem. A persuasão, porém, é o fim do discurso prosaico, especialmente se o

²⁴ Ibid., cap. 10, 1410b36; conforme veremos mais adiante.

²⁵ Muhana, Elogio de Górgias, p. 33.

orador disputar uma causa incerta. A adequação do texto prosaico, fundado no teor argumentativo, exige, a bem de seu poder de persuasão, não metáforas extravagantes, mas bem construídas, exatamente aquelas compostas segundo a adequação do texto em prosa, que devem ser usadas, e até bastante usadas, pois têm alto poder instrutivo. Retornaremos ao problema das metáforas ineptas, antes porém convém mostrar suas qualidades elocutivas.

A metáfora apresenta diretamente a semelhança entre as coisas, o que a torna mais instrutiva e verossímil, daí, mais persuasiva. O que importa destacar é que o mecanismo metafórico realiza uma demonstração argumentativa, no que se emparelha ao procedimento silogístico do entimema, que a retórica aristotélica instituiu como corpo de prova cuja fonte encontra-se no campo do provável, ou seja, em indícios e verossímeis. Elocutivamente, a metáfora funciona como um entimema, dado que translata conceitos verossímeis, sob a condição da clareza e, portanto, promove elegância e persuasão no discurso. Instrução é uma forma de persuasão; quando, por exemplo, os poetas seiscentistas escolhem alegorias de doces para configurar o pacto de Deus com o homem pelo plano divino, acionam a agudeza persuasiva da instrução metafórica. Nesse sentido, o texto pode até ser considerado “poético demais”, porque apresenta efeito muito doutrinário, mas isso frente ao decoro da prosa, lugar de um nível mais preeminente de instrução/persuasão. Assim é que, do ponto de vista da normatização do conceito aristotélico, um lugar notadamente ideal de codificação, à poesia deve caber sempre metáforas que portem um conhecimento por sua argumentação silogística, ainda que breve, e que igualmente figurem afetos comovedores.

Outro processo de aproximação de semelhantes encontra-se na comparação, dispositivo menos prazeroso, porém, que a metáfora, porque mais extenso, dado que, segundo o princípio aristotélico, o prazer resulta de algo que se aprende, ou apreende, facilmente: “isto é aquilo”, fórmula de sua chamada “essência predicativa”. “O traço essencial da comparação é seu caráter discursivo. (...) Para fazer comparação é necessário dois termos, igualmente presentes no discurso”²⁷. É relevante considerar que o aspecto da teoria aristotélica, vinculado, ao mesmo tempo, à capacidade da metáfora em proporcionar prazer e instrução e em economicamente significar “isto é aquilo” constitui o verdadeiro valor instrutivo da metáfora aristotélica: a direta correspondência entre sujeito e predicado.

La imagen es también una metáfora, pues se distingue poco de ella. Cuando se dice de Aquiles que «se lanzó como un león» se está ante una imagen; en cambio, cuando <se dice> «se lanzó león», esto es una metáfora; porque, por ser ambos valientes, es por lo que, trocando los términos, se le ha llamado león a Aquiles.²⁸

Para o filósofo grego, esse aspecto é o fundamento de superioridade da translação sobre a comparação. Vimos que a metáfora opera nos domínios argumentativo e elocutivo. Deste modo é que sua ação

²⁶ Aristóteles, op. cit., 1404b33-39.

²⁷ Ricouer, op. cit., p. 43.

²⁸ Aristóteles, op. cit., III, 4, 1406b20-23.

parece expandir-se do nome não-próprio trasladado para todo o enunciado, pois transforma em persuasão a argumentação logicamente armada, concretizando no plano da expressão o caráter do orador, para atingir, assim, os afetos do público, usando para isso figuras de linguagem. O mecanismo metafórico persuade operando retoricamente porque ensina algo demonstrado pela analogia das semelhanças encontradas, e o leitor tem prazer com esse ensinamento porque apreende o efeito do procedimento. A respeito da idéia nuclear do chamado “valor instrutivo da metáfora”, afirma Paul Ricoeur:

Esta virtude refere-se, com efeito, ao prazer de aprender que procede do efeito de surpresa. Ora, é função da metáfora instruir por uma aproximação repentina entre coisas que parecem distantes: (...) a metáfora surpreende e dá uma instrução rápida, e é nessa estratégia que a surpresa, acrescida à dissimulação, desempenha um papel decisivo.²⁹

A translação de uma palavra peregrina, ou de um conjunto de palavras de fora do contexto de uma dada argumentação, de modo que ela ocupe o lugar de um termo próprio a este mesmo contexto, é, em suma, o artifício da metáfora. A qualidade da palavra peregrina é apresentada na *Poética* aristotélica, o que desde logo indicia uma relação pelo menos de afinidade entre os termos, como uma propriedade de determinado termo “outro”, o qual é “trazido” para compor uma nova proposição no lugar do termo “próprio”:

Cada nome, depois, ou é corrente, ou estrangeiro, ou metáfora, ou ornato, ou inventado, ou alongado, abreviado ou alterado. Nome “corrente”, chamo àquele de que ordinariamente se serve cada um de nós; “estrangeiro”, aquele de que se servem os outros, e por isso é claro que o mesmo nome pode ser ao mesmo tempo estrangeiro e corrente, mas, como é natural, não para as mesmas pessoas; assim, σίγυρον para os cipriotas é de uso corrente, e para nós, estrangeiro. A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra (...).³⁰

Para Aristóteles, o caráter peregrino do nome não-próprio não constitui impropriedade, mas certo grau de maior conveniência e precisão que o orador aciona na escolha das palavras e das figuras. “(...) pois há palavras mais apropriadas do que outras, e mais semelhantes ao objecto e mais próprias para trazer o assunto para diante dos olhos”³¹. Na metáfora, peregrino contrapõe-se ao uso corrente da linguagem, por isso pode gerar ensinamento, pois acrescenta algo ao já conhecido³². E, sendo assim, é efeito fundamental à elegância do discurso: “Qualidade essencial da elocução é a clareza sem baixeza. Claríssima, mas baixa, é a linguagem constituída por vocábulos correntes como as composições de Cleofonte e Esténelo. Pelo contrário, é elevada a poesia que usa de vocábulos peregrinos e se afasta da linguagem vulgar”³³. Na translação do nome peregrino, não são todas as propriedades que interessam, mas somente aquelas que vão compor relações recíprocas para o conceito que o poeta deseja construir.

²⁹ Ricoeur, op. cit., p. 60.

³⁰ Aristóteles, *Poética*, 21, 1457b1-7.

³¹ Id., *Retórica*, III, 2, 1405b10-13.

³² Ibid., III, 11, 1412a11ss e *Poética*, cap. 21.

³³ Id., *Poética*, 22, 1458a18-21.

É a predominância de certa circunstância ou atributo desse nome que preserva a unidade de sentido da metáfora; sem isso o processo poderia perder-se e as atribuições de sentido terminarem difusas ou indiscriminadas na translação de um termo a outro. Assim, quando se diz *Aquiles é águia*, somente certas qualificações da ave são atinentes à metáfora, como astúcia, velocidade, perspicácia, pois somente estas interessam à composição da imagem associativa encontrada nas relações de par a par entre tais propriedades em ambos as coisas: *Aquiles* e *águia*. Há portanto dois termos aproximados por determinada semelhança de atributos. É certamente em virtude dessa precisa economia nas relações de atribuições que Aristóteles privilegia claramente a metáfora como o artifício de linguagem que mais proporciona clareza, prazer e vivacidade³⁴.

As conclusões que se podem tirar ao relacionar-se vários conceitos aristotélicos – imitação, verossimilhança e adequação – com a metáfora e sua fórmula de translação de conceitos, referem primeiramente à equivalência, em termos argumentativos, da metáfora ao silogismo retórico, o entimema, pois ambos os mecanismos provêm conhecimento rápido e prazer. Além disso, os verossímeis que constituem a fonte dos entimemas compõem também a adequação da metáfora, o que, textualmente, conforma a clareza do discurso. A imitação dos grandes poetas implica o domínio técnico, por parte do imitador, dos artifícios e procedimentos retóricos que operam esses preceitos. A propósito ainda da capacidade demonstrativa da metáfora, a *Retórica* de Aristóteles assinala com destaque o caráter bastante objetivo da demonstração resultante de metáforas por analogia: a propriedade, já referida, de um enunciado “saltar à vista” (*ommaton poiein*):

Por seu lado, Esíon costumava dizer que ‘a cidade se tinha derramado sobre a Sicília’. Isto é, pois, uma metáfora e também dispõe o objecto ‘diante dos olhos’. Tal como a expressão ‘de tal forma a Hélade gritou’ também é, de certa forma, uma metáfora e dispõe o objecto diante dos olhos.³⁵

Esta propriedade de intensificação das coisas fazendo com que um termo “salte à vista” do leitor, dando a este uma visão clara do pensamento, resultou de uma espécie de associação deste artifício com a figura da *enargeia* ou *evidentia*, descrição viva e detalhada de um objeto por meio da enumeração ornada de suas particularidades sensíveis, reais ou fantasiosas³⁶. Sendo uma faculdade da linguagem que constitui certa capacidade de investidura de vitalidade à coisa pensada, a *evidentia* latina vincula-se também à translação que ocorre segundo a direção de coisa inanimada para animada, denominada prosopopéia nas retóricas posteriores. O efeito conjunto é bastante concreto e paralelamente favorece a expressão do que Aristóteles chama de “ser signo de coisas em ato”:

(...) chamo ‘pôr diante dos olhos’ aquilo que representa uma acção. Por exemplo, dizer que

³⁴ Id., *Retórica*, livro III, 2, 1405a8.

³⁵ Ibid., 10,1411a26-29.

³⁶ Cf. Heinrich Lausberg, *Manual de Retórica Literaria*. (trad.) Madrid: Gredos, 1975, tomo II, § 810 e João Adolfo Hansen. Retórica da agudeza. In: *Letras Clássicas*, Revista do Departamento de Letras Clássicas da USP, n. 4, 2000, p. 320.

‘um homem de bem é um quadrado’ é uma metáfora (pois ambos significam uma coisa perfeita), mas não representa uma acção. Mas a frase ‘deter o auge da vida em flor’ é uma acção, e ‘tu, como um animal solto’ é uma ‘representação de acção’, e <dali>, pois, Gregos, lançando-vos com os seus pés’, ‘lançando-vos’ exprime uma acção além de ser uma metáfora, pois significa ‘velocidade’. (...) Homero, porém, aplica estes elementos por meio de metáforas por analogia.³⁷

Quintiliano arrola o artifício da *evidentia* como certo artifício de descrição com que o orador faz as imagens aparecerem: *verum optime finger*³⁸. O aproveitamento desse aspecto demonstrativo em consonância com a metáfora favorece as virtudes elocutivas de clareza e elegância retórica. Na poesia e no conjunto da arte seiscentista, o efeito desse procedimento é imensurável, especialmente quando associado ao efeito antitético, previsto igualmente nesse mesmo capítulo da *Retórica* que discorre sobre a elegância:

E tal como se encontra no *Oração fúnebre*, que seria digno que, junto ao epitáfio dos que morreram em Salamina, a Hélade repasse a cabeça, visto que era a liberdade que estava a ser enterrada ao mesmo tempo que o valor deles. Se ele tivesse dito que era digno verter lágrimas, uma vez que seu valor estava a ser enterrado, seria uma metáfora e disposição do objecto diante dos olhos, mas os termos ‘valor’ e ‘liberdade’ produzem uma antítese.³⁹

Por ser a descrição muito necessária em poesia, em 1602 o preceptista ibérico Luis Alfonso de Carvallo considera que convém necessariamente falar dela. “La qual se dize ansi deste verbo deferido que es dezir y contar una cosa parte por parte sin dexar nada, con todas sus particularidades, con tanta propiedad que la tal cosa parezca verse mas que oyrse quenando su idea y figura en la memoria como si por los ojos la viera visto”⁴⁰. Em 1654, Emanuele Tesauro, ao comparar alguns artifícios retóricos, como palavras próprias, compósitas, derivadas, arcaicas e neologismos com a metáfora, faz apologia desta figura nos termos do efeito de vivacidade da *evidentia*: “(...) sicome più ingegnose & acute, pungono meglio *la carne viva*: & come più nuove & pellegrine, maggiormente diletano”⁴¹.

Ilustrações poéticas desse tipo de conjugação entre metáfora e antítese, que faz os efeitos saltarem aos olhos do leitor, encontram-se nos poemas do Seiscentos que glosam a temática do *memento mori*. Por exemplo, o díptico poético *Retrato de uma dama*, do padre Eusébio de Matos (1629-1682), e *Pelos mesmos consoantes, aplicando-os a um cadáver*, de Bernardo Vieira (1617-1697), evidencia jocosamente a passagem do tempo por alguns signos de vida e morte:

³⁷ Aristóteles. *Retórica*, livro III, cap. 11, 1411b25-1412a5.

³⁸ Quintiliano, op. cit., livro VI, 2, 30. Veja-se também VI, 2, 32: “*Insequitur enargeia, quae a Cicerone illustratio et evidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere (...)*”.

³⁹ Aristóteles, op. cit., cap. 10, 1411a31-36.

⁴⁰ Luis Alfonso de Carvallo. *Cisne de Apolo* de las excellencias y dignidad y todo lo que al arte poetica y versificatoria pertenece. Medina del Campo: Juan Godinez de Miilis, 1602, p. 145v.

⁴¹ Emanuele Tesauro. *Il Cannocchiale Aristotelico* (1654). [Savigliano]: L’ Artistica, 2000, p. 269. (Grifo meu).

Retrato de huma Dama

I.
Podeis dezafiar com bizzaria
Só por só, cara a cara, bella Aurora,
Que a Aurora nem só cara vos faria,
Vendo taõ boa cara em vós, Senhora:
Senhora sois do Sol, e luz do dia,
Do dia, em que nascestes até agora,
Que se a Aurora foy luz por sua estrella,
Duas tendes em vós a qual mais bella.
(...)

Pelos mesmos consoantes, Applicando-as a hum Cadaver

I.
Quem vos mostra mudada a bizzaria
Da cara, q a luz dava á bella Aurora
Creyo nenhuma affronta vos faria,
Se a morte contemplara em vós Senhora:
Porque sem luz vereis naquelle dia
A cara, que brilhar vedes agora,
Porque entaõ haveis ter só por estrella
Ver em cinza desfeita a cara bella. (...)⁴²

Uma síntese das qualidades retóricas da metáfora não pode deixar de referir, pelo menos, um efeito que, sendo muito próximo e agindo em conjunto com os artifícios demonstrativos dessa figura, traz certa “estranheza” (*xenikon*) muito salutar ao discurso. Apresentada no capítulo sobre a clareza discursiva primeiramente como efeito do nome peregrino⁴³, a estranheza é logo em seguida vinculada à metáfora: “la claridad, el placer y la extrañeza los proporciona, sobre todo, la metáfora”⁴⁴, para, somente depois, ser finalmente compreendida entre as virtudes da expressão própria ao orador, que promovem prazer quando bem mescladas no discurso, formando um conjunto de nomes usuais e estranhos, com o auxílio do ritmo e mediante a persuasão que nasce de uma expressão adequada⁴⁵.

Em se tratando de adequação do estilo, a elegância retórica deve muito à metáfora na medida da economia que sua brevidade promove, do instantâneo que seu artifício evidencia e, sobretudo, por instruir e deleitar o leitor ao apresentar a justa proporção entre as entidades do discurso. Embora já tenha sido referido mais de uma vez, convém reiterar que esta mesma proporção entre as partes é condição expressa da adequação: “A expressão possuirá a forma conveniente se exprimir emoções e caracteres, e se conservar a ‘analogia’ com os assuntos estabelecidos”⁴⁶. Esta analogia ou proporção refere-se à adequação das palavras às ações, costumes e afetos a que elas remetem. No livro I da *Retórica* (56a1-4), toda a capacidade de demonstração das coisas é colocada a serviço da persuasão por meio das provas específicas: caráter do orador (*ethos*), afetos dos ouvintes (*pathos*) e discurso lógico (*logos*). No livro III, o papel persuasivo é em grande parte assumido pela metáfora, pois, como no discurso poético, especificamente, os afetos, costumes e ações devem ser evidenciados, são as figuras as entidades da linguagem que melhor o fazem. A metáfora é a figura mais abrangente e capacitada, pois mantém o discurso lógico suficientemente verossímil às provas afetivas, colorindo com vivacidade e estranheza os enunciados e, com isso, instruindo com prazer.

⁴² *Eccos que o Clarim da Fama dá: Postilhão de Apollo* [...] / por Joseph Maregelo de Osan, (1762), Lisboa: Na Offic. de Francisco Borges de Souza, 1761-1762, tomo I, p. 252 e 256, *apud* Ana Hatherly. *O Ladrão cristalino: aspectos do imaginário barroco*. Lisboa: Cosmos, 1997, p. 113.

⁴³ Cf. Aristóteles. *Retórica*, Livro III, cap. 2, 1404b36, transcrito acima, e cap. 2, 1404b12.

⁴⁴ *Ibid.*, cap. 2, 1405a8-9.

⁴⁵ *Ibid.*, cap. 12, 1414a27-29.

⁴⁶ *Ibid.*, cap. 7, 1408a10-12.

A metáfora é procedimento elocutivo privilegiado tanto na *Poética* como na *Retórica* porque permite à alma fazer imagem daquelas coisas que não se deixam ver pelos sentidos, como numa pintura, tornando-as claras e como atuantes. Ora, sabemos a ênfase que dá Aristóteles, tanto na retórica como na metafísica, à *demonstração* ou *apodéixis*: a partir do que é mostrado, demonstrar. Mostrar o que é, a causa e o porquê. E mostrar com nomes próprios, definições claras, silogismos concludentes, metáforas esclarecedoras. As metáforas, pois, são figuras pertinentes à elocução poética e retórica por comportarem conhecimento, deslocando por analogia as coisas em relação a seus gêneros e espécies, e fazendo ver o semelhante.⁴⁷

Dado que a teoria aristotélica enfatiza a relação entre metáfora adequada e estilo com elegância, convém retomar o problema das metáforas inadequadas, mal construídas, ineptas portanto à demonstração, persuasão e beleza da linguagem. A retórica prescreve que as virtudes da clareza e a brevidade estão a serviço da verossimilhança, formando com esta uma unidade, em função da qual move-se a causa final condicionada ao gênero do discurso, como temos visto. A inadequação de uma metáfora ocorre quando fica ameaçada a confiança de que a palavra translata para certo discurso não enuncia o sentido que as coisas mostram nas palavras, ou seja, quando a figura não significa a argumentação lógica do enunciado. As metáforas figuram afetos e caracteres, mas devem fazê-lo em consonância com o verossímil do gênero do discurso. Metáforas ridículas ou trágicas demais podem ser resultantes dos vícios de falta ou excesso, impropriedades testemunhadas por toda virtude elocutiva. “(...) há também palavras inapropriadas, umas devido ao seu caráter burlesco (...), outras porque são demasiado majestosas e trágicas. Algumas, porém, não resultam claras se provierem de longe, tal como Górgias ao formular ‘actos pálidos e exângues’ (...), isto é demasiadamente poético”⁴⁸. Neste último caso, o mau poeta, ao invés de ver, criaria uma semelhança espúria entre conceitos distantes demais. As palavras, nesse caso, não seriam mais signos das coisas semelhantes, mas vazias de significado. A atribuição de pensamentos e ações pela verossimilhança a determinada coisa ficaria falsa, portanto falsa seria a constituição desse universal verossímil. É nesse limite de verossimilhança – dificilmente apreensível aos leitores nossos contemporâneos, a propósito – que os poetas seiscentistas construirão suas agudezas, as quais comportarão noções de clarezas tão várias quanto os gêneros discursivos em que se inscrevem, conforme veremos. Resta ainda observar a construção da metáfora segundo Aristóteles.

O artifício da metáfora segundo Aristóteles

O estudo das modalidades da metáfora deu-se, como se sabe, especificamente na *Poética*. Como interpreta Pinciano, a despeito de outros discursos compreenderem ornato e afetos na sua elocução, é na poesia que acontece certo ganho de linguagem revertido em deleite, que os seiscentistas

⁴⁷ Muhana. Elogio de Górgias, p. 39.

⁴⁸ Aristóteles. *Retórica*, livro III, cap. 3, 1406b7-11. Veremos ainda a utilização desta metáfora de “sangue” por “clareza”.

chamarão de ‘recreação e proveito’, ou ‘recreação e rendimento’: “(...) la Historia pide, allende desta congruencia y conveniencia, algún ornato; la Rhetórica, lo uno y lo otro, y, más, los afectos y costumbres; digo que a la Rhetórica pertenece el mover afectos y exprimir costumbres, y a la Poética pertenece todo, y, más el lenguaje peregrino”⁴⁹. No livro que trata especificamente da poesia, por meio da semelhança encontrada numa metáfora mitológica que aproxima o escudo de Ares da taça de Dioniso, Aristóteles ilustra o funcionamento do termo analogia⁵⁰. O filósofo assinala que, a partir dessa semelhança, uma metáfora pôde ser criada nos seguintes termos: “a taça é o escudo de Dioniso”, ou, “o escudo é a taça de Ares”. Essa mesma metáfora ilustrativa será referida mais de uma vez nos estudos sobre analogia da *Retórica*, o que indica desde o princípio que o conceito figura nos domínios aristotélicos da argumentação e da elocução.

No capítulo 21 da *Poética*, ao falar das quatro possibilidades de composição da metáfora, o filósofo apresenta a analogia como um “feito discursivo” em que “o segundo termo está para o primeiro, na igual relação em que está o quarto para o terceiro, porque, nesse caso, o quarto termo poderá substituir o segundo, e o segundo, o quarto. E algumas vezes os poetas ajuntam o termo ao qual se refere a palavra substituída pela metáfora”⁵¹. Este feito diz respeito à ação metafórica: “a metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do género para a espécie, ou da espécie para o género, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia”⁵². A partir deste último modelo, existem também analogias em que não há um nome para designar o quarto termo, o que não impede que a relação criada permaneça metafórica. Além disso, há ainda analogias por negativo, em que o poeta refere atribuições que o objeto não possui, conceituando-o a partir do que ele não é.

Três aspectos ressaltam claramente do enunciado aristotélico. Primordial é o estabelecimento de uma relação entre os termos que os aproxima de dois em dois. Trata-se da proporção, pressuposto que estrutura o argumento para uma possível composição figural. O segundo aspecto diz respeito às próprias modalidades da metáfora, as quais levam em conta relações predicamentais existentes entre os termos, formando gêneros e, subordinados a estes, espécies várias. Terceiro fator, e mais importante, a consideração de que uma palavra pode ocupar o lugar de outra nos termos que possibilitam a translação de um termo não-próprio para o lugar de um próprio. Esse feito diz respeito à ação metafórica que efetua a translação de um nome que designa outra coisa (*allogrios*). A ocorrência de translações metafóricas vai depender da existência de predicamentos e de analogias que se mostrem verossímeis entre os objetos.

A propósito das modalidades metafóricas da *Poética*, convém destacar certas restrições no campo da adequação discursiva, feitas por Aristóteles, e outras, configuradas pelo emprego que tiveram nas teorias retóricas posteriores. As modalidades enunciadas na *Poética* somam seis modelos, sendo

⁴⁹ Pinciano, op. cit., tomo II, epístola sexta, p. 123.

⁵⁰ Aristóteles. *Poética*, cap. 21, 1457b, 21.

⁵¹ Ibid., 1457b17-20.

⁵² Ibid., 1457b7-10.

que os dois últimos são variações da analogia propriamente dita. Pensemos uma a uma. As metáforas em que os elementos são tomados de gênero a espécie e de espécie a gênero nem sequer são referidas na *Retórica* aristotélica, e são apenas mencionadas na *Poética*. Nas tradições retóricas posteriores encontram-se fixadas como tropo, com ênfase na transferência de uma palavra não aparentada semanticamente por outra. Afirma Cícero no *Brutus*: “Ce qui donne de l’éclat au style, suivant les Grecs, c’est l’emploi des changements de signification qu’ils appellent ‘tropes’ et de ces tours de pensées et d’expressions qu’ils désignent sous le nom de ‘figures’”⁵³. O tropo, segundo Lausberg, define-se como *verborum immutatio* e, enquanto tal, “(...) pone una palabra no emparentada semânticamente en el lugar de un *verbum proprium*. Por tanto, el *tropus* es, propiamente hablando, una *improprietat*”⁵⁴. Os tropos que efetuam transferências de gênero a espécie ou de espécie a gênero são posteriormente chamados de sinédoque ou de metonímia; em ambos, o emprego de uma palavra para significar outra semanticamente associada aumenta bastante a proximidade entre as coisas comparadas, o que, da perspectiva artificiosa, diminui a ação de aproximação de conceitos distantes e seus efeitos de vivacidade, clareza e ação instrutiva, virtudes da metáfora. De qualquer maneira, há em todos os casos empréstimos de nome de uma coisa a outra. Para Quintiliano, a sinédoque favorece a variedade da prosa ao dar ao leitor a oportunidade de perceber muitas coisas a partir de apenas uma⁵⁵.

Tanto na *Poética* quanto na *Retórica*, a designação metafórica privilegia relações semânticas de espécie a espécie e por analogia, os dois outros modelos. Elas dependem dos três graus possíveis de semelhança entre as coisas a serem transladadas pela metáfora: semelhantes, dessemelhantes e contrárias, que são, concretamente, possibilidades de comparação das qualidades de uma coisa com outra. Veremos a aplicação desses graus de semelhança por ocasião das variedades das metáforas agudas. As metáforas de espécie a espécie constituem um caso particular de similitude. A operação de translação de sentidos deste tipo de metáfora é mais simples se confrontada com a operação analógica enunciada na *Poética*, pois o pressuposto é que uma coisa apresenta tantos paralelos em comum com outra a ponto de esta poder substituir a primeira, realçando sua especificidade. Esses pontos em comum constituem semelhanças parciais ou, como diz Aristóteles quanto ao exemplo retórico, “da parte com a parte e do semelhante com o semelhante”⁵⁶. Observa-se que na metáfora de espécie a espécie ocorre transposição de sentido com espécies muito próximas entre si pela semelhança, procedimento similar ao do exemplo, elaborado segundo o método indutivo de provas, como se sabe. O nexu persuasivo desse tipo de metáfora ocorre porque a figura estabelece uma relação de semelhança que funciona como uma regra de argumentação plausível e geral, portanto do conhecimento da maioria das pessoas. Por fim temos a metáfora analógica. Aristóteles declara, a propósito desta modalidade, que de todas as

⁵³ Cícero. *Brutus*. Paris: Les Belles Lettres, 1973, cap. 69: “Ornari orationem Graeci putant, si verborum immutationibus utantur, quos appellant tropos, et sententiarum orationisque formis, quae vocant schemata (...)”.

⁵⁴ Lausberg, op. cit., tomo II, p. 57, § 552.

⁵⁵ Quintiliano, op. cit., livro VIII, 6, 19.

⁵⁶ Aristóteles. *Retórica*, livro I, 2, 1357b26-36.

possibilidades de construção da metáfora, a elaborada por analogia é mais complexa, pois vai além de uma transposição de termos para os quais foi encontrada certa semelhança, de resto possível à metáfora de espécie a espécie. A metáfora por analogia condensa uma relação de semelhança “dos pares de termos”, mais que semelhanças entre os próprios termos.

Cotejada a metáfora por analogia com o modelo de espécie a espécie, observa-se que, para a constituição do verossímil, nem interessa muito a natureza das coisas comparadas, ou seja, estas podem ser muito diferentes entre si, desde que seja mantida a proporção na analogia de seus atributos. Com efeito, a metáfora analógica aguda vai mesmo insistir na heterogeneidade entre as coisas. Ao passo que os modelos anteriores necessitam basicamente de uma relação de semelhança, de resto fundamento de todos os tipos, as metáforas por analogia são totalmente construídas sobre um substrato analógico completo e regular, ou seja, há uma substituição proporcional de todos os analogados, a partir da ocorrência de uma primeira relação de semelhança, que pode prosseguir em outras seqüências que revelem a mesma ocorrência. Assim, no exemplo clássico da “taça de Dioniso” que está na mesma relação de semelhança com o “escudo de Ares”, o esquema analógico seria: Taça : Dioniso :: Escudo : Ares. Desde que estabelecida a analogia, o terreno para a implantação da metáfora estará perfeitamente delineado. A partir dela, forma-se a metáfora a seguir: “a taça é o escudo de Dioniso” ou “o escudo é a taça de Ares”⁵⁷. Ou seja, a metáfora ocorre porque é possível substituir o signo de uma coisa pelo de outra. O segundo termo da figura, o escudo, no caso de Dioniso, demonstra o efeito metafórico buscado, o qual transparece reduzido a um nome, “taça de Ares”, que o leitor compreende em função do contexto da metáfora. Isso porque, obviamente, o vocábulo “taça” isolado não revela nada mais do que sua semântica significa, mas, numa referência a Ares, obtém dupla significação: a sua própria e a significação de escudo, nele figurada. Efeito também surpreendente ocorre com um escudo nas mãos de Dioniso, atualizando toda a propriedade de sua taça.

Na variação da metáfora em que falta denominação para um dos termos, “por vezes falta algum dos quatro nomes na relação análoga, mas ainda assim se fará a metáfora”⁵⁸, a figura é proposta com base nos três elementos existentes na proposição enunciada para denominar o quarto elemento não enunciado. No exemplo, fornecido também na *Poética*, aproxima-se, metaforicamente, a ação do lavrador de semear a terra com a ação do sol de lançar raios sobre ela⁵⁹. O procedimento metafórico preenche a lacuna de um nome: a metáfora seria então a de “semear raios de sol sobre a terra”, pois o segundo elemento, semear, ocupa o lugar do quarto, vazio de denominação. Na segunda variação, enunciada nos termos: “há outro modo de usar esta espécie de metáfora, o qual consiste em empregar o nome metafórico, negando porém alguma das suas qualidades próprias, como acontece se alguém

⁵⁷ Cf. Aristóteles. *Poética*, cap. 21, 1457b, 21, incluindo as duas variações referidas na seqüência. Esquemáticamente teríamos: Escudo (4º.) de Dioniso (1º.) : Taça (2º.) ou a Taça (2º.) de Ares (3º.) : Escudo (4º.).

⁵⁸ Ibid., 1457b25.

⁵⁹ Teríamos inicialmente: semear : grão :: Ø : raios de sol.

chamar ao escudo, não a “urna [taça] de Ares”, mas a “urna [taça] sem vinho”⁶⁰, transferem-se propriedades de uma coisa outra, não para atribuí-las à coisa primeira, em comparação, mas para negar algum atributo próprio ao conceito aproximado: chamar o escudo não de taça de Ares, mas de taça “sem vinho”. A metáfora evidencia a natureza própria de Ares, já que a este deus somente convém uma taça como escudo se esta não contiver vinho. A translação de sentido, assim, incide sobre o que o poeta desejou realçar: a gravidade bélica de Ares. Uma conseqüência desse tipo metafórico no âmbito do discurso epidítico recai sobre a amplificação, argumentação afetiva firmada, nesse caso, sobre negações, o que teoricamente pode estender-se até o infinito, pois a metáfora por negação não carece de um termo analógico específico, mas de qualquer um que, compondo adequadamente a dessemelhança entre as coisas, atribua predicados que o sujeito “não possui”. Aristóteles refere a amplificação como instrumento de solenidade da elocução. Um poeta seiscentista português inicia o soneto *Às poesias que se fizeram a uma queimadura da mão de uma senhora* com um verso que nega predicamentos à coisa:

Ó mão não de cristal, não mão nevada
 Mão de relógio, sim, pois que pudeste,
 Nesta mísera terra em que nasceste,
 Fazer dar tanta infinda badalada.
 Que mão de almofariz enxovalhada.
 Foi tal como tu foste, ó mão celeste,
 Pois foste, quando mais resplandecente,
 Em tantas de papel tão mão louvada.
 Nem de Scévola a mão negra, e grosseira,
 Queimada entre murrões, publicamente,
 Merecia tão míseras poesias.
 Mas louvo-as de sutis em grão maneira,
 Pois que para apagar a flama ardente
 Se fizeram de indústria assim tão frias.⁶¹

A analogia de proporção é composta por atributos que a mão não possui, no primeiro verso. Somente a partir da constatação dos efeitos, do segundo verso em diante, é que surgem as espécies análogas: mão de relógio, mão dos poetas circunstanciais (sentido figurado pela ironia) etc. A metáfora construída sobre essa analogia apresenta três níveis: o do título (circunstância banal), o das mãos poéticas banais e frias e, finalmente, um juízo sobre matéria e estilo poético. A analogia faz-se assim:

1^a. estrofe

2^a. e 3a. estrofes

4^a. estrofe

⁶⁰ Aristóteles, op. cit., 1457b30-31.

⁶¹ *A Fênix Renascida ou obras dos melhores engenhos portugueses*. Lisboa: Off. Antonio Pedrozo Galram, 1746, tomo V, p. 229. (Grifo meu).

mão de relógio (repetição) : *miseras* (falso valor poético) : poesia fria
mão de cristal (arte) : *mão celeste* (artífice) : *flama ardente* (obra)

A amplificação da primeira estrofe, por analogia “em negativas”, é feita por recorrência a metáforas cristalizadas; *mão* é o elemento que dá unidade à relação ou proporção mútua encontrada entre os vários análogos, os termos determinados, acima sintetizados; é a mão que figura a repetição vazia de certa prática poética profundamente contrafeita já no decorrer do século XVII. O autor, provavelmente Tomás de Noronha, configura em estilo jocoso um ambiente artístico em que predomina a imitação inepta dos modelos, o furto, cuja resultante, “*infinda badalada*”, figura a repetitividade dos poemas sem novidade. As estrofes centrais desenvolvem a analogia inicial por meio de outros artifícios: comparação, anáfora verbal, equívoco e prosopopéia. O terceiro nível da metáfora, a discussão sobre a possibilidade do uso de matérias poéticas não sublimes, como a matéria da poesia de circunstância, apresenta-se no último terceto. A adversativa *Mas* é falsamente concessiva “às poesias” que empregam matérias de *sutis* (estilo simples) em *grão maneira* (estilo sublime). Ao aproveitamento da metáfora nuclear entre *queimadura* e *flama*, uma banal e outra poética, soma-se o sentido metafórico que convencionalmente designa *flama*: desejo. O último verso, na tradição da chave de ouro do soneto, apresenta o artifício: de indústria e frias são poesias feitas mais por ação do desejo de glória (*flama ardente*), por poetas cujas mãos nada têm de poéticas (*de cristal, nevada*), mas somente de exercícios (*badaladas*), tomados como copiosos artistas (*tão mão louvada*).

Em suma, transladar um atributo dominante do conceito peregrino para compor determinado pensamento, implica que o poeta escolheu um análogo entre os termos unívocos e os termos equívocos, isto porque a analogia opera com semelhanças apenas relativas, dado que a identidade absoluta entre os termos levaria à sinonímia; e a diferença total levaria à homonímia⁶², três gêneros superiores nas relações entre sujeito e predicado, mas que não podem ser atribuídos ao mesmo tempo às mesmas coisas. Análogos, pois, são os que apresentam algumas semelhanças, mas também algumas diferenças entre si. Mas ambas, semelhanças e diferenças, só são percebidas porque as coisas se relacionam entre si na natureza, e uma regra essencial da predicação de categorias é o fato de que “quando uma coisa é atribuída a uma outra como a seu sujeito, tudo que é afirmado do predicado deverá ser também afirmado do sujeito”⁶³. O livro *Das Categorias* especifica a noção de gêneros análogos. Nele Aristóteles observou que os gêneros análogos, futuros conceitos da metáfora, relacionam-se segundo as dez categorias das substâncias. É pela ocorrência dessas categorias nos termos próprio e peregrino da metáfora que eles podem se substituir analogamente.

As expressões sem nenhuma ligação significam a substância, a quantidade, a qualidade, a relação, o lugar, o tempo, a posição, a posse (*habitus*), a ação e a afecção (paixão). (...) Nenhum desses termos em si mesmo e por si mesmo nem afirma nem nega nada; é somente

⁶² Aristóteles. *Das Categorias* (Órganon). Trad.: Mário Ferreira dos Santos. São Paulo: Matese, 1965.

⁶³ *Ibid.*, p. 18.

pela ligação desses termos entre si que se produz a afirmação ou a negação.⁶⁴

Qualquer que seja o tipo de relação que se estabeleça entre conceitos, depende sempre de uma mesma qualificação ser atribuída a, pelo menos, duas coisas diversas. Vimos que é a semelhança encontrada entre conceitos distantes que permite a construção da metáfora e que estes conceitos se relacionam segundo os graus de semelhança, dessemelhança e contrariedade entre suas qualificações. “A formulação metafórica do conceito implica uma *lógica*, operada como dialética – classificação, definição, análise, divisão – que aplica as dez categorias aristotélicas como gêneros do ser à invenção poética, refazendo o conceito em uma matéria verbal (...)”⁶⁵. Assim, a semelhança é percebida segundo três graus e dez categorias pelas quais os análogos se relacionam entre si, formando conceitos.

Os poetas seiscentistas exercitaram amplamente as possibilidades de combinação entre as categorias dos gêneros, fazendo proliferar uma variedade notável de metáforas entre gêneros análogos. A poesia portuguesa explorou muito a criação de conceitos, de imagens; imagens visuais, mas também sonoras, possibilitadas pelas múltiplas combinações de categorias aristotélicas. “O poeta é antes de tudo um aristotélico, que inventa o poema especificando o gênero, as espécies, os indivíduos, os acidentes e as diferenças do tema. Depois de analisar ou classificar o tema, figura os termos obtidos com metáforas, que divide e dispõe em pares opostos (...)”⁶⁶. Ocorre, em síntese, um aproveitamento das teorias aristotélicas ligadas às tópicas, tidas como veículos por excelência da argumentação retórica, presentes tanto na *Poética* como na *Retórica*, bem como das teorias que definem as relações entre as substâncias, nomeadamente as relações que se podem estabelecer entre as substâncias e seus predicados por meio da cópula do verbo ser, o que constitui o funcionamento das categorias predicamentais a partir dos gêneros mais abrangentes, dentre eles, os análogos.

Do ponto de vista de interesse da poesia, todas essas relações entre categorias e gêneros das coisas provêm ao domínio da invenção poética múltiplas possibilidades de representação. A metáfora possui a estrutura mais adequada para a elocução das semelhanças encontradas pelo poeta nessas (e noutras) analogias. A representação direcionada para atuar no público movendo-o pelos afetos tem nessas relações possíveis uma copiosidade de matéria, a ser amplificada pela arte da poesia, em função de um ganho que Pinciano chama de “linguagem peregrina”, pelo mover, ensinar e deleitar o público.

O soneto *À morte de F.*, do português Francisco de Vasconcelos, apresenta um caso em que a cor das flores e a substância da aurora e da fonte, da primeira estrofe, são categorias transferidas, em antítese, aos versos correspondentes no segundo quarteto, figurando um sentido negativo a cada componente semanticamente carregado de positividade numa estrofe, seguido do movimento contrário, na outra. O primeiro verso do soneto forma um dístico com o quinto, mas encontra seu conseqüente no nono e é “recolhido” no último, segundo o artifício versificatório corrente de disseminação e recolha.

⁶⁴ Ibid., p. 20-21.

⁶⁵ Hansen. Introdução. In: *Poesia Seiscentista – Fênix Renascida & Postilhão de Apolo*. São Paulo: Hedra, 2002, p. 49.

⁶⁶ Ibid. p. 45.

Desse mesmo modo são construídas outras sentenças, que têm versos correlativos em mais de uma estrofe, como a metáfora da rosa, proposta no verso quarto e amplificada nos versos 6, 10 e 14. Veja-se todo o poema:

Esse jasmim, que arminhos desacata,
Essa aurora, que nácares aviva,
Essa fonte, que aljôfares deriva,
Essa rosa, que púrpuras desata:
Troca em cinza voraz lustrosa prata,
Brotam em pranto cruel púrpura viva,
Profana em turvo pez prata nativa,
Muda em luto infeliz tersa escarlata.
Jasmim na alvura foi, na luz Aurora,
Fonte na graça, rosa no atributo,
Essa heróica deidade, que em luz repousa.
Porém fora melhor que assim não fora,
Pois a ser cinza, pranto, barro e luto,
Nasceu jasmim, Aurora, fonte, rosa.⁶⁷

A metáfora encontra terreno muito favorável no século XVII, momento em que multiplicam-se os gêneros poéticos e, com eles, a extensão de verossímeis, a partir dos quais é possível ao poeta sacar correspondências sutis e proveitosas dos numerosos predicados entre os gêneros dos conceitos. De acordo com Hansen:

Na segunda metade do século XVI, na Itália, na França e na Espanha, principalmente, foi redefinida a função tradicionalmente prescrita para os lugares-comuns. A dialética, entendida aristotelicamente como *lógica* ou técnica de definições e análises conceituais, passou a ser aplicada então aos lugares-comuns retóricos e poéticos. (...) Em decorrência, a função da metáfora foi redefinida e deslocada. Até então, tinha sido um tropo de estilo aplicado como ornato acessório.⁶⁸

Se as noções de imitação, verossimilhança e adequação retóricas encontram-se na poesia, como disse, em função da formulação silogística da metáfora, pela constituição parelha de seus verossímeis lógicos o fazer poético realiza os princípios imitativos que sua arte prescreve ao demonstrar pensamentos, afetos e caracteres por meio de figuras e tropos, ou seja, pela elocução de conceitos.

Lugar da metáfora nas retóricas antigas

⁶⁷ *A Fênix Renascida ou obras dos melhores engenhos portugueses*. Lisboa: Off. Antonio Pedrozo Galram, 1746, tomo III, p. 232.

⁶⁸ Hansen, op. cit., p. 58. Indício favorável a essa assertiva é a presença no catálogo de documentos reservados da Biblioteca Central da Universidade de Coimbra de diversas obras de interpretação dos livros de lógica de Aristóteles, escritos no século XVI por autores de origem peninsular, como, dentre muitos títulos, os anotados a seguir: Pedro da Fonseca. *Comentador da Metafísica de Aristóteles*, 1577; do mesmo autor: *Isagoge*, de 1591; Francisco Ruiz. *Index... in Aristotelis...opera*. In quo...exposita sunt in...obscuris...locis. Eiusdem...Iudicium de Aristotelis operibus... Sanctorum martyrum Facundi & Primitivi Coenobiu, Simon Grynaeus – Nicolaus Tierryns, 1540.

A teoria helênica da supremacia da metáfora em relação a outros processos de aproximação de semelhantes, nomeadamente em relação à comparação, sofreu alterações de importantes retores e gramáticos antigos. O estudo dessa heterogeneidade teórica revela, em primeiro lugar, que nas normatizações posteriores desse tropo são utilizados critérios vários, como vivacidade, brevidade e extensão do artifício. Há certa flutuação também entre a comparação da prosa e a da poesia, mas não há uma denominação diferenciada entre um termo comparativo prosaico e outro poético. Pode-se dizer que a comparação na prosa e na poesia possui critérios de verossimilhança diversos, mas seu funcionamento é similar, o que se mostrará muito conseqüente quando virmos o aproveitamento retórico que a poesia soube fazer da proximidade entre os gêneros da prosa e do verso. O ponto de partida convergente do chamado “criticismo retórico antigo”, no terreno da metáfora, é que este artifício opera tanto como prova quanto como ornato. Mas a partir da *Retórica ad Herennium* os critérios de sua compreensão e taxionomia apresentam-se muito variados, e a abrangência do tropo torna-se muito diversa de uma retórica a outra. Após divergentes interpretações, nos modernos anos Quinhentos António de Atayde reconhece: “Ainda que chamo figura a metáfora, bem sei que em rigor retórico não é figura senão tropo, mas chamo assim por maior clareza. E não quero estender-me em dizer as diferenças que há de figura a tropo porque não escrevo retórica, senão poética”⁶⁹. Vê-se claramente que, para os propósitos da arte poética, a diferenciação polêmica entre figura e tropo importava pouco, interessando mais aos círculos da retórica e da gramática.

Partindo da idéia eminente, mais de uma vez referida, de que o melhor filósofo, e também o melhor poeta, é quem melhor “ver as semelhanças entre as coisas do mundo”⁷⁰, os pensadores gregos tinham como métodos de demonstração dessas semelhanças basicamente a comparação e a metáfora, sendo esta superior àquela, nos vários aspectos já referidos. Para alguns retóricos latinos antigos, contudo, a comparação era o método mais amplo, sendo muito mais próxima do exemplo histórico.

Autores helenísticos, dentre os quais destaca-se Demetrius, no tratado *Sobre o Estilo*, recuperaram à metáfora uma relevância superior na expressão do estilo alto, retomando nesse particular a noção da palavra peregrina como índice de elevação da linguagem, pelo afastamento da linguagem vulgar que, a despeito de poder ser clara, é contudo baixa. Embora retome a tradição aristotélica, Demetrius apresenta, porém, a necessidade da concisão das metáforas audaciosas, problema que estará presente nas disputas seiscentistas do estatuto da poesia lírica do tipo epigramática, ou seja, poemas breves como o soneto e o epigrama, mas questão já presente na *Institutio Oratoria* de Quintiliano. Precisamente um dos aspectos que fazem da metáfora recurso retórico “superior” à comparação simples, segundo Aristóteles, como já vimos, é a brevidade de seu artifício significar “isto é aquilo”. No livro 8, Quintiliano afirma que “metaphora brevior est similitudo”⁷¹, sendo esta última palavra o

⁶⁹ António de Atayde. [Arte Poética]: *Borrador de uma arte poética que se intentava escrever*. Lisboa, Biblioteca da Ajuda, Ms. 46-VIII-37, p. 35v.

⁷⁰ Cf. Aristóteles. *Poética*, cap. 22, 1459a8 e *Retórica*, livro III, 2, 1412a10-15.

⁷¹ Quintiliano, op. cit., livro 8, 6, 8-9: “In totum autem metaphora brevior est similitudo, eoque distat, quos illa

termo latino mais próximo da noção de comparação grega. Se levarmos em conta a compreensão desse aspecto da obra de Quintiliano que o estudioso M. McCall apresenta, teremos que: “He does not say *brevior est quam similitudo* or *brevior est similitudine* (“shorter than *similitudo*”), which would put metaphor and *similitudo* on an equal footing. Thus, no matter how glorious and important a trope metaphor is, it still fits within the larger category of *similitudo*”⁷². Esse ponto de vista implica que o crítico lê em Quintiliano uma importância apenas relativa da metáfora em face da comparação. McCall assinala que dessa curiosa “divisão” entre os pensamentos do retor latino e Aristóteles pode-se inferir uma linha de divisão entre o criticismo grego, para o qual a metáfora incorpora a comparação, e a vertente latina, que propõe que a comparação incorpora a metáfora. No entanto, vários tradutores entendem diversamente a sentença, compreendendo que Quintiliano toma a metáfora como uma “forma mais breve de *similitudo*”⁷³, concepção da qual a metáfora advém claramente favorecida. Como quer que se entenda a supremacia metafórica, e entre os estudiosos não há acordo sobre isso, essa questão permanece em aberto no estudo mais abrangente da analogia figurada. Mas no século XVII não haverá hesitação entre os autores quanto ao lugar elevado da metáfora. A poética da agudeza irá perfazer o aproveitamento da concepção aristotélica da metáfora exatamente no ponto nevrálgico da questão: sua capacidade de fazer interagir prova e ornato no discurso, sem abdicar, mas, ao contrário, enfatizando mesmo os qualificativos que a metáfora empresta aos meios de persuasão pela arte: *logos*, *ethos* e *pathos*, dando a esse tropo superioridade retórica sobre os procedimentos que as convenções veiculam.

Entre os antigos, novamente, Quintiliano recomenda a translação de um nome ou um verbo não-próprio para o lugar de outro caso não haja um termo próprio, ou se assim o discurso for melhor apresentado. O orador deve optar pela metáfora se for discursivamente necessário, ou se essa figura tornar o enunciado mais claro, ou ainda para produzir efeito expressivo. Mas o retor adverte também contra translações eventualmente desnecessárias e contra as metáforas “puramente ornamentais” (*illa ad ornatum*)⁷⁴. Desenvolvendo a indicação inicial de Aristóteles de que algumas metáforas de Homero transferem sentidos de modo a tornar animadas coisas inanimadas⁷⁵, Quintiliano institui quatro direções de transferência da metáfora: de animado a animado, de inanimado a inanimado, de animado a inanimado e de inanimado a animado⁷⁶, taxinomia que terá decorrências variadas na tratadística retórica subsequente. Interessa diretamente à poesia o fato de que essa divisão inicial gera sucessivas direções de translação, de modo que esses quatro tipos de metáforas são subdivididos gerando

comparatur rei quam volumus exprimere, haec pro ipsa re dicitur. Comparatio est, cum dico fecisse quid hominem ut *leonem*; translatio, cum dico de homine, *leo est*.”

⁷² Marsh H. McCall, Jr. *Ancient rhetorical theories of simile and comparison*. Cambridge, Harvard, 1969, p. 230: “Ele não afirma *brevior est quam similitudo* ou *brevior est similitudine* (“mais breve que a *similitudo*”), o que colocaria a metáfora e a *similitudo* em pé de igualdade. Assim, não interessa quão glorioso e importante o tropo metáfora se apresente, ele permanece inserido na categoria mais ampla da *similitudo*”.

⁷³ É o caso dentre outros da edição da Loeb Classical Library, que traduz o trecho por: “On the whole *metaphor* is a shorter form of *simile* (...)”, in: *Institutio Oratoria*, tomo III, p. 305.

⁷⁴ Quintiliano, op. cit., livro 8, 6, 5-7.

⁷⁵ Cf. Aristóteles. *Retórica*, livro III, cap. 11, 1411b31ss.

subespécies metafóricas, como o caso bastante glosado de analogias com seres irracionais no lugar de racionais, o que gera epítáfios a mosquitos ou panegíricos a uma monarquia por alegorias de cristais. Posteriormente à instituição dessas direções, foram desenvolvidas especificações retóricas de outros tropos, como as da prosopopéia e da hipérbole. Os pré-requisitos expressos de utilidade, clareza ou ornato aos quais Quintiliano vincula a metáfora sobressairão incólumes nos códigos compositivos do Seiscentos, e não apenas em função da brevidade que define sua economia discursiva, como temos visto, mas porque a metáfora vai agregar outros aspectos favoráveis que exercem efeito persuasivo sobre o público.

Na retórica helênica, ainda uma vez, há certa relação de reversibilidade entre comparação e metáfora na medida em que ambas dependem do mesmo ponto de partida elocutivo, a existência de dois termos que são aproximados por semelhança, segundo interesses do autor do discurso: “Os símiles de maior aceitação são até certo ponto metáforas, pois são sempre expressos partindo de dois termos, tal como a metáfora por analogia”⁷⁷. A diferença está no traço comparativo e também na coexistência verbal dos dois termos na comparação. A metáfora, foi já dito, possui na fórmula predicativa que veicula – “isto é aquilo” – mais poder persuasivo também pelo efeito de naturalidade que esse procedimento expressa. Ou seja, as virtudes elocutivas de brevidade, clareza e verossimilhança funcionam dando ao discurso efeitos que, por convenção, devem fazer o artifício parecer uma ação natural da mímese. As virtudes portanto disfarçam o mecanismo artificioso, realçando apenas seu efeito de artifício, ao passo que “o símile” expressa a ação comparativa e o efeito. Isso ainda porque, de acordo com Hansen,

o conjunto de classificações, prescrições, regras, convenções e procedimentos, tais como vêm expostos nos principais textos da Retórica antiga, fazem os discursos caudatários da mímese. Como imitação – e também produção e correção de “realidades” – o discurso funciona estribado em dois pólos complementares, a *convenção* e a *naturalidade*.⁷⁸

Assim, sob aquela segunda perspectiva, a comparação é procedimento menos artificioso que a metáfora, dado que expõe a convenção retórica pela presença de ambos os termos aproximados, inda mais pela singularidade do traço comparativo. Com isso, diminui o prazer de sua apreensão, se se pensa no público discreto, por exemplo, que se deleita pelo efeito da agudeza e ao mesmo tempo compreende a articulação de seu artifício retórico. Afirma Hansen, embora noutro contexto de argumentação: “a comparação é desnudamento do processo, pois evidencia o procedimento enquanto o constrói”⁷⁹. A metáfora, diferentemente, não apenas explicita a aproximação entre coisas distantes, mas antes a toma como natural, daí convence mais. “É que o fim do verossímil clássico – a credibilidade razoável do discurso produzido – deve ser formalizada como representação eficiente. Como *convenção*

⁷⁶ Quintiliano, op. cit., livro 8, 6, 9-11.

⁷⁷ Aristóteles, op. cit., livro III, cap. 11, 1412b34-1413a2.

⁷⁸ Hansen. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986, p. 19.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 15.

de uma expressão natural”⁸⁰. Efeito de natural, mas artifício de convenção retórica.

Esse fator de “natural por convenção” que congrega o efeito elocutivo com a clareza e a brevidade da metáfora pode nem ser o mais importante, em face do que resulta do citado cotejo que Paul Ricoeur empreende entre os dois modos de operação comparativo e metafórico, embora as “convenções de natural” tenham relevância muito precisa na compreensão do verossímil dos lugares-comuns, por exemplo, de poemas pastoris em que rústicos pastores proferem erudições ou teologias acessíveis somente aos mais doutos dos autores. Desse cotejo compreende-se que a metáfora é superior à comparação pela elegância com que expressa conceitos diferentes, “isto é aquilo”, aproximando contradições, equacionando paradoxos⁸¹, os quais o poeta percebe e o leitor aceita como, se de resto não úteis, por certo belos. O crítico francês afirma, citando o capítulo 10 da *Retórica* de Aristóteles:

o elemento comum à metáfora e à comparação é a assimilação que funda a transferência de uma denominação, dito de outro modo, (...) [um] seqüestro do gênero por meio da semelhança que torna a metáfora propriamente instrutiva: “Porque, quando o poeta denomina a velhice um pedaço de colmo, ele nos ensina e nos dá um conhecimento por meio do gênero”. Ora, eis aqui a superioridade da metáfora sobre a comparação: ela a supera em elegância (*ásteia*) (...) a oportunidade de instrução, o estímulo para a aprendizagem, contidos no breve afrontamento do sujeito e do predicado, perdem-se em uma comparação demasiadamente explícita que, de alguma maneira, enfraquece o próprio dinamismo da comparação na expressão do termo de comparação.⁸²

Dando prosseguimento à pesquisa da semântica da metáfora podemos dizer que, passados muitos séculos desde as contemporizações sobre o estatuto antigo dessa figura ante a comparação, segundo autores gregos e latinos, a partir dos anos Quinhentos os autores continuamente atualizam o procedimento retórico da translação. Compreendida segundo Aristóteles como o meio mais eficaz de promoção elocutiva de conhecimento e deleite, a metáfora é assimilada pela preceptiva como conceito, elocução aguda da semelhança encontrada entre as coisas, resultante do breve raciocínio contido na transferência de um nome não-próprio para o lugar de um próprio. Componente constante em praticamente todas as artes poéticas e retóricas desde então, a apresentação da metáfora aguda costuma ser iniciada pela explicação da *translatio*, procedimento descrito quase sempre pela diferenciação entre os termos próprio e peregrino, com base nas virtudes de clareza, brevidade e verossimilhança, e em função de a metáfora imbricar argumentação e ornato. Veja-se a título de exemplo representativo do conjunto das artes do final do século XVI e início do século XVII, como enuncia esses conceitos a *Philosophia Antigua Poetica* de López Pinciano. Para este autor, a metáfora “significa qualquier traslación de nombre propio en agena significación”⁸³. Nas artes coetâneas, tendo em conta os termos tomados à metáfora, é usual seguir-se a necessidade de definição do que seja um nome próprio: “propio es el que guarda las letras, acento y significación común a todos y en uso de todos, como pan,

⁸⁰ Ibid., p. 21.

⁸¹ “Isto é aquilo”, ou seja, “x = y”.

⁸² Ricoeur, op. cit., p. 46-47.

⁸³ A. López Pinciano, op. cit., tomo II, epístola sexta, p. 132.

comunmente a todos pan (...)”⁸⁴. Dadas essas definições essenciais, faz-se sempre necessário a explicitação dos mecanismos de transferência entre nomes próprios e peregrinos. Daí surgirem os tropos, definidos como “la otra especie de vocablo propio, hecho peregrino por ser mudado y trocado, no en cuerpo, sino en su significación, la qual toma de varias maneras, y a las maneras dixeron tropos los antiguos escritores”⁸⁵. Dentre os tropos resplandece a metáfora como a que mais “hermosea la oración”, núcleo da analogia encontrada entre semelhantes: “Es, pues, metáphora traspasso de un vocablo a significar otra cosa diferente de aquella a que fué inventada, por semejança que la una tiene con la otra”⁸⁶.

A noção que se faz presente na maior parte das normatizações seiscentistas destaca que a metáfora transfere significados distantes que constroem ou alteram os sentidos de um enunciado, tratando-se então de trazer um termo peregrino, definido como “(...) el que es fuera de uso, el qual, o es desusado o peregrino del todo, como el vocablo árábigo o griego al francés (...)”⁸⁷, particularidade por demais importante, pois implica a noção de propriedade como algo que adere à significação da palavra. Vale dizer, quando se toma um nome próprio em uso, suas propriedades significativas emergem da constituição da coisa, mas, mudando-se na matéria as condições do gênero, essa propriedade muda intrinsecamente. Uma flor que desabrocha pode ser figuração da jovialidade viçosa de uma dama, mas pode significar também descortesia figurada no rebentar do botão, a depender das circunstâncias enunciativas, como veremos na leitura das décimas anônimas *A uma boca ferida*, poema incluso na *Fênix Renascida*. Sobre a questão da predicação da propriedade que não constitui a substância da coisa, mas um sentido que se pode transferir de um vocábulo a outro, o que implica de um gênero poético a outro, a codificação poética seiscentista a interpreta segundo a adequação aristotélica da metáfora, artifício no interior do qual ‘peregrino’ contrapõe-se ao uso corrente da linguagem. Escreve a propósito Pinciano, com particular fluência: “o es peregrino no del todo, sino que el vocablo de suyo es propio y dexa de serlo por algún accidente, mudándose de lo que antes era. Passa el vocablo y se muda en otro, o según su cuerpo, o según su alma – llamo el cuerpo las letras y syllabas de que es compuesto, y digo alma a su significación”⁸⁸. Veja-se também a propósito que, quando Pinciano descreve as alterações que o poeta pode fazer ao “corpo das palavras”, fica francamente reconhecível a base de numerosas figuras de linguagem, concretamente utilizadas pelos autores: “Múdase en cuerpo añadiendo letra, syllaba, o quintándola, y esto al medio, principio, fin del vocablo, o poniendo una en lugar de otra, todas las quales mudanças tienen en el griego su nombre propio. Y múdase en la syllaba, alargándola o abreviándola (...)”⁸⁹, enunciado no qual pode-se distinguir, por exemplo, a sinérese, figura de linguagem que procede à junção de vogais numa só sílaba

⁸⁴ Ibid., p. 124.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Ibid., p. 133.

⁸⁷ Ibid., p. 126.

⁸⁸ Ibid., p. 126-127.

⁸⁹ Ibid., p. 130-131.

da mesma palavra.

De uma maneira ou de outra as preceptivas da poesia de agudeza retomam, aproximando-se ou distanciando-se, o capítulo 21 da *Poética* aristotélica. Veja-se como António de Atayde formula, na sua *Arte Poética* dos últimos anos do século XVI, a diferença entre palavras próprias e metafóricas: “as próprias ou são antigas ou ordinárias, [acostumadas, como as de Camões]. As transferidas são as que em outro nome grego chamam metáforas, que são palavras ordinárias [numa] significação aplicadas a diferente”⁹⁰. E exemplifica o uso das “transferidas” utilizando versos da *Eneida* de Virgílio. Mas as codificações poéticas retomam igualmente as virtudes de utilidade, clareza e ornato a que Quintiliano vincula a metáfora, como se depreende dos trechos de outra preceptiva, proximamente contemporânea à *Philosophia* de Pinciano, escrita pelo português Francisco Rodrigues Lobo em 1618, o diálogo *Corte na Aldeia*, obra sintetizadora do caráter do início do século XVII pelo que revela sobre as renovações empreendidas no domínio das artes portuguesas, notadamente das letras. Para o autor e poeta português, Francisco Rodrigues Lobo:

Translação é figura quando passamos as palavras de uma cousa a outra, porém com uma semelhança conveniente, como quando dizemos: *uma fonte de sabedoria* (...) Esta figura se costuma usar para um de quatro efeitos: ou para evitar palavras desonestas, ou para abreviar razões compridas, ou por acudir à pobreza da linguagem, ou por afermosear e enfeitar a prática. (...) E as palavras que se devem escusar para falar vulgarmente não hão-de ser estrangeiras, nem esquisitas, nem inovadas, nem tão antigas que se perdesse já o uso delas.⁹¹

Neste breve trecho pode-se identificar que Rodrigues Lobo enfatiza os efeitos de decoro, brevidade, correção e ornato, virtudes da linguagem servidas pelo artifício da metáfora poética. No que concerne ao decoro da prosa, acrescenta uma personagem do *Corte na Aldeia*: “Falar vulgarmente (respondeu Leonardo) é qual os melhores falem e todos entendam: sem vocábulos estrangeiros, nem esquisitos, nem inovados, nem antigos e desusados, senão comuns e correntes (...)”⁹². Arrematado pelo interlocutor D. Júlio: “falar vulgar e propriamente é falar bem; e, na verdade, da boa linguagem a principal parte é a clareza”⁹³.

A concepção seiscentista da metáfora conceituosa, cuja prática consiste na exploração das infinitas possibilidades de composição das categorias aristotélicas em matéria poética cristã, propiciou o desenvolvimento da técnica de translação de conceitos sustentada por uma dada relação de semelhança. Na poesia do século XVII é comum surgirem metáforas de metáforas, ornatos que amplificam de diversas formas a sentença poética. Metáforas são subdivididas sob diversas categorias e graus de semelhança, contanto que seja mantida a proporção analógica que promoveu o artifício. A ampla aceitação da elocução aguda permite assim uma considerável ampliação da distância semântica dos conceitos encontrados pelo artífice, o que possibilitou que termos peregrinos fossem “trazidos” de

⁹⁰ Atayde, op. cit., p. 33.

⁹¹ Francisco Rodrigues Lobo. *Corte na Aldeia*. Lisboa: Sá da Costa, 1972, Diálogo IX: “Da prática e disposição das palavras”, p. 176-177.

⁹² Ibid, p. 175.

cada vez mais longe. Encontramo-nos agora nos domínios próprios da metáfora da poesia de agudeza. No universo seiscentista, a agudeza configura-se como amplificação das noções de decoro e verossimilhança, que em Portugal, à altura do século XVII, a tradição do gênero lírico comporta.

A idéia da agudeza metafórica apresenta duplo artifício. Em primeiro lugar, o mecanismo da translação de signos que a metáfora opera alcança um qualificativo técnico superior ao artifício simples, embora perfeito, de comparar coisas que se substituem, estando presentes no texto. Diferentemente, a ação metafórica obtém melhor desempenho quanto mais produz efeitos inesperados ao transladar sentido, atributos, conveniências e afetos de um conceito não próprio a um nome muito diverso. Em segundo lugar, seu desempenho é virtuoso por obter, da audiência do poema, o reconhecimento da analogia que funda o processo de seu artifício retórico. Metáfora aguda é aquela, portanto, que se revela ao leitor como o máximo grau de eficácia da analogia, condensada na linguagem poética do Seiscentos.

A interpretação da poesia de agudeza com base na *translatio*, em proximidade com as virtudes da oratória, com vistas ao deleite do leitor ou ouvinte e toda a série de princípios concernentes implicou também a abordagem em relação à denominação da poesia por esses conceitos condicionada. Embora não constitua um lugar especialmente disputado na preceptiva, o nome ‘agudeza’ revela algumas singularidades que podem nos ajudar a compreender essa, para muitos, controversa concepção de poesia. Já adiantado o século XVII, o autor de um dos mais específicos tratados sobre a poesia de agudeza, *Il Cannocchiale aristotelico*, dedica algumas páginas de sua obra mais importante à “genealogia da agudeza”. Neste ensaio, de que faço uma sinopse a seguir, o termo agudeza encontra a “etimologia” simbólica, para não dizer imprecisa, da metáfora. Ao discorrer sobre a palavra italiana *argutezza*, Tesauro parte, como toda a preceptiva nesse aspecto particular, do vocábulo figuras (*schemata*), mencionado na *Poética* de Aristóteles, cuja significação primária dada numa imagem seria a de certa “vivacidade dos gestos”, efetuada contrariamente à ordem discursiva monótona dos enunciados, ordem figurada na posição de inércia de um bailarino. Por essa alegação de movimento Tesauro justifica o termo *vivezze* dado à agudeza na língua italiana. Um exemplo literal suficientemente conhecido nas codificações da poesia épica seria, numa situação normal de expressão do pensamento na linguagem, narrar a sucessão de acontecimentos conforme o decorrer histórico dos fatos: uma figura faria a inversão narrativa, apresentando os acontecimentos a partir do meio da história. Na poesia lírica há muitas formas de inversão, sendo muito conhecidas as inversões sintáticas, como estas dos primeiros versos de dois poemas da *Fênix Renascida*:

Se para o canto amor me infunde quanto

ou a conhecida imagem do tempo em:

⁹³ Ibid, p. 181.

Segundo novamente a “etimologia” de Tesouro, entre os antigos, nos livros *Brutus* e *Orator* Cícero fez corresponder às figuras aristotélicas o termo *concinnitates* e, pela vivacidade do gesto que caracteriza o artifício figural contra os vícios retóricos da elocução demasiada uniforme ou entediante, concebera as orações delas derivadas como *motti arguti et faceti*. A julgar pertinentes estas informações de Tesouro, o autor latino teria com isso inaugurado uma visada que permaneceria em toda poesia de agudeza, visada de decorrências historiográficas nem sempre benéficas: a vinculação entre agudeza e facécia. No latim, *concinnitatem* vincula-se ainda a *ornatum*. Para Quintiliano, ao termo correspondem as *dicendi veneres*, que os italianos teriam traduzido por *gratie*, também neste particular segundo Tesouro.

Na *Retórica*, Aristóteles nomeia *asteia* o efeito metafórico, vocábulo que a língua latina traduz como *urbanitates*. Embora este termo não tenha nenhum significado jocoso intrínseco, Cícero define o homem urbano como aquele apto à boa conversação segundo as palavras *ioci, facetiae, affabilitas*. Com isso, refaz a relação dos bons oradores que “enunciam o que não dizem” ao inesperado, à novidade, efeito previsto nos apotegmas (lacônicos) de Aristóteles sob o signo *ex inopinato*. A expressão *detti acuti* ou *faceti* teria surgido então em Cícero a propósito dos *apophthegmata* aristotélicos, chamados pelo latino de *bona dicta*, por ação de um certo irresistível “prurito di lingua” que Tesouro não deixa de ler no cônsul romano. Outra versão proposta seria a de Trapezúncio, para quem os apotegmas são *dicta commoda*, expressão que recupera o sentido de *facetus*. Ainda na *Retórica*, *urbanitas* significa *detti argutie* e *inopinati*, que Aristóteles chamaria de *paradoxa*. A compreensão ciceroniana desse efeito paradoxal da novidade metafórica aristotélica seria chamada de *inopinata* e *peregrina dicta*. Essa intrincada rede de relações nominais interessa-nos porque é possível ver que pode ter daí partido a caracterização mais conhecida da agudeza no Seiscentos, embora menos exposta no conjunto das codificações compositivas do período: a jocosidade. Afirma Tesouro: “Quinci per quest’acuta brevità, le Argutezze son dette *Acumina*: & se v’entra la mordacità, *Aculei*. Dagli Italiani, *Acutezze*, & *Picchi*: da’ Francesi, *Poincte*, cioè, *Punte*”⁹⁵. Com base nesse tom de mordacidade, Tesouro aponta ainda em Aristóteles o significado de *cavillaciones* (*scommata*), que Sêneca, por sua vez, teria referido como *ludicras*. Com esse mesmo sentido teriam sido pensados, de resto, os termos *acutas et subtiles* de Quintiliano.

O jesuíta italiano recupera todos esses sentidos para caracterizar o entimema aristotélico como *argomento cavilloso* e *succinto*. Em língua italiana, simplesmente *concetto*. Em latim, os *concetti ingegnosi* são *argutiae*. Finalmente, salvando a agudeza seiscentista da pura facécia ditosa e

⁹⁴ Na ordem dada, trata-se dos poemas: *Achando alívio nas suas penas* de Jerônimo Baía e *Introdução Poética* de Antonio dos Reis, sendo este último paráfrase do famoso poema *Soledad primera* de Luís de Gôngora, transformado em tópica poética no século XVII. In: *A Fênix Renascida ou obras dos melhores engenheiros portugueses* [...], tomo III, p. 208 e tomo I, p. 1.

⁹⁵ Emanuele Tesouro, op. cit., p. 6. O trecho sintetizado encontra-se entre as páginas 4 e 9 do livro, no capítulo I,

sentenciosa, Tesouro enfatiza a conceituação ciceroniana da *urbanità* engenhosa, chamada de *argutezze*, para chegar ao termo *argute: figurate e acute*. Com isso consegue juntar precisamente no termo *Argutezze* as palavras *moti entimematici* e *faceti*, com o que recupera os sentidos de argumentação e ornato da poesia de agudeza. Ainda segundo Tesouro, Cícero não teria esquecido de dizer que o “estilo epidítico implica sempre em rico ornamento engenhoso”⁹⁶.

Antes de Tesouro, o paduano Matteo Peregrini, no seu tratado *Delle Acutezze* (1639), critica efusivamente Cícero pela sinonímia que o romano teria dado à agudeza. “Inoltre, se consideriamo le voci usate da Cicerone in simil materia, ci troveremo pure in grandissima confusione: *acuta, venusta, urbana, arguta, dictionaria, sales, ioci, facetiae, lepores, ingeniosum, bellum, elegans, eutrapelia, entechna, apophthegmata*, ed anche altri sono i nomi (...)”⁹⁷. Com o mesmo estado de ânimo Peregrini critica Quintiliano: “Quel dire ‘urbani sono quei detti che sono nel genere de’ ridicolosi, ma non sono ridicolosi’, è una descrizione che non dichiara cosa alcuna”⁹⁸, o que não significa que este tratadista não recupere esses autores latinos no seu livro. Parece mesmo dizer contra tal suposição: “Si accordano queste cose in buona parte con la dottrina de’maestri antichi, particolarmente d’Aristotele e Cicerone”⁹⁹. O caso é que Peregrini preocupa-se principalmente em qualificar o decoro das agudezas, defendendo o artifício e a finalidade do deleite como condições primárias da poesia. Porém, como o objetivo de seu tratado não contempla o estudo etimológico das agudezas, o autor não dedica maiores preocupações com a origem do nome nessa obra.

Em suma, a despeito contudo da profusão etimológica, a metáfora é apresentada no tratado de Tesouro como a mais elevada das figuras engenhosas: “Et eccoci alla fin pervenuti grado per grado al più alto colmo delle Figure Ingegnose: à paragon delle quali tutte le altre Figure sinqui recitate perdono il pregio: essendo la Metáfora il più ingegnose & acuto: il più pellegrino e mirabile: il più gioviale & giovevole: il più facondo & fecondo parto dell’humano intelletto”¹⁰⁰. É portanto desse lugar privilegiado ocupado pela metáfora na preceptiva seiscentista que trataremos a seguir da agudeza metafórica da poesia ibérica.

dedicado ao “Nome dell’ Argutezza”.

⁹⁶ Cf. *ibid.*, p. 8.

⁹⁷ Matteo Peregrini. *Delle Acutezze*. Torino: Edizioni Res, 1997, p. 18-19.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰⁰ Tesouro, *op. cit.*, p. 266.



Capítulo 2

Imitação, linguagem e agudeza

*E logo como a fazer dura a terra
Começasse, e a soltar do mar as águas
E tomar pouco a pouco as semelhanças
das cousas.
(Virgílio.VI)*

*Metaphora poetis amica est.
(Aristóteles.Meteor., II, 3,357a26)*

A linguagem do homem

A composição da preceptiva poético-retórica do Quinhentos deve-se em parte ao fato de a arte poética aristotélica portar uma técnica que, como tal, poderia ser ensinada. O desenvolvimento dessa preceptiva e sua veiculação pela tratadística possibilitaram a caracterização de novos gêneros, a exemplo do que ocorrera com a normatização da epopéia em prosa, definida pela preceptiva do século XVII como uma espécie nova, distinta da epopéia greco-latina e desvinculada do gênero romance¹. No que concerne ao universo ficcional, a inscrição das técnicas poéticas no domínio da retórica estimulou o debate entre o que é próprio à poesia e ao discurso da prosa, dado que as normatizações retóricas antigas informam correntemente sobre ambos os tipos de discurso. A interação entre as formas de articulação discursivas do verso e da prosa é impulsionada no âmbito das questões da linguagem, por conta do nascimento das línguas modernas. Quanto à retórica, a comunhão com a poética implicou a redefinição das finalidades na oratória e na poesia e, corolário disso, a definição daquilo que um tipo de discurso deve a outro. Essa relação foi revitalizada a partir das décadas iniciais do século XVI, como é sabido, por ocasião das leituras comentadas da *Poética* de Aristóteles na Europa ocidental, comunhão que permaneceu mais ou menos visível no decurso de toda a Idade Média latina.

No século XVI, o debate das especificidades do discurso em prosa e da poesia é proposto pela preceptiva muito em função da imitação nas novas línguas européias, e segundo alguns temas recorrentes, como se pode ver, por exemplo, a partir do conceito lingüístico de uso. Na *Poética* e na *Retórica*, Aristóteles recomenda o emprego de palavras de uso corrente como condição da clareza, e exige prudência quanto ao uso de palavras não correntes na poesia, embora, neste gênero, recomende

¹Conforme Adma Muhana. *A epopéia em prosa seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: UNESP, 1997.

também a utilização de palavras e artifícios, como as figuras, que trazem estranheza ao enunciado e conhecimento novo ao leitor², como vimos sinteticamente no capítulo anterior. Este pensamento grego foi atualizado pelas retóricas helenísticas, “le point de vue mesuré d’Aristote est adopté par la plupart des écrivains antiques. On le retrouve dans la *Rhétorique à Herennius* et chez Cicéron: les mots les plus employés (*usitalissima*) sont les meilleurs”³. O uso vincula-se à atualização pela arte imitativa da natureza ou da alma humana, da qual parte, para alcançar os sentidos propostos pelo discurso, seja retórico, gramatical ou poético, dos conhecimentos que os autores fazem das coisas escritas e opiniões aceitas. “Ainsi l’usage doit être tempéré par l’autorité des Anciens et aussi par la science des doctes: c’est une solution de compromis”⁴. Na linguagem, em função do desenvolvimento do uso que o poeta faz do conhecimento e palavras aceitas, ou seja, das opiniões que definem a plausibilidade das coisas narradas, desenvolvem-se as tópicas, lugares comuns dos argumentos retóricos. A amplificação, que tem como fonte essas tópicas, realiza a “argumentação” dos gêneros “poéticos”. Assim é que princípios, procedimentos, usos e tópicas de autores modelares constituem em conjunto o domínio da imitação. As artes implicadas no domínio da palavra reproduzem regras para a utilização desses elementos, embora prevejam também o distanciamento conveniente entre eles, segundo cada gênero do discurso. A propósito do uso comum, no *Diálogo em louvor de nossa linguagem*, de 1540, João de Barros recomenda lembrar que, “de uma maneira falam os poetas e d’outra os oradores”. Afirma especificamente o pensador português que:

Aí começarás tu de sentir o louvor da nossa linguagem, que, sendo nossa, a entenderá o latino porque é sua. Ésta prerrogativa tem sobre todas as línguas presentes: majestade para coisas graves, e uma eficácia baroila que representa grandes feitos. E o sinal onde se isto mais claro ve, é na musica, que, naturalmente, acerca de cada nação, segue o modo da fala: linguagem grave, / música grave e sentida.⁵

Com efeito, é em função dessa gravidade lingüística que, embora tenha “(...) em si uma pureza e sequidão para coisas baixas, (...) a linguagem portuguesa, que tenha esta gravidade, não perde a força para declarar, mover, deleitar e exortar a parte a que se inclina, seja em qual gênero de escritura”⁶; como se deu, aliás, com a poesia de Virgílio, autoridade latina inclusive por transitar excelentemente pelos três estilos principais do verso: sublime, mediano e humilde. O uso, portanto, favorece o enriquecimento da língua nos termos da criação de palavras e das “treladações latinas” (e, depois, de palavras oriundas das nações coloniais do império lusitano), em todos os gêneros textuais. Observe-se que, para João de Barros, o uso exige a usurpação de novos vocábulos, tornando-os “mais

²Aristóteles. *Poética*, Trad., pref., int. coment. de Eudoro de Souza. 5a. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, conforme cap. 22, 1458a19-20 e 1458b1-5; in *Retórica*. Trad. e notas por Miguel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, livro III, 2, 1404b7-14.

³Jacques Bompain. *Lucien écrivain: imitation et création*. Paris: Bocard, 1958, p. 28.

⁴Ibid, p. 29.

⁵João de Barros. *Diálogo em Louvor da Nossa Linguagem*. In: *Gramática da Língua Portuguesa*. Por Maria Leonor C. Buescu. Lisboa, Universidade de Lisboa, 1971, p. 398.

⁶Ibid., p. 399-400.

elegantes do que foram”⁷, antes ou alhures. Lembre-se de que é justamente em função do enriquecimento e elegância da linguagem que Aristóteles defende o exercício da translação metafórica.

No âmbito ainda dos debates acerca da linguagem, outro lugar retórico que comunica a interação entre as artes retórica e poética encontra-se no louvor das disciplinas humanistas. André de Resende, na *Oração da Sapiência* de 1534, em que profere um elogio da gramática, não deixa todavia de celebrar outras disciplinas dos “homens livres”, marcando, com matiz aristotélico, a proximidade entre retórica e dialética:

(...) *dialécticos*, quero abranger os que são vizinhos dos retóricos e sòmente destes diferem em que, contentando-se com provar a verdade pura, deixaram aos retóricos o brilho e o ornato das palavras, e a elegância de expressão. Falo desta mesma dialéctica que traz luz à verdade, nervos à oração, encontra os argumentos, atrai fé às frases, sem a qual toda a oração se tornaria seca, baixa, inábil, inconstante e prolixa, embora, de certo modo, florida com o auxílio das palavras. Depois destes, vêm os retóricos, ou, se preferis ao modo latino, os oradores, que têm de comum com os dialécticos o método de argumentação, e de peculiar o ornato da dicção, os multiformes enfeites do discurso e como fim da arte, persuadir. Toda a gente deseja esta arte (...).⁸

É precisamente desse lugar, comum às disciplinas da linguagem, que a poesia vai figurar como um discurso possível. É mesmo da interseção da retórica, dialética e poesia que a agudeza tira proveito ao compor seus argumentos, extraídos de tópicos comuns.

No século XVII, a leitura das obras aristotélicas resultante desse processo de aproximação das disciplinas incide precisamente sobre a imitação, pois este conceito engloba tanto a faculdade ativa do entendimento, quanto o sentido de ser princípio ou causa da poesia. A arte poética, que agrega o conjunto de princípios lógicos, argumentativos e elocutivos, responde à codificação normativa desse conceito. O sentido propriamente mimético de cópia dos modelos define a imitação como princípio da poesia. A mímese, governada por princípios recolhidos nos autores antigos e nos melhores modernos, é ação que concede respaldo ao conhecimento técnico do ofício da poesia, paralelo necessariamente ao seu exercício. O *Tratado da Imitação*, de Dionísio de Halicarnasso, formula nestes termos a questão:

A imitação é uma actividade que, segundo determinados princípios teóricos, refunde um modelo. A emulação, por sua vez, é um discurso ou ação que contém uma bem sucedida semelhança do modelo. A emulação é uma actividade do espírito que o move no sentido da admiração daquilo que lhe parece ser belo. (...) A imitação não é a utilização dos pensamentos, mas sim o tratamento, como arte, semelhante ao dos antigos. E imita Demóstenes não aquele que diz o mesmo que Demóstenes, mas sim o que diz à maneira de Demóstenes. E o mesmo se diga quanto a Platão e Homero. Toda a imitação se resume nisto: emulação da arte que refunde a semelhança dos pensamentos.⁹

Este pressuposto da imitação antiga sustenta-se no prestígio de conceitos contemporâneos como os de engenho, juízo e cortesia, noções que fundamentam a conformação artificiosa da linguagem e

⁷ Ibid., p. 401.

⁸ André de Resende. *Oração de Sapiência (Oratio pro rostris)*, de 1534. Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1956, p. 43.

⁹ Dionísio. *Tratado da Imitação*. Lisboa: INIC/Centro Estudos Clássicos da Univ. Lisboa, 1986, Fragmento III do Livro primeiro, p. 49-50.

encontram-se disseminadas no conjunto da tratadística do período, matéria deste capítulo. A existência dos catálogos de autores e a prática de exercícios oratórios fictícios, variações sobre temas históricos ou de origem histórica, comuns nas práticas pedagógicas do período, podem atestar esse aspecto. No livro *Cisne de Apolo*, uma arte poética bastante abrangente, publicada em 1602, o autor Luis Alfonso de Carvallo afirma, após citar Plauto: “(...) la arte segun Aristoteles, y Silvestre es cierta razon de hazer cosas, la qual razon aunque del entendimento procedé, para enseñarse a otros, y obrar, es menester salgan ponerse en practica y dar para ello regras y preceptos, con que se venga a la forma y fin de la arte (...)”,¹⁰ pelo que fica explicitada a permanência da idéia da arte retórica como técnica.

Segundo Jacques Bompaire, os autores antigos, incluindo nomeadamente Aristóteles,

(...) mettent en honneur la trilogie: Nature, science et pratique, ces deux dernières parties constituant l’Art. Cette trilogie est formulée par la tradition rhétorique sous une forme plus analytique encore qui complète la définition de l’Art par l’adjonction de l’imitation. C’est ainsi que le bon orateur «augmente ses dons insuffisants par l’étude, et par l’effort pour imiter son beau modèle, avec un constant souci de l’imiter».¹¹

É sob esse aspecto técnico, cunhado no conhecimento e nas disposições da natureza, que a *Poética*, livro definidor de um lugar não sofisticado para a poesia, inaugura a preceptiva propriamente poética, apresentando a imitação a partir de uma variedade das formas de arte:

A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objectos diversos, ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira. Pois tal como há os que imitam muitas coisas, exprimindo-se com cores e figuras (por arte ou por costume), assim acontece nas sobreditas artes: na verdade, todas elas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente (...).¹²

Apresentado com base na noção técnica da arte, que possui carácter especificamente operacional, o conceito de imitação em Aristóteles alcança amplitude mais elevada quando o filósofo, na *Poética*, propõe: “ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congénito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado”¹³. O imitar e o comprazimento do homem são identificados como “princípio ou causa da poesia e das demais artes”¹⁴. A imitação possibilita ao artífice partir das coisas da natureza, seus procedimentos e seres, entre eles o homem e o

¹⁰ Luis Alfonso de Carvallo. *Cisne de Apolo de las excellencias y dignidad y todo lo que al arte poetica y versificatoria pertenece*. Medina del Campo: Juan Godinez de Miilis, 1602, p. 7. Para exemplificar esse aspecto de ilustração dos exercícios poéticos pela tónica de autores autorizados, prática comum na preceptiva seiscentista, tem-se entre numerosas outras obras do tipo, o *Índice das causas mais insignes de Virgilio*, livro que arrola no esquema alfabético “de A a Z” tópicos correntes nas poéticas como “batalhas no mar”, “cadáver acompanhado”, “cara cheia de fumos”, “Nilo - rio do Egito” etc., com indicação de cada lugar na obra virgiliana. Lisboa, Biblioteca Nacional, Códice 3.786.

¹¹ Bompaire, op. cit., p. 18.

¹² Aristóteles. *Poética*, cap. 1, 1447a14-24.

¹³ Ibid., cap. 4, 1448b4-8.

¹⁴ Muhana, op. cit., p. 37.

resultado de suas ações, e, dentre estas ações, encontra-se por sua vez a própria escrita. As imitações humanas são modelos que o poeta recria pela técnica; neste artifício da forma ficcional, o universo é imitado com base noutras descrições imitativas ou diretamente a partir da natureza. Portanto, embora parta da natureza, a imitação poética tem como fim uma realidade verossímil que a represente, do particular de suas ações e pensamentos, a uma forma mais universal no poema.

Se tanto a natureza como o poema são fruto de leis e proporções oriundas da *ratio*, e se a imitação é um processo de fazer como o da natureza, sem ser o mesmo ou cópia dela, a obra do poeta será uma semelhante à que existe na natureza, independentemente de nela existir ou não. É o que significa verossimilhança, conceito que corresponde à autonomia da obra poética em relação às coisas naturais.¹⁵

O desenvolvimento do conceito de imitação no livro III da *Retórica* de Aristóteles parte da constatação de que as palavras são naturais e que, como tais, os homens servem-se delas para exprimir as relações que percebem na natureza, mas logo em seguida o autor vincula essa propriedade humana do uso das palavras à diferenciação dos discursos que o homem constrói: “(...) não basta possuir o que é preciso dizer, mas torna-se também forçoso expor o assunto de forma conveniente; e isto contribui em muito para mostrar de que tipo é o discurso”¹⁶. Com base nessa diferença de discursos, ou seja, na diferença do fim de cada discurso, é que a poética e a retórica encontram as especificidades de suas imitações. Aproximam-se ambas porque têm por meio de imitação as palavras e porque o universal que almejam encontra-se no âmbito do possível, e não da verdade ou do engano, como a dialética e a sofística, daí poderem usar adequadamente figuras de linguagem para representar afetos e caracteres que acompanham as ações e os pensamentos dos homens. “Os poetas foram os primeiros, como seria natural, a dar um impulso a este aspecto. Efectivamente, palavras são imitações (...)”¹⁷. Os enunciados afirmam a palavra como signo de representação das afecções da alma; como afirmam, em seguida, que a elocução funciona, também ela, como um signo que demonstra caracteres e paixões envolvidas no discurso. “A expressão possuirá a forma conveniente se exprimir emoções e caracteres, e se conservar a analogia com os assuntos estabelecidos”¹⁸. Retomando matéria do capítulo primeiro sobre os precedentes aristotélicos da agudeza, pode-se inferir portanto que a verossimilhança do enunciado, apresentado como um todo do pensamento e afetos, é o índice de adequação dos discursos retórico e poético, não apenas porque demonstra o argumento, mas porque o demonstra completamente, ou seja, em harmonia com elementos éticos e patéticos: “la *léxis* es en este sentido ‘adecuada’ cuando utiliza nombres apropiados (*oikeia*) y cuando se ajusta o corresponde (*harmóttein*) tanto en los hechos sustantivos denotados (*pragmata*), como al talante del orador (*êthos*) y a las pasiones que incluye el asunto del discurso (*páthê*)”¹⁹. Não se pode deixar de notar que esta caracterização da imitação como

¹⁵ Ibid., p. 44.

¹⁶ Aristóteles. *Retórica*, III, cap. 1, 1404b14-17.

¹⁷ Ibid., cap. 1, 1404a18-21.

¹⁸ Ibid., cap. 7, 1408a10-11.

¹⁹ Aristóteles, op. cit. Int., trad. y notas por Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1999. Nota 112, p. 513.

portadora de significações afetivas, muito conforme precisamente o livro III da *Retórica*, reitera a capacidade demonstrativa do verossímil poético como entidade de raciocínio não falacioso, segundo assinalamos atrás, pela condição de o signo representar conjuntamente essas três “instâncias”, por assim dizer, do enunciado retoricamente ornado, para além de suas habilidades de demonstrar conhecimento ou de figurar falsidades, como ocorre noutros tipos de discurso. Daí, segundo Racionero, que a imitação compreenda “(...) esta capacidad, propia de la *léxis*, de reducir el talante y las pasiones a un cuerpo de *enunciados*, donde ha de ponerse el nexo de unión entre los libros I-II y III, toda vez que dichos *enunciados* constituyen ya, en cuanto tales, *písteis*, pruebas persuasivas”²⁰.

Os autores seiscentistas concebem a imitação a partir da autoridade (*auctoritas*) dos melhores antigos, oradores e poetas, sendo autoridade definida como a excelência de um gênero. Compõem ou buscam compor seus poemas conforme os antigos autores e os melhores modernos, insertos, contudo, em determinada condição muito específica de adequação, o decoro, noção fundamental no período, como será visto. Emular poemas perfeitos é o preceito antigo primordial de todo “engenho”, como são chamados por vezes os poetas nesse período; mas evidentemente configuram essa prática dentro dos pressupostos de seu tempo. O modelo preceptivo da imitação encontra-se no centro dos interesses do mesmo domínio em que gravitam gramáticos, retores e poetas, como de resto, do conjunto dos chamados “humanistas” do século XVI e dos homens de letras do século XVII. Na esfera da imitação por palavras, especificamente, e mantendo-se nesse aspecto particular próximos de Aristóteles e de retores latinos, os poetas seiscentistas concebem a poesia como um hábito da razão, ou “do entendimento”: “Que si las letras son unos señales de los conceptos del entendimiento, (...) lo mesmo seran estas figuras, las quales son señales de conceptos ciertos, quien les puede negar que tengan cierto sentido?”²¹.

Esta concepção racional das atividades humanas de representação leva à abordagem técnica da poesia seiscentista. A técnica da arte poética explica porque teóricos italianos e ibéricos do século XVII revelam especial interesse pelo aspecto operacional da agudeza, o artifício, concebido como eminente indústria humana. Esta é a preocupação central de todo o segundo capítulo de uma das pioneiras reflexões formais sobre a agudeza seiscentista, o já referido tratado *Delle Acutezze*, do preceptista paduano Matteo Peregrini, que se pode sintetizar por sua afirmação de que é o “artifício, objeto de maravilha, que ilumina a virtude do engenho, que deleita com plausibilidade”²². Outros preceptores darão destaque semelhante ao aspecto técnico da arte poética. Veja-se como discorre o português Manuel Pires de Almeida, autor do tratado *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia*, de 1633, a propósito da “vigilância” da arte: “deve a diligência ser tão disfarçada que não mostre artifício, mas,

²⁰ Ibid.

²¹ Carvalho, op. cit. p. 22v-23.

²² Matteo Peregrini. *Delle Acutezze*. Torino: Edizioni Res, 1997, p. 28: “L’ultimo è di quei detti nell’artificio de’ quali tanto raramente sfavilla la virtù dell’ingegno del dicitore che, fattasi oggetto di meraviglia, viene a plausibilmente e molto lusinghieramente dilettere.”

*desinet ars esse, si apparet: Quintiliano, L.4*²³. O artifício, infere concisamente Antonio Lulio, é causa da imitação: “en un poema los asuntos son productos de un artificio (*pepoiêmena*), esto es, todos fingidos (...)”²⁴. Artificiosa finalmente é a qualidade deste soneto do poeta e historiador Francisco Manuel de Melo, que poderia figurar como “conceptista”, pelo acúmulo de conceitos que apresenta.

De que servís mis lágrimas medrosas?
Si alivios sois de amor, salid corriendo,
Pero no, que os dirán, que al fin saliendo
Acudis a sus riesgos temerosas.
Mas bien, si os manda amor, que vos piedosas
Habléis por el, callando, y padeciendo,
Tan poco escaparéis obedeciendo,
Y mandadas seréis menos dichosas,
Peregrinad, pues, lágrimas, y luego
Fiándole a los ojos vuestra llama,
Tras de aquel bien partid, que nunca vísteis;
Sed, si merito no, lenguas de fuego,
Porque os deva mi amor, ya que os derrama,
Que mudas, y lloradas le exprimísteis.²⁵

O primeiro quarteto deste soneto interroga a utilidade das lágrimas em forma de monólogo e assinala dois conceitos: demonstração da dor pelo sair das lágrimas, como alívio ou a não submissão às condições do amor, no que o poema imita a convencional dicotomia amorosa do “cuidar e sospirar”. Curiosamente o primeiro verso, *De que servís mis lágrimas medrosas?*, se for descolado da temática, pode ser visto como signo do próprio artifício da glosa que o poema irá desenvolver, dado que a tópica desse soneto foi proposta como divertimento acadêmico por meio de um soneto anterior, “truncado”, ou seja, parcialmente escrito pelo mesmo poeta português, sendo nele providos os hemistíquios ou alguns trechos de cada verso. O segundo quarteto do soneto-glosa amplifica a matéria ao colocar as lágrimas, então personificadas, numa situação extrema pela antítese que o Amor, figurado em *persona*, impõe: *falar*, por ordem do *Amor*, é ficarem as lágrimas mais *callando y padeciendo*; se saírem, serão *menos dichosas*. Assim, falar é menos dizer; calar é falar por padecimento. Os tercetos provêm o desenlace. O primeiro terceto ordena que as lágrimas sejam mostradas: *peregrinad*. Daí surgem as imagens visuais. A metáfora *lágrimas / llama* (verso 10) será a analogia que materializará em palavras o conceito do amor como fogo que arde internamente, pelo que se assemelha a calor, efemeridade, destruição e outros sentidos, tomados comumente na poética seiscentista. A referência camoniana é contínua e nesse caso realiza uma variedade no conceito do *bien (amor) partid*, verso 11: o bem nunca visto. Então, as lágrimas que, quer caladas quer saídas, padecem, saem *peregrinas* em busca de um bem perdido e nunca visto. *Peregrina* é palavra complexa e significa, entre outras coisas, “distante,

²³ Muhana. *Poesia e pintura ou pintura e poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2002, fl.85v, p. 131: Pires de Almeida citando Quintiliano: *Institutio Oratoria*, IV, 2, 127: “deixa de ser arte, se aparece”.

²⁴ Antonio Lulio. *Sobre el decoro de la poética*. Intr., ed., trad., y notas de Antonio Sancho Royo. Madrid: Ediciones Clasicas, 1994, p. 47.

estrangeira, alheia, outra”, é aquilo que a metáfora traz de longe para figurar algo; esse termo, após a Idade Média, foi acrescido de outras significações, como andar em busca do sacrado ou, pelo menos, dos lugares dos santos. Ao que parece, todos esses sentidos encontram-se sedimentados na significação da palavra conforme empregada nesse poema. No último terceto as imagens acumulam-se. Surge a metáfora das *lenguas de fuego*: são línguas que caem como as lágrimas, por paradoxo. Além disso, sendo de fogo são, como a chama, quentes, portanto recentes e possivelmente abundantes. Os dois últimos versos explicam (*porque/ya*) essa condição antitética das lágrimas, que forçosamente saem dos olhos; o verso 14, como é usual, dá a chave para a compreensão: *mudas e lloradas*, exprimem²⁶.

Por ação artificiosa, é também em função da palavra ser índice do entendimento humano, signo das coisas, que permanecerá no século XVII o conceito de linguagem configurado no século anterior. O autor da primeira gramática da língua portuguesa, Fernão de Oliveira, ao definir linguagem na *Gramática da Linguagem Portuguesa* de 1536, concebe uma comunhão específica entre o aspecto argumentativo da matéria do discurso, a *res* retórica propriamente, e sua representatividade em forma simbólica, a palavra que denomina sua significação. Assim tem início a *Gramática* portuguesa:

A Linguagem é figura do entendimento, e assim é verdade que a boca diz quanto lhe manda o coração, e não outra coisa: antes não devia a Natureza criar outro mais disforme monstro do que são aqueles que falam o que não têm na vontade, porque, se as obras são provas do homem, como diz a suma verdade, Jesus Cristo, nosso Deus, e as palavras são imagem das obras, segundo Diógenes Laércio escreve que dizia Sólon, sabedor da Grécia: cada um fala como quem é: os bons falam virtudes, e os maliciosos, maldades; os religiosos pregam desprezos do mundo e os cavaleiros blasonam suas façanhas. E esses sabem falar, os que entendem as coisas, porque das coisas nascem as palavras, e não das palavras as coisas, diz Mison, filósofo, e outra vez Cícero a Bruto e Quintiliano no oitavo livro, onde também disse que falar e pronunciar o que entendemos este só é um meio que Deus quis dar às almas racionais para se poderem comunicar entre si e com o qual, sendo espirituais, são sentidas dos corpos.²⁷

É notável como o gramático, para definir linguagem, estabelece uma relação de consequência entre dois únicos termos – figura e entendimento – comunicando, com isso, os aspectos argumentativo e elocutivo da linguagem poética. O enunciado de Fernão de Oliveira localiza-nos no terreno da “teoria substancialista” da linguagem, dominante no pensamento do século XVII e fomentada pelas leituras e escritos dos padres portugueses. Essa definição atualiza a aceitação da idéia de que a linguagem é,

²⁵ *A Fênix Renascida ou obras dos melhores engenhos portugueses*. Lisboa: Off. Antonio Pedrozo Galram, 1746, tomo IV, p. 323. O “soneto truncado” que propõe a glosa encontra-se disposto ao lado, p. 322.

²⁶ A interpretação tem muitos limites, porém acho verossímil, no contexto, pensar na Bíblia caso se queira acrescentar um sentido alegórico ao poema, tornando-o assim agudíssimo. O signo bíblico, se for admitido, não pode ser comprovado por palavras do texto, mas sim alegoricamente pela topologia retórica, dado que o soneto glosa uma tópica da oratória da época, a exemplo de sermões de Antonio Vieira. As “línguas de fogo” referidas na Bíblia têm, entre outros significados, o de ser “dom que os apóstolos receberam do espírito santo para falarem línguas estranhas e desconhecidas”. Logo, se os dois tercetos são iniciados pelos imperativos *peregrinad / sed* significando ambos ‘sair em busca de formas desconhecidas ou estranhas’, e o de *ser lenguas de fuego* para exprimirem o amor, ainda que *mudas*, tem-se portanto que as lágrimas são como as línguas de fogo bíblicas que possuem o dom de falar coisas distantes, *peregrinas*, difíceis de serem *exprimidas*.

²⁷ Fernão de Oliveira. *A Gramática da Linguagem Portuguesa*. (1536). Introd., leitura actual. e notas por Maria Leonor C. Buescu. Lisboa: IN-CM, 1975, Cap. I, p. 38.

discussão aqui sintetizada, um dom dado aos homens por Deus para que estes se comuniquem entre si e comuniquem Sua obra divina. Afirma acima Fernão de Oliveira: “é um meio que Deus quis dar às almas racionais”. Como coisa do homem, é necessariamente imperfeita, uma concessão limitada à condição humana própria do precário, comparativamente às formas perfeitas de comunicação que possuem seres mais elevados, como os anjos. A linguagem imaterial dos seres celestiais e superiores torna-se mesmo um topos glosado nas artes coevas. Descreve Emanuele Tesauro, no livro *Il Cannocchiale Aristotelico* de 1654, nos seguintes termos a comunicação angelical de conceitos:

Et questa Argutia Archetipa è quella, il cui protrato intendiamo di colorir nell’animo altrui per via de’ simboli esteriori: non essendoci permesso de tramandarlo da spirito à spirito, senza il ministero de’ sensi. Et questa fù la sciocca rabbia di Socrate, incolpante la Natura del non havere *aperto una finestretta in petto agli huomini*, per veder faccia à faccia l’Originale de’ lor concetti, senza interpretamento di lingua mentitrice; le cui traditioni souente son tradimenti. Contro alla qual querela potea compor la Natura il suo apologetico; rispondendo, ch’ella harebbe ad un tempo defraudato gli’ngegnosi del diletto di tante belle Arti sermonali. L’Angelo adunque, & l’Anima sgombra d’ogni corporeo impaccio; può senza mezzo effigiar nell’altro Spirito le spiritali imagini de’ suoi pensieri; facendosi l’uno all’altro hor pittore, & hor pittura; che è il corto, & natural linguaggio degli Angeli.²⁸

Mesmo falaciosa, porém, a linguagem humana comunica entendimentos, pensamentos, coisas, muitas delas elevadas, como as da poesia. Pois, mesmo sendo “obras do homem”, as palavras devem necessariamente refletir a concessão divina. Até por isso, não podem nunca ser “monstros” do entendimento, pois palavras procedem de certo pensamento anterior, oriundo da lógica encontrada nas relações das coisas pelo homem; palavras não nascem na elocução, mas necessitam antes ser encontradas nas coisas e posteriormente dispostas, tratadas nas relações que se fazem entre elas. Isso é o que significa as palavras nascerem das coisas, e não as coisas das palavras, princípio da preceptiva seiscentista, mas presente já em um preceptista do século XVI como António de Atayde, para quem “é necessário misturar as figuras e os acontecimentos (...) de modo que no cabo se venha a concluir tudo”²⁹. Como instrumento das “vontades e obras” humanas, a linguagem possui mecanismos de normatização e controle das expressões nas gramáticas, retóricas e em todas as artes que prescrevem as formas simbólicas da representação.

Para João Adolfo Hansen, a linguagem, segundo os modos de representação vigentes no século XVII, é “(...) uma *jurisprudência* ou usos autorizados dos signos, que prescrevem que todas as imagens, discursivas, plásticas, musicais, gestuais, devem ser *boas* imagens reguladas ou controladas em regimes analógicos de adequações verossímeis e decorosas”³⁰. É portanto ainda na esfera do uso que os poetas encontram a chancela das autoridades para a expressão de seus entendimentos das coisas, com menosprezo dos monstros da vontade. Os usos são apropriações individualizadas de certa

²⁸ Emanuele Tesauro. *Il Cannocchiale Aristotelico* (1654). [Savigliano]: L’Artistica, 2000, Cap. 2, p. 16. (Grifo meu).

²⁹ António de Atayde. [Arte Poética]: *Borrador de uma arte poética que se intentava escrever*. Lisboa, Biblioteca da Ajuda, Ms. 46-VIII-37, p. 10.

³⁰ João Adolfo Hansen. Barroco, neobarroco e outras ruínas. In: *Teresa*, Revista de Literatura Brasileira.

concepção de linguagem muito ampla que Fernão de Oliveira sumariza em termos dos que “sabem falar, os que entendem as coisas”³¹. A teorização sobre a linguagem no Seiscentos ibérico inclui alguns pressupostos que não podem ser omitidos, mesmo que esquematicamente, dado que são bases que especificam também as representações nas artes. Hansen propõe:

A principal dessas especificidades é o modo *qualitativo* pelo qual [os homens seiscentistas] concebem a temporalidade como emanção ou criação de Deus que inclui a natureza e a história, subordinando-as providencialmente no projeto da salvação. A representação propõe que a natureza e a história são simultaneamente efeitos criados por essa Causa e signos reflexos dessa Coisa, ou seja, que ela mesma, representação de efeitos e signos, é signo e efeito. (...) A concepção relaciona a experiência do passado e a expectativa do futuro como previsibilidade, pois afirma-se que a Identidade de Deus, Causa Primeira, repete-se em todas as diferenças históricas do tempo, tornando análogos ou semelhantes todos os seus momentos, desde a Criação até o presente dos intérpretes.³²

Nos termos de Fernão de Oliveira, a figura dos entendimentos que se fazem sobre as coisas atualiza sempre o mesmo esquema figurativo da providência divina. A prudência dos homens reside assim na acertada interpretação dessas coisas, palavras e relações que ocorrem entre elas. O fundamento de “conceito predicável”, glosa elaborada pelo pregador do sermão que relaciona um tema sacro retirado da Bíblia com uma forma aguda feita pelo engenho humano³³, é ilustrativo do alcance “interpretativo” que se atribui ao usuário da linguagem, ou melhor, “dos que sabem” a linguagem, dos que “entendem as coisas”. No que concerne à diversidade entre os gêneros, deve-se notar obviamente que o papel de intermediário entre Deus e homem atribuído ao pregador do gênero sermão o diferencia do poeta, mesmo daqueles nomes de autoridade, e mais ainda do falante comum.

Encontra-se outra ilustração na figuração pictórica com que a arte da retórica costuma ser representada em emblemas, pórticos ou pinturas. Como alegoria do ornato, a figura feminina da retórica é apresentada geralmente vestida com traje de ricos enfeites, embora, em algumas representações, sua imagem personificada apresente também uma espada e um escudo, armas da acusação e da defesa da oratória. Na concepção cristã, a arte retórica serve também como instrumento de explicação ao homem sobre o plano providencial divino, pois, assim como a retórica, a verdade necessita ser revestida de ornato para ser melhor compreendida. A imagem poética mais imitada com esse fim é a da “verdade” como “sol”, luz total que, se contemplada nua, poderia cegar o olho humano.

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. FFLCH. USP, nº. 2, p. 47.

³¹ *A Gramática da Linguagem Portuguesa*. (1536), cap. I, p. 38, trecho citado.

³² Hansen, op. cit., p. 46.

³³ Emanuele Tesauro escreveria sobre o “conceito predicável” o seguinte: “Argutia leggiemente accennata dall’ingegno Divino: leggiadramente suelata dall’ingegno humano; & rifermata con l’autorità di alcun Sacro Scrittore. Dividendosi l’applauso à Iddio dell’haverla trovata, & al Predicatore dell’haverla, come pellegrina merce, mostrata al Mondo; e tempestivamente appropriata al suo proposito.” Antes afirmara: “Due cose adunque principalmente componono questo sacro parto dell’Ingegno: cioè la Materia Sacra, fondata nella Divina Autorità: & la Forma arguta, fondata in qualche Metafora, formante un senso Tropologico, ò Allegorico, ò Anagogico; differente da quello che di primo incontro le parole del sacro Testo letteralmente offeriscono”, op. cit., p. 65.

A respeito da necessidade do ornato para a visão da beleza, Cesare Ripa recomenda aos autores modernos repetir a sabedoria egípcia antiga de indiciar os tesouros:

Este revestirse al que me refiero consistió en componer los cuerpos de las imágenes con distintos colores y proporciones y mucha variedad, en las más hermosas actitudes y con exquisita delicadeza, haciendo lo mismo con todas las demás cosas; de modo que no hay nadie que, nada más verlas, no sienta crecer en si cierto deseo de investigar a qué fin las hicieron, con tal orden y disposición representadas.³⁴

A representação pelas palavras, nos termos de Hansen, comunga “a substância sonora das línguas e a substância espiritual da alma [como] signos e efeitos reflexos da sua Causa”³⁵. As substâncias sonoras realizam-se nas palavras, enquanto

a substância da alma, definida como unidade de memória, vontade e inteligência, é iluminada pela Graça, que o predispõe ao Bem. Aqui, as apropriações neoescolásticas da *mimesis* aristotélica compõem os efeitos das representações como semelhança e diferença por participação analógica da linguagem na substância metafísica de Deus. Segundo as representações, Deus, Causa Primeira e Final da natureza e da história, ilumina o juízo dos autores no ato da invenção, que estabelece relações simpáticas e antipáticas, agudas e vulgares, prazerosas e desprazerosas, eficazes e afetadas, mas sempre regradas segundo os verossímeis dos gêneros e os decoros específicos das ocasiões da hierarquia.³⁶

É seguramente essa concepção de linguagem que está na base dos modelos poéticos do século XVII, a exemplo da silva, subgênero lírico próximo à canção, *A el Rei, nosso Senhor Dom João o quarto*, escrita por Violante do Céu a título de encômio régio após a Restauração de 1640. Se a poesia é também lugar de repetição das analogias encontradas no mundo criado por Deus, versos são realizações elocutivas das semelhanças encontradas entre as coisas; são anáforas dos mistérios divinos, lugar da causa final que move, deleita mas também ensina.

(...)

Decreto foi, senhor, da excelsa mente
(que sempre a vossas cousas favorável
se fez) por exaltar-vos (imitável)
que viésseis remir a Lusa gente,
no mesmo tempo, em que a remir o mundo
veio também dos três, o que é segundo:
*porque se bem grandezas infinitas
não podem comparar-se com as finitas,
às vezes Deus, com estas
faz aquelas, senhor, mais manifestas:*
e assi quis que no tempo em que binigno
uniu ao ser humano, o ser Divino
(por vir como Monarca verdadeiro
a libertar do mundo o cativo)
viésseis vós também com tal piedade,
a restaurar da pátria a liberdade:

³⁴ Cesare Ripa. *Iconologia* del Caballero Cesare Ripa Perugino. En Siena, herederos de Matteo Fiorimi, 1613. In: “Proemio en el que se trata genéricamente de los distintos tipos de Imágenes, junto con las reglas que las rigen”, p. 49.

³⁵ Hansen, op. cit, p. 47.

³⁶ Ibid.

porque contemplativo o pensamento,
 em um e outro advento
rastejasse o Divino pelo humano
 contemplando no gosto Lusitano,
 que se vem restaurando liberdades,
 levantando humildades,
 ostentando lhanezas,
 admitindo finezas,
 ocasionando glórias,
 outorgando mercês, dando vitórias
 um rei que humano é (se bem tão digno)
 que faria senhor um Rei Divino?
 (...)

E tu Pátria felice
 que para ser em tudo Portentosa
 benemérita foste, e venturosa;
 tu que atrás tantos anos de infelice
 (por singular favor do Rei supremo)
 passaste de um extremo a outro extremo:
 se até agora (por seres na grandeza,
 na pompa e na riqueza
 a maravilha oitava)
 toda a terrestre esfera te envejava;
 agora que te habita
um Rei, que até delírios acredita,
 e por diversos modos
 a todos favorece, e ampara a todos,
 benigna, e não severa,
 te envejará do Sol a própria esfera.³⁷

O paralelo construído pela autora em torno da figura humana como termo “segundo” da segunda pessoa do dogma católico da Trindade – ser o “quarto” João da ascendência régia favorece a analogia – atualiza a interpretação providencial da ação divina, explicitada no primeiro verso da estrofe, sob a premissa de que as coisas divinas são “imitáveis” no plano humano. A relação desenvolve-se por meio das ações análogas de /remir o mundo/, /remir a Lusa gente/ e /libertar do mundo o cativo/, /restaurar da pátria a liberdade/. O artifício buscado pela analogia é referido claramente: é pelas grandezas finitas que Deus torna manifestas as grandezas infinitas. Trata-se do mesmo mecanismo operado na esfera mais ampla da linguagem, conforme a vemos realizada na concepção substancialista prescrita por Fernão de Oliveira e, em suma, nos vários tipos de discursos do período. A comparação da ação redentora do rei com a de Jesus é estendida, chegando a constituir uma metáfora muito curiosa pela agudeza com que translada um conceito à primeira vista impróprio – *rastejasse o Divino pelo humano* –, pensamento pelo qual poderia a voz do poeta contemplar a existência de um rei humano que, tornando o divino manifesto, chegasse ele próprio a ser divino? A exaltação das grandezas de D. João IV o pressupõe como eminente segundo de Jesus, um vice-Cristo, como foi formulado no período. Nessa imitação – *um Rei, que até delírios acredita* –, conforme um

³⁷ Sórora Violante do Céu. *Rimas Várias*. Int., notas e fixação do texto de Margarida Vieira Mendes. Lisboa: Presença, 1993, p. 95-99. O poema é uma das duas silvas do livro – a outra é dedicada ao Padre Antonio Vieira – e tem como *incipit* o verso: *Se para conseguir eterna glória*. (Grifos meus).

dos últimos versos da silva, é semelhança, embora seja também diferença, da substância divina de Deus no Filho.

Para um exercício último de compreensão da definição de linguagem segundo Fernão de Oliveira, consideremos como figura do entendimento o sentido amplo que o conceito de figura apresenta na retórica: um ornato da linguagem. Se se substituir o termo figura por um tropo, a metáfora, a definição de linguagem seria então proposta como ‘metáfora do entendimento’. Esse exercício intelectual de substituição é possível teoricamente, dado que os falantes acionam noções muito específicas de pensamento e representação de imagens, para as quais concorre o mesmo mecanismo de expressão das metáforas poéticas, de acordo com o que postula Robert Klein em seu estudo sobre a representação das imagens de empresas e emblemas:

A imagem de um conceito (...) é anterior e estranha à diferença entre a expressão verbal e plástica. (...) a “imagem” desse conceito só poderá ser uma primeira conformação, ainda não expressa, um revestimento pensado do pensamento – esta significação indireta de que fala Carburacci, a expressão de um conceito por meio de outro, em síntese, a metáfora. A figura de estilo é, com efeito, uma imagem pensada que substitui um conceito. (...) a passagem da “figura” de estilo à representação quase visual e a exploração, pelo discurso, da “imagem” assim obtida constituem um dos procedimentos essenciais do conceptismo; (...) a metáfora é, na origem, um revestimento do pensamento antes da expressão, imagem ao mesmo tempo discursiva e capaz de representação visual, ou, melhor, anterior à distinção dos dois meios que a exprimem.³⁸

E continua:

(...) toda atividade do espírito, lógica ou artística, é inicialmente, enquanto expressão, metáfora-pensamento-imagem, ou, no duplo sentido do termo, *concetto*; e já que a arte consiste em chegar, ultrapassando-se o objeto proposto, ao ato de engenho que o criou, toda arte, assim como todo pensamento, reduz-se, enfim, à metáfora.³⁹

Então, repare-se que a metáfora, como a definição figurada da retórica, é pensamento “revestido” de imagem, que será “impressa” materialmente pela elocução das palavras. Já observamos que, para a retórica aristotélica a metáfora, do ponto de vista da elegância do discurso, produz efeitos equivalentes ao do entimema; no século XVII, a metáfora aguda acrescenta a essa “equivalência demonstrativa” o estatuto muito prestigiado da imagem – e muitos teóricos nossos contemporâneos sustentam a eminência do aspecto visual da cultura pós-renascentista – que, interpretando Klein, carrega consigo o pensamento, conjunto afirmado como conceito, idéia peculiarmente significativa no período, conforme alguns trechos da preceptiva coeva transcritos mais à frente. No livro *Rimas Várias* de Antonio Álvares Soares, publicado em 1628, o soneto proêmio apresenta uma visão de poesia em que, revestida pela tópica da “modéstia afetada”, a voz do poeta não encobre a alta estimação da imitação poética. Plasmada sob a idealização de cunho petrarquista da amada inatingível, o poema revela o estado de coisas dos códigos ficcionais vigentes, em que o modelo imitativo figura mediado

³⁸ Robert Klein. A teoria da expressão figurada nos tratados italianos sobre as *imprese*. In: *A Forma e o inteligível: escritos sobre o Renascimento e a Arte Moderna*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 124.

³⁹ *Ibid.*, p. 135.

por certo sentido de precariedade da linguagem humana em representá-lo completamente. Tal é a analogia central do soneto que, sendo proêmio, inicia o discurso da obra: assim como Cíntia é nato valor soberano e o Amor é fogo dos afetos, igualmente o poeta exorta ao engenho e à língua que provejam alto emprego ao estilo com que pretende emular o conceito ou *Idea* da beleza de Cíntia, sendo *Idea* noção que aqui pode ser entendida conforme assinala Rafael Bluteau: “*Idea* também se diz da imagem que o artífice forma no entendimento para a por em obra”⁴⁰. Tem-se o poema de Soares:

Se la lengua que expone, i si la mano
Que escribe, lo que el alma a las dos dita,
Pudiessen exprimir de tu infinita
Beldad, la Idea que concibo en vano:
Qual tu merito, ò Cintia, soberano,
Excede al superior, que más te imita,
Tal mi canto, al mayor que solicita
La docta cumbre, excedería ufano.
Yá que el cielo te diò tanta excelencia,
I Amor al alma affecto tan ardiente,
Deme el estilo igual al alto empleo.
Porque muestre en armonica corriente,
De tí, de mi, de Amor, en competencia,
Tu merito, su fuego, i mi desseo.⁴¹

“No século XVII, os preceptistas afirmam não só que a agudeza é metáfora, mas, principalmente, que a metáfora é o próprio fundamento da agudeza e, de modo geral, de toda representação”⁴². Nesse tempo, afirma ainda Hansen,

o discurso interior do pensamento é entendido como um contexto ordenado de imagens chamadas *fantasmas*, que existem na mente antes da representação exterior; quando os fantasmas são exteriorizados, o discurso e outras formas são definidos como ordem de signos sensíveis copiados das imagens mentais como tipos do arquétipo. Por isso, os signos, em geral, são entendidos como “definição ilustrada” (...) Todo signo é então definido como a metáfora que relaciona o pensamento e a sua representação exterior, ou, em termos seiscentistas, como a metáfora que relaciona a “argúcia arquétipa” e suas formas exteriores.⁴³

Sendo conceito, imagem e fantasma, essa noção metafórica do pensamento só assegurou seu estatuto no século XVII mediante a veiculação em obras de erudição, na metrópole e nas colônias imperiais, de doutrinas intérpretes do pensamento aristotélico, da herança retórica latina e da idéia da “agudeza como uma forma própria das maneiras do falar e agir do cortesão”⁴⁴.

Parece ser esse o conceito que subjaz à estrofe abaixo, anônima, embora inserta numa seqüência do “licenciado Manoel de Azevedo”, à página 12v do manuscrito 6.269 da BNL:

⁴⁰ Raphael Bluteau. *Vocabulario Portuguez, & Latino*, Aulico Anatomico, Architectonico, Bellico, Botanico, Brasilico, Comico, Critico [...], Autorizado com exemplos dos melhores Escritores Portuguezes, & Latinos [...] Lisboa: Pascoal da Sylva, 1712-1728, verbete *Idea*.

⁴¹ Antonio Álvares Soares. *Rimas várias*: primeira parte. Lisboa: Matheus Pinheiro, 1628, p. 1.

⁴² Hansen. Retórica da Agudeza. In: *Letras Clássicas*, Revista do Departamento de Letras Clássicas da USP, nº. 4, 2000, p. 321.

⁴³ *Ibid.*, p. 322.

⁴⁴ *Ibid.*

*A encantadora serea da Corte, A venus amortalhada, a Helena,
não roubada, mas roubadora, a mesma Catherina.*

De ouvir-vos, e de ver-vos admirado
Não sabe o mundo, o Filis, com certeza
Se é treslado do céu vossa beleza
Ou se é vossa voz do céu treslado.

Dada uma idéia abrangente sobre a conceituação de linguagem que norteou as artes discursivas no século XVII, podemos prosseguir a pesquisa sobre a poética de agudeza segundo o parâmetro das confluências entre as artes. A teoria da mímese aristotélica, na *Poética* e na *Retórica*, aborda a questão da diferença discursiva da imitação propriamente da poesia e da prosa. Este tópico, que vimos exemplificado a propósito da noção de uso, desenvolveu-se na tradição retórica latina um tanto pela concorrência da idéia ciceroniana do orador perfeito, cujo correlativo poético encontra-se na imagem do poema perfeito, em função do qual o poeta busca respaldo na imitação e na retórica. A composição artificial dos poemas tem sua importância reconhecida primeiramente na divisão aristotélica dos gêneros (embora saiba-se bem que a origem dessa divisão lhe é anterior), na medida em que, segundo o filósofo grego, à poesia caberá a imitação do que aparta-se do uso comum da linguagem. O poeta deve então dispor dos artifícios retóricos que forem favoráveis na implementação de um discurso que seja, ao mesmo tempo, elegante, persuasivo e diferenciado. O elo fundamental entre as artes retórica e poética residiu na definição de gênero demonstrativo ou epidítico, cujo fim é fazer o elogio do belo pelo louvor das virtudes ou a censura dos vícios⁴⁵. Entretanto, como as questões que envolvem esse tipo de matéria não remetem à deliberação ou ao julgamento de algum fato incerto, por exemplo, a incursão de uma nação numa guerra, sendo naquele caso o objeto da arte uma causa já acertada, assim, esse gênero reserva ao espectador larga margem de deleite em seus enunciados. A argumentação própria do epidítico é o elogio, que encontra sua contrafação no vitupério. O elogio é um discurso que salienta a grandeza de uma virtude, devendo demonstrar a virtuosidade das ações dos homens bons. Segundo Aristóteles: “O belo é o que, sendo preferível por si mesmo, é digno de louvor; ou o que, sendo bom, é agradável porque é bom. E se isto é belo, então a virtude é necessariamente bela; pois, sendo boa, é digna de louvor”⁴⁶. Uma das formas do elogio retórico que encontra larga tradição latina é o panegírico, louvor centrado sobre atos humanos, instituídos como objeto de exaltação porque são índices de hábitos nobres. O discurso de vitupério persegue os mesmos fins e atua com os mesmos meios retóricos, mas age pela depreciação dos vícios, para lição de proveito do espectador. O artifício retórico por excelência, o modo próprio do gênero epidítico é a amplificação. O *Cisne de Apolo* de Alfonso Carvallo, ao definir poesia, afirma que: “(...) desde el principio del mundo (...) fue escogida esta orden de concertar y medir las palabras para alabar a Dios, y manifestar sus grandezas y alabanzas (...)”⁴⁷; e escolhe um cântico bíblico proferido por Moisés para ilustrar o que compreende como fonte

⁴⁵ Aristóteles, op. cit., I, 9, 1358a29.

⁴⁶ Ibid., I, 9, 1366a33.

⁴⁷ Carvallo, op. cit. p. 40v.

do discurso epidítico: “Cantarei ao *Senhor* porque esplêndida foi a vitória: cavalo e cavaleiro atirou no mar”⁴⁸. Historicamente, em Portugal, propriedades desses gêneros retóricos encontram-se presentes em várias formas discursivas, desde as cantigas de escárnio e mal-dizer, até as sátiras, canções, romances, décimas ou epigramas do século XVII.

A poesia é o discurso mais próximo da noção encontrada no gênero imitativo do epidítico, pois também glosa *res certa*, e sua causa final reside no deleite dos leitores⁴⁹, sua força de persuasão reside justamente no dizer específico que, ao revelar sua “ausência de utilidade” relativamente à necessidade do juízo específico judicial ou deliberativo, em que outros tipos de discursos retóricos incorrem, acaba por revelar também o complexo de ornamentação de sua elocução. A matéria do poema constitui-se retoricamente como *res certa*, diferentemente dos dois outros gêneros referidos, nos quais a resultante persuasiva do discurso depende sempre do seu desempenho final junto ao espectador, dado que sua causa constitui *res dubia*. Entretanto, a qualificação da ação elogiosa ou vituperante e o convencimento do leitor sobre a matéria demonstrativa são efeitos discursivos e o poeta, como o orador, conhece a necessidade de defender parcialmente a idéia que expõe. Daí poder dizer-se que o gênero demonstrativo recebe interferência dos gêneros deliberativo e judiciário na medida em que também expõe sua matéria a “juízo público”, mas isso se dá em termos de deleite, comoção e conhecimento que o discurso venha a promover. Poderíamos dizer numa palavra, persuasão, se para isso não fosse necessário referir juntamente a condição da verossimilhança e da busca de uma unidade de sentido. Como vimos no capítulo primeiro, a condição para a poesia atingir os fins de deleite, comoção e conhecimento é a verossimilhança, concebida pela congruência primordial entre a coisa pensada e a forma com que este pensamento aparece no texto. Essa forma de apresentação elocutiva depende necessariamente do fim a que o discurso se propõe. Assim,

(...) depois de apreender as razões, o *logos*, é preciso saber pronunciá-las e animá-las com os afetos e os caracteres que lhes correspondem – vesti-las com *léxis*. A unidade do discurso dar-se-á – e desse modo semelhantemente à poética – na adequação entre provas técnicas (dialéticas e ético-patéticas), isto é, *logos* e verossímil. Todavia, as diferentes finalidades dos discursos dialético, retórico e poético propõem *logoi* distintos, que distinguem reciprocamente o uso da *léxis* em cada um deles. Em todos, propõe-se uma unidade (...), na retórica, a unidade, para redundar em persuasão, exige do discurso que comporte afetos e caracteres; na poesia, finalmente, a unidade, para constituir o verossímil, faz com que o discurso, além da persuasão, comporte assunção e extirpação de afetos. Então, em cada desses discursos, a unidade formada por *léxis* e *logos* há de estar em total dependência da causa final (...).⁵⁰

Aceitos, assim, o deleite como causa final da poesia e a verossimilhança como condição para a consecução desse fim, deve-se especificar como estas duas noções são interpretadas pela preceptiva do Seiscentos ibérico. Nesse período, os lugares específicos do belo e do feio voltam-se para a esfera do decoro da poesia de agudeza. Foi destacado acima que, ao propor a poesia como imitação por palavras

⁴⁸ Êxodo, 15, 1. In: *Bíblia Sagrada*. Petrópolis: Vozes, 1982.

⁴⁹ Cf. Aristóteles, op. cit., III, cap. 12, 1414a20-26.

⁵⁰ Muhana. Elogio de Górgias. In: *Letras Clássicas*, Revista do Departamento de Letras Clássicas da USP, n.4, 2000, p. 34-35.

com fins ao deleite plausível, Aristóteles, ao mesmo tempo em que afirmava a especificidade do discurso poético, instituíra também a preceptiva da poesia. É evidente que outros filósofos haviam tratado da poesia anteriormente. Ficou célebre o tratamento muito específico que a figura do poeta recebera de Platão, para ficarmos no exemplo mais ilustre. Mas na obra deste filósofo grego, a doutrina poética encontra-se disseminada em vários livros. A idéia de uma preceptiva poética configura-se propriamente no momento histórico de Aristóteles, em virtude também da disputa filosófica envolvendo o estatuto da retórica que o filósofo travou contra a sofística⁵¹. A normatização da arte poética caminhou, ao que parece, paralelamente ao desenvolvimento da especificidade de seus gêneros. Horácio, na sua *Arte Poética*, contribuiu para a atribuição das características genéricas ao diferenciar os pontos de vista do espectador diante das diferentes obras de arte, definindo que, tanto na poesia quanto na pintura, cada gênero exige uma maneira apropriada de leitura: uma estátua pequena exige ser vista de perto, mais de uma vez e com muita luz⁵². De acordo com uma tradução de Horácio de 1599, a preceptiva da *Carta aos Pisões* afirma claramente que

a obra que é feita para ser vista de perto, quer ser vista à luz {*quae non formidat*} que não tem medo, nem foge do {*iudicis argutum acumen*} engenho agudo do juiz que a observa: porque quanto mais ao claro se ver, tão melhor o parece, e o obscuro sua fermosura amortece. (...) Há poesias que são para o longe, miradas de relampago, como se não se pudesse reparar nelas, (...) são para ser ouvidas e não consideradas. Outras há que o maior exame as engrandece mais.⁵³

Vimos, a princípio, que a poesia seiscentista mantém-se próxima da noção antiga da imitação poética e que esse fator explica muitos aspectos da poética do período, especificamente o caráter artificioso e a proximidade com o discurso retórico. Por sua vez, a incursão, ainda que breve, pelos conceitos da teoria substancialista da linguagem conforme sua compreensão no Seiscentos revela aspectos singulares da poesia de agudeza, especialmente as definições de deleite e proveito como finalidades do discurso poético, aspectos todos que afloram nos gêneros poéticos. Veja-se na seqüência como, nesta interseção, foi teoricamente proposta a agudeza como princípio de imitação da linguagem cultivada dos poetas.

A agudeza segundo Baltasar Gracián: *concepto* e variedade

Quando preceptores ibéricos elaboram regras e proposições sobre a invenção poética, atualizam esse antigo e poderoso conjunto de conhecimentos da imitação enquanto arte. Uma das artes

⁵¹Sobre a história da retórica, ver Armando Plebe. *Breve história da retórica antiga*. São Paulo: EPU, 1978.

⁵² Trata-se dos muito conhecidos versos 361-365 que envolvem a tópica *ut pictura poesis* da *Carta aos Pisões*:
Ut pictura poesis; erit quae, si proprius stes,
Te capiat magis & quaedam, si longius abstes.
Haec amat obscurum: volet haec sub luce videri,
Iudicis argutum quae non formidat acumen;
Haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.

poéticas mais importantes dos anos Seiscentos é o tratado *Agudeza y Arte de Ingenio*, do jesuíta aragonês Baltasar Gracián (1601-1658), livro que sintetiza a noção de poesia de agudeza na península Ibérica. O cotejo das duas edições deste tratado, a definitiva, de 1648, e a anterior, de 1642, revela que a reelaboração da primeira versão concentrou esclarecimentos significativos, pois reafirma uma maneira específica de fazer poesia que opera ambas as vias, a argumentativa e a persuasiva afetiva, dentre os chamados gêneros menores, que compõem a lírica. Mais do que isso, o livro propõe a agudeza como uma poética para seu tempo. A retirada do termo “tratado” – a primeira versão chama-se *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza* – e a colocação da palavra “agudeza” em primeiro plano no título da segunda edição, *Agudeza y Arte de Ingenio*, são mudanças significativas, pois assinalam, também nessa obra, o interesse na união entre retórica e poética, ou seja, o reconhecimento por parte de Gracián de que a agudeza exercita-se num plano para “além da lógica”, embora também a englobe, como parece ficar implícito pelo acréscimo do segundo sintagma do título da obra: “y arte de ingenio”⁵⁴.

O livro de Baltasar Gracián é modelo de prudência, noção que compreende a sabedoria humana, dominante nas artes e letras das cortes ibéricas. Nesse tratado, a agudeza é apresentada formalmente como uma faculdade do pensamento que prevê relações inesperadas e artificiosas entre conceitos distantes. O pressuposto de linguagem que fundamenta e possibilita tais associações é certa perfeição de proporção que encontra no *concepto*⁵⁵ seu artifício superlativo. “El concepto consiste también en artificio (...). No se contenta el Ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que se aspira a la hermosura”⁵⁶. O autor não oferece regras precisas para a definição de agudeza, interpretada em função de outras relações que cria com conceitos retóricos como engenho, *concepto* e arte, e com categorias intelectivas como entendimento e proporção. No conjunto, Gracián faz de seu próprio estudo um espelho da teorização que fomenta. O livro é elaborado como uma amplificação por negativas, pois ao articular pela lógica ao mesmo tempo as categorias da qualidade e quantidade tendo em vista a variedade dos gêneros de agudezas, afirma muitas vezes o que o objeto não é ou não possui. Poucos são os termos que têm definição no livro.

A partir do Discurso II, o seiscentista elege o “artifício conceituoso” como uma primeira forma de concordância entre palavras hábeis a gerar uma agudeza, mas condiciona o sucesso do artifício à preexistência de um ato de entendimento. Da mesma forma que os lugares comuns convencionados retoricamente, os conceitos servem também de argumento à beleza: “Atiende la Dialéctica a la conexión de términos, para formar bien un argumento, un silogismo, y la Retórica al ornato de

⁵³ *Obra de Horácio*. Granada, 1599. Por el Doctor Villen de Biedma. Por Sebastian de Mena, p. 326. (Lisboa, Biblioteca Nacional, Seção de Reservados, 765 A.)

⁵⁴ Cf. Baltasar Gracián. *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*. (1642). Madrid, Catedra, 1998, prefácio de Emilio Blanco à edição de 1642, p. 28.

⁵⁵ Doravante, no que concerne ao livro em questão, a palavra será escrita no original castelhano para que fique marcado o uso da definição proposta por Gracián ante o equivalente termo *conceito* em português.

⁵⁶ Gracián. *Obras Completas*. Madrid: Espasa Calpe, 2001, Discurso II, p. 317-318.

palabras, para componer una flor elocuente, que lo es un tropo, una figura”⁵⁷. A preocupação com a construção dos argumentos a partir da matéria e dos conceitos parciais revela que, para Gracián, na agudeza a composição lógica é essencial, o que distancia o autor da concepção historiográfica posterior, que toma a poesia seiscentista como jogo ornamental. Mais importante, o autor considera a verossimilhança o núcleo da adequação, na medida em que condiciona sua teoria sobre a agudeza, o *concepto*, tanto ao plano lógico da argumentação, quanto ao plano elocutivo dos afetos segundo a ação das figuras e tropos. Na poesia, teoricamente, os argumentos podem ser tomados a partir de um lugar-comum (*locus*), ou como amplificação (*amplificatio*). Quanto ao primeiro, pode-se dizer que o lugar-comum é um conjunto de idéias e imagens já versadas sobre determinada questão que, se a princípio finita, universalizou-se pela abrangência cada vez maior que recebera numa determinada tradição de discursos. Na retórica aristotélica, a relevância dos lugares na invenção é expressiva: disponibilidade de certo repertório de significados. A retórica oferece estes argumentos como termos gerais de aplicação. A preceptiva os atualiza praticamente em preceitos e lugares comuns conforme os verossímeis próprios de seu tempo. Um exemplo de registro preceptivo de amplificação por lugares-comuns pode ser visto na seguinte descrição de um procedimento elogioso, em que o poeta, diz Gracián, “faz céu da sagrada religião de São Domingo”: “Cuando se ajustan todas las circunstancias y adyacentes del sujeto al término de la traslación, sin violencia, y con tal consonancia que cada parte de la metáfora fuera un relevante concepto, está en su mayor exaltación el compuesto”⁵⁸. E continua o jesuíta, de modo mais específico, aferindo diversas categorias à matéria do elogio: “Proporciona con notable correspondencia toda la religión con el cielo, y va distribuyendo cada estrella con su canto con grande propiedad, tomando fundamento de las circunstancias especiales de los términos. Concluye con relevante agudeza, que es lo más dificultoso y más estimado (...)”⁵⁹. Veremos sobre a amplificação mais adiante, por agora diz-se ainda que, em Gracián, um argumento pode ser, por vezes, originário de uma única palavra, como um nome próprio revelador de atributos de seu portador, ou até mesmo a sutileza que se revela pela troca de sílabas de um vocábulo.

Concepto, termo que centraliza os fundamentos da agudeza, é definido por Gracián como um “ato de conhecimento que expressa a correspondência que se acha entre os objetos”⁶⁰. No Discurso LX, o autor profere um breve elogio desta noção: “Son los conceptos vida del estilo, espíritu del decir, y tanto tiene de perfección cuanto de sutileza; mas cuando se juntan lo realzado del estilo y lo remontado del concepto, hacen la obra cabal (...)”⁶¹, no que chama a atenção para o aspecto lógico, vale dizer mais claramente, para o papel da forma argumentativa desempenhado – ainda que brevemente – pelo conceito como instância intermediária entre a imagem mental da coisa que o autor formula e seu

⁵⁷ Ibid., Discurso II, p. 317.

⁵⁸ Ibid., Discurso LIII, p. 723.

⁵⁹ Ibid., Discurso LIII, p. 724.

⁶⁰ Ibid., Discurso II: “De suerte que se puede definir el concepto: Es un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos”, p. 319.

⁶¹ Ibid., p. 773.

revestimento de linguagem. Usando as palavras já citadas de Klein, a imagem que um conceito formula da coisa é anterior à expressão verbal, pois é ainda não expressa, um revestimento pensado do pensamento. É a metáfora, como vimos, que reveste o pensamento da coisa, o conceito, de linguagem ornada. Portanto, o conceito, agindo como uma instância intermediária no processo de representação dos signos, encena pela metáfora todo o procedimento da imitação; de modo que preceptistas francamente aristotélicos como Tesouro e Gracián chegam mesmo a formular uma equivalência teórica entre o silogismo próprio à poesia, o entimema, figurado na analogia da metáfora, e o conceito: “Talche la Voce *Enthymema*, propriamente significa quell’*Argomento ingegnoso*: ò *Motto Argomentoso & acuto*, che gli italiani chiaman *Concetto*. Et questi apunto son que’ *Concetti’ ngegnosi* che da’ Latini propriamente se chiamarono *Argutiae*”⁶².

Manuel Pires de Almeida formula metaforicamente sua concepção de como operam os conceitos na poesia: “O poeta tem necessidade da notícia de todas as ciências e artes, mas visto não poder o engenho humano alcançar tanto, permite-se-lhe sabê-las sumariamente e possuir no ânimo um compêndio de que possa colher, quase flores, os conceitos, para com eles aformosear sua obra”⁶³. A propósito dessa noção tão cara à poética seiscentista, chegando mesmo a ser considerada sinônima da poesia desse século, Morpurgo Tagliabue, ao interpretar o que chama de o programa dos conceptistas, afirma quanto ao autor de *Il Cannocchiale aristotelico*: “‘L’arguzia nasce dall’argomento’, scriverà il Tesouro. ‘Virile’ o no, il concetto è sempre una contrapposizione di cose oltre che di parole, una dialettica retorica; e la ‘efficacia’, il ‘docere’, le appartiene non meno del ‘vezzo’, l’utile non meno del dolce. Proprio questa bivalenza voleva essere la virtù dell’ingegno”⁶⁴. Curiosamente, é quando discorre a propósito da virtude da clareza que Tesouro insere o efeito poético da maravilha, portanto do domínio do deleite, pela impressão do conceito na mente do leitor ou ouvinte da agudeza, em função de uma “reflexão” anterior, ou seja, de um argumento. Veja-se diretamente o trecho: “Peroche un’obietto rattamente illuminato dall’altro, ti vibra come un lampo nell’intelletto: & la Novità cagiona *Maraviglia*: laqual’è una *Reflessione attenta*, che t’imprime nella mente il *Concetto*: onde tu sperimenti, che le parole *Metaforiche* più altamente scolpite ti rimangono nella memoria”⁶⁵. Tanto nesta como em outras partes do tratado de Tesouro, é o conceito a noção que desempenha a função intermediária, num momento brevíssimo, de argumentação que, embora anterior à elocução pelo signo material, prepara sua figuração na imitação.

No que diz respeito ao debate teórico sobre o conceito seiscentista, a definição do jesuíta espanhol interessa bastante por respaldar claramente a existência de uma ação promovida pela capacidade intelectual e a realização dessa ação em forma de linguagem. A relação entre os dois

⁶² Tesouro, op. cit., p. 7.

⁶³ Manuel Pires de Almeida, in: Adma Muhana. *Poesia e pintura ou pintura e poesia*: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2002, fl. 83v, p. 125-126.

⁶⁴ Guido Morpurgo Tagliabue. Aristotelismo e Barocco. In: Enrico Casteli (Org.). *Retorica e Barocco*. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici. Roma: Fratelli Bocca, 1955, p. 151.

⁶⁵ Tesouro, op. cit., p. 302.

objetos, contudo, precisa encontrar-se selada por determinada correspondência entre os objetos agentes da circunstância. Somente após o Discurso II é que o autor do *Agudeza y Arte de Ingenio* chamará de semelhança essa relação descoberta pela invenção do poeta. A essa altura inicial do tratado, Gracián fala em termos de determinada *proporción* ou de *cierta agradable simpatia*, necessária entre os termos. Sabe-se que a extensão do intervalo possível da correspondência entre os conceitos é definida pela verossimilhança de cada gênero imitativo⁶⁶. Assim como nas artes pictóricas a proporção entre as partes de um corpo produz beleza, assim também todo *concepto* encontra sua perfeição em um artifício que o poeta engenhosamente sabe reconhecer como o mais proporcional para estabelecer a congruência entre as palavras e as coisas semelhantes por ele descobertas. “Dos cosas hacen perfecto un estilo, lo material de las palabras y lo formal de los pensamientos, que de ambas eminencias se adecúa su perfección”⁶⁷. O espanhol Joan de Guzman sintetiza da seguinte forma o procedimento da imitação do *concepto*: “Y esto es saber los hombres imitar, quando de unos conceptos se figuran otros, que sean semejantes, como hizo Marcial, considerando los versos que Catullo escrivio, en alabanza del paxarillo de Lesbia, escrivio el otros en loa de la perrilla Issa. (...) Las palabras son unos instrumentos propios para manifestar los conceptos”⁶⁸.

Daí poder-se concluir parcialmente que o tratado de Gracián, em consonância com outros textos teóricos do período, respalda claramente o caráter artificioso da poesia, conforme assinalamos brevemente em relação ao livro *Delle Acutezze* de Peregrini, artigo igualmente assumido por outros autores. Esse caráter técnico respalda, por sua vez, a abordagem que damos ao termo agudeza, compreendida como síntese da poética seiscentista, pois somente é possível conceber o ornato da poesia, face à constituição intrinsecamente retórica das letras no século XVII, a partir da consideração conjunta do ato de formulação e emissão da construção retórica – a argumentação –, dos efeitos sobre o leitor, das circunstâncias que ajudaram a produzir a agudeza e até da autoridade do poeta. Quer dizer, o “*concepto* artificioso”, ou o aspecto artificioso das formulações do conceito poético favorece o que denomino nesta tese de poética de agudeza, pois esta é também o artifício que resulta do funcionamento decoroso das normas, e, às vezes, do seu aparente ultrapassar, dado que a normatização é variável em função de muitos elementos poéticos, sejam característicos de cada gênero, matéria e condicionamento de recepção, sejam específicos dos conceitos que exprimem: causas, contingências, equívocos, paradoxos etc., conforme tipologia de Gracián. Exemplo temos no *mote com glosa* da antologia *Divertimento dos sábios, agudezas de discretos, recopiladas dos engenhos, que no vulgar foram mais singulares*, caderno manuscrito que traz a data de 1685.

⁶⁶ Cf. Muhana. *A epopéia em prosa seiscentista*, capítulo “Imitação”, *passim*.

⁶⁷ Gracián, op. cit., Discurso LX, p. 772.

⁶⁸ Joan de Guzman. *Primera Parte de la Rhetorica de Joan de Guzman*. Impresso en Alcalá de Henares, en casa de Joan Yñiguez de Lequerica, 1589, p. 88 e 176v.

Motte alheio

Tenho meu amor na Índia
Esperando estou por elle
Se ne nam surrar o couro
Heilhe de cortir a pelle.

Gloza prop.

Há de passar muitos mares
Quem tem um amor rapaz,
Pois sem saber o que faz
Vos dá os males a pares;
Nestes dares e tomares
Minha alma trazendo vindia
Aquella bella Florindia
Com quem vive meu
cuidado,
E com o queal desterrado
Tenho meu amor na Índia.

Continuando a materia
Deste cego feiticeiro
Exprimenta o puzadeiro
Mui corrente desenteria;
Bem vejo que he cousa seria
Que quando o amor impelle
Tudo quanto se diz delle
Sam conceitos e finezas,
E para tais agudezas
Esperando estou por elle.

A tal rapaz nam entendo
Ninguem o pode entender,
Com olhos nam pode ver,
E sem olhos está vendo;
Eu por elle estou ardendo
Tratandome com um mouro
Fazme forte sem ser touro
Atira mil guarrochadas,
Mas eu sofrerei flechadas
Se me nam surrar o couro.

[] elle Senhor Amor
brinquemos cô mais defora
que colegas por agora
deste modo causam dor;
eu nam lhe tenho temor,
nem temo que me desvelle,
porque sei eu, e sabe elle
que he rapaz e anda despido
e depois de o ter [z]urzido
hei de lhe curtir a pelle.⁶⁹

O autor anônimo do poema combina temas camonianos glosados na poesia portuguesa, como o da aventura das viagens à Índia e o dos “olhos tortos”, temas que trazem também ressonâncias das narrativas dos séculos XV e XVI. Como artifício característico da imitação de “mote alheio”, o poeta seiscentista evoca alguns equívocos da esparsa *A uma dama que lhe chamou “cara-sem-olhos”*, de Luís de Camões:

Sem olhos vi o mal claro
Que dos olhos se seguiu,
Pois cara sem olhos viu
Olhos que lhe custam caro.
De olhos não faço menção,
Pois quereis que olhos não sejam:
Vendo-vos, olhos sobejam;
Não vos vendo, olhos não são.⁷⁰

Agudeza é também determinada capacidade intelectual de formular analogias entre conceitos ou idéias distantes entre si. Atualizando termos da preceptiva européia seiscentista, João Adolfo Hansen define agudeza como “(...) a metáfora resultante da faculdade intelectual do engenho, que a produz como “belo eficaz” ou efeito inesperado de maravilha que espanta, agrada e persuade”⁷¹. Com base nas descrições conceituais de Gracián, sumariza especificamente:

A agudeza que resulta da comparação de conceitos é a mais perfeita, encontrando-se na base mesma da *inventio* retórica: ela é “raio” e “luz” gerados pelo “entendimento” do autor discreto. Na comparação dos conceitos, o juízo os decompõe dialeticamente, no sentido dado ao termo “dialética” no século XVII, “anatomia” ou “análise”, para estabelecer semelhanças e diferenças entre eles.⁷²

⁶⁹ Lisboa, Biblioteca Nacional, Códice 8.581, p. 90v.

⁷⁰ Luís de Camões. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988, p. 491.

⁷¹ Hansen. *Retórica da Agudeza*, p. 317.

⁷² *Ibid.*, p. 318.

Para Emanuele Tesauro é possível reconhecer as possibilidades teóricas do conceito e da agudeza. No livro *Il Cannocchiale Aristotelico*, o autor defende que “a agudeza em substância é imitação poética”⁷³ que opera nos níveis das palavras, proposições e argumentos, de modo semelhante a um entimema. Poetas e preceptores coetâneos abordaram essas questões da agudeza de maneira direta ou indireta. Em Portugal, os preceitos veiculados por autores espanhóis e italianos eram os mais considerados. Dentre estes, o tratado de Baltasar Gracián aparenta ter tido bastante prestígio. A importância histórica da especulação sobre poesia aguda reside primordialmente no aproveitamento que os poetas portugueses fizeram da grande abertura de possibilidades de composição poética que acompanhou a promoção de uma teorização como a da agudeza. Aspecto visível dessa abertura é a redefinição da tipologia dos gêneros poéticos, notadamente no que diz respeito aos subgêneros líricos. Na carta *Al Letor* com que apresenta seu livro, Gracián defende o conceito importante de “variedade” a partir da apelação simples por uma “diversidade dos gostos”. No conjunto do tratado, “variedade” é termo mais conseqüente do que pode fazer parecer a mera ilustração com “exemplos sacros e profanos”, inclusive de poetas portugueses, por mais que este particular tenha em si suas próprias implicações em termos de aceitação da produção poética secular num momento contra-reformado e, no mesmo sentido, em termos de acolhimento dos então chamados poetas “modernos”. Para Gracián, é pela variedade que a natureza revela sua essência de beleza; é em função desse belo justamente que a arte a emula: “para mi gusto la agradable alternación, la hermosa variedad, que si *per tropo variar natura è bella*, mucho más el arte”⁷⁴.

No Discurso III é apresentado o esquema da variedade das agudezas a partir de algumas dicotomias, entre as quais a que separa a agudeza de perspicácia, cujo fim, “mais útil”, é “descobrir verdades dificultosas”, da agudeza de artifício, espécie mais deleitável, assunto da arte de engenho. É este último tipo a matéria do livro, e ponto de partida para outras dicotomias tipológicas. A ação do artifício, diz Gracián, divide sua atuação sobre conceitos, palavras e ação. Esta segunda divisão da agudeza incide sobre o aspecto fundamental da possibilidade de haver proporção, ou correspondência, entre conceitos discordantes e até contrários, o que, do ponto de vista retórico, remete para os três graus possíveis de semelhança entre as relações semânticas a serem transladadas pela metáfora: semelhantes, dessemelhantes e contrárias. Estes três domínios da ação metafórica e os imensuráveis intervalos entre eles provêm a metáfora de planos com largas margens de atuação, com as quais o poeta constrói alegorias desde muito claras às mais afetadas por artifícios e conceitos.

Uma maneira de compreender o valor de variedade atribuída à agudeza é pela referida via da amplificação, o modo específico de argumentação afetiva dos gêneros poéticos, pois os tipos apresentados por Gracián seguem, até certo ponto, a sua própria divisão dos gêneros da amplificação afetiva da elocução dos conceitos. Os meios da amplificação fornecidos pela retórica abreviam, de

⁷³ Tesauro, op. cit., p. 39: “così l’Argutia, laquale in sostanza altro non è, che una poetica Imitatione (...)”.

⁷⁴ Gracián, op. cit., Discurso LX, p. 779.

modo geral, as inúmeras variações da agudeza previstas no *Agudeza y Arte de Ingenio*⁷⁵. No Discurso intitulado *de la Agudeza Compuesta Fingida en Común*, Gracián, após defender a retórica como único denominador possível para o diálogo entre a verdade e agudeza, escreve: “una mesma verdad puede vestirse de muchos modos, ya por un gustoso apólogo, que con lo dulce y fácil de su ficción persuade eficazmente la verdad”⁷⁶.

Quanto a esse mesmo item, o autor do livro *Cisne de Apolo*, Luis Alfonso de Carvallo, afirma sobre os artifícios das figuras que exploram a semelhança: “Y no solo antiguamente los Egypcios y Hebreos usaron destas figuras para declarar seus conceptos, como de caracteres, y letras: pero tambien la Iglesia lo usa, permitiendo pintarse la figura de Dios Padre, y del Spirito santo, y de los Angeles, y animas, en formas y figuras visibles (...)”⁷⁷. E, como o conjunto dos preceptores, destaca segundo a mesma analogia, o papel do poeta na educação dos homens discretos. Os poetas, diz Carvallo:

(...) no hallaron palabras cō que dar los a entender, y enseñar las cosas altas, subtiles y delicadas, especialmente las espirituales, y ansi usaron de figuras, semejanzas, y comparaciones que se veyan, para que destas cosas visibles, viniessen al conocimiento de las invisibles, de lo qual tambien uso Christo nuestro bien, conociendo nuestra rudeza, para nos enseñar cosas tan remontadas de nuestros rateros entendimientos, como son los mysterios y verdades catholicas de nuestra sancta Fé.⁷⁸

Em Gracián, o informe sobre a variedade da agudeza traça uma divisão relativamente profícua para o estudo de suas formas propriamente ditas. É como codificador de categorias lógicas, que dispõe as relações entre os objetos, que a agudeza põe em funcionamento a razão do verossímil. Talvez seja proveitoso fazer certo esclarecimento sobre o sentido do termo “objeto”. A compreensão do termo objeto na teoria espanhola da *Agudeza*, conforme António Saraiva, “tanto se refere a palavras como a coisas”⁷⁹. A resultante de maior relevo da abordagem de Saraiva é que a correspondência entre as partes de uma agudeza encontrada pela faculdade do engenho é buscada, segundo ele, nos próprios objetos, os quais são propriamente a matéria livresca, no estágio de sedimentação da cultura humana à altura do século XVII.

(...) a matéria de que se ocupa um literato do século XVI ou XVII tem, atual ou virtualmente, a forma de texto: para um poeta é a mitologia e toda a herança literária da Antigüidade; para um pregador, a Bíblia, e de início o texto que lhe serve de *concepto predicable*; mesmo para um botânico (...) são os tratados dos antigos, que recolhem não somente as observações de caráter científico, como também as lendas e mitos em torno dos fatos da natureza. A matéria tinha por ela mesma uma existência verbal, e por isso era possível encontrar nela correspondências entre *términos* ou *extremos*.⁸⁰

⁷⁵ A amplificação, veremos melhor no capítulo quarto, é o meio eminente de argumentação e ornato dos elogios e vitupérios. Fenômeno elocutivo francamente afetivo, a amplificação está em última instância a serviço do deleite, pelo que é auxiliada pelos *loci* comuns, pelos afetos e demais virtudes retóricas.

⁷⁶ Gracián, op. cit., Discurso LV, p. 736.

⁷⁷ Carvallo, op. cit., p.33.

⁷⁸ Ibid., p. 36.

⁷⁹ António José Saraiva. *O Discurso Engenhoso: estudos sobre Vieira e outros autores barrocos*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 140-141.

⁸⁰ Ibid., p. 142.

Quanto à questão da variedade, o tratado de Gracián nos interessa muito de perto porque a idéia de agudeza constitui as variadas formas de realização de analogias, quer seja por semelhanças, quer por dessemelhanças, dentre essas os contrários, conforme recomendam respectivamente os Discursos IX e XIII: “La semejanza es origen de una inmensidad conceptuosa, tercer principio de agudeza sin límite, porque della manan los símiles conceptuosos y disímiles, metáforas, alegorías, metamorfosis, apodos y otras innumerables diferencias de sutileza (...)”⁸¹. Pretende ainda: “la desemejanza aún más peregrino su artificio (...) esto es, mostrando la diversidad que se halla entre el sujeto disimilado y el término a quien se desemeja (...)”⁸².

Como vimos, *conceptos* distantes são aproximados pela semelhança ou dessemelhança de um atributo dominante, condição de aproximação entre os termos a serem trasladados pela metáfora. O ponto de partida do livro *Agudeza y Arte de Ingenio* são as agudezas proporcionais, definidas por Gracián no Discurso IV como aquelas que buscam a correspondência entre os extremos conceituosos, cujo efeito fundamental é a harmonia, freqüentes tanto no panegírico, quanto na crítica judiciosa. Esta harmonia, oriunda de certa “extremada correspondência”, é efeito que pode ser ponderado a partir de um ou vários *conceptos*: das causas ou efeitos da matéria, ou de circunstâncias variadíssimas que a encarecem. Podem também “receber realce”, quer dizer, sucessivas agudezas podem ser criadas, umas após outras; podendo ainda ser amplificadas, dentre outras formas pela hipérbole, por exemplo. Essa noção de agudeza proporcional é amplificada no tratado, atingindo crescente grau de estranhamento por ação do “mistério”, da “dificuldade” e, por fim, da “contrariedade”, espécie de semelhança cujo desempenho é tão mais perfeito quanto mais custa ao engenho sua ponderação analógica⁸³, segundo o juízo do tratadista. Esse grupo de “agudeza por proporção” entre os objetos tem como ilustração do discurso em que é enunciado o célebre soneto de Luís de Camões: *Alma minha gentil que te partiste*. A proporção em destaque é constituída pelo dístico final em que a circunstância infeliz da brevidade da vida da amada é análoga ao pedido do amante pela brevidade da própria vida:

Que tão cedo de cá me leve a verte,
Quão cedo de meus olhos te levou.

A analogia pode efetuar-se também a partir do contrário encontrado entre os objetos. Este modo radical da agudeza de “desproporção e dissonância” busca não a correspondência entre os extremos, nem apenas uma diferença, mas a oposição total entre eles. A retórica a autoriza no artifício da ironia. Interessa imensamente à poesia seiscentista porque promove uma de suas modalidades mais conhecidas, a injúria, modalidade do gênero epidítico complementar ao elogio retórico, comumente associada à expressão de matéria torpe, conforme veremos no capítulo quinto desta tese, presente com

⁸¹ Gracián, op. cit., Discurso IX, p. 381.

⁸² Ibid., Discurso XIII, p. 413.

⁸³ Ibid., cf. Discursos VI, VII e VIII, respectivamente.

frequência na tópica seiscentista da reflexão sobre a fugacidade da vida terrena. Esta temática pode ser sintetizada no conjunto dos tópicos da *vanitas*, relativos à constatação dolorosa, por ação irreversível do tempo, dos vícios que cercam as ilusões efêmeras. A certa altura do Discurso V, afirma Gracián: “Nace de la proporción la hermosura, no siempre de la improporción en el hecho; pero el notarla en el concepto es perfección”⁸⁴, e completava, na versão de 1642: “...quando no del objeto, del concepto”⁸⁵.

A analogia de conceitos opostos gera também a antítese, retoricamente prevista com um dos meios elocutivos de elegância do discurso. O soneto de sóror Madalena da Glória, a seguir reproduzido, apresenta uma analogia transparente de opostos figurados nos objetos: retrato por engano, caveira por desengano. Engano e desengano são conceitos carregados de implicações contra-reformadas e figuram com frequência no universo seiscentista. O engano gera determinada ilusão de perpetuidade do ser ou de autonomia substancial ante ao divino. O desengano, em contrapartida, é promovido pela ação do tempo, que castiga o sujeito por essas fantasias. O instrumento do escarmento, que transpõe um ao outro, encontra-se claramente no texto na presença figurada do retrato transformado em caveira e nos tempos verbais entre passado e presente. A amplificação dos dois conceitos e a vivacidade das cores acompanham economicamente a oposição nuclear que funda a analogia.

A uma caveira pintada em um painel que foi retrato

Este que vês de sombras colorido
E invejas deu na primavera às flores,
Do pincel transformadas os primores
Desengano horroroso é dos sentidos.
Ídolo foi do engano pertendido
A que a cega ilusão votou louvores;
Estrago é já do tempo e seus rigores
O que então foi ao que é já reduzido.
Foi um vão artifício do cuidado,
Foi luz exposta ao combater do vento,
Emprego dos perigos mal guardado;
Foi nácar reduzido ao macilento,
O culto ali nos medos transformado,
Mortalha a gala, a casa monumento.⁸⁶

No livro *Agudeza y Arte de Ingenio*, no grupo das analogias por proporção encontram-se a metáfora e as alegorias, nele o conceptista aragonês localiza a agudeza por semelhança, fonte de uma “inmensidad conceptuosa”.

La semejança es origen de una inmensidad conceptuosa, (...) porque della manan los similes conceptuosos, y disímiles, metáforas, alegorías, metamorfosis, apodos, y otras innumerables diferencias de sutileza (...). En este modo de conceptear caréase el sujeto, no ya con sus adjacentes propios, sino con un término estraño, como imagen que le exprime su ser o le representa sus propiedades, efectos, causas, contingencias y demás adjuntos, no todos, sino

⁸⁴ Ibid., Discurso V, p. 340.

⁸⁵ Id., op. cit., (1642), p. 156.

⁸⁶ Madalena da Glória. (sob pseudônimo de Leonarda Gil da Gama). *Orbe celeste*. Lisboa: Of. de Pedro Ferreira, 1742, *apud Poetas do Período Barroco*. (Apres. crítica, seleção, notas e sugest. análise liter. de Maria Lucília G. Pires). Lisboa: Comunicação, 1985, p.323.

algunos, o los más principales (...) No tienen algunos por agudeza la semejança pura, sino por una de las flores retóricas; pero no se puede negar sino que es concepto y sutileza de la inventiva.⁸⁷

Gracián, após identificar na semelhança o princípio do *concepto*, discorre sobre suas múltiplas formas de realização, as quais, embora partam sempre de certa “proporção” entre os objetos, podem representar também conceitos bastante distanciados entre si, por “improporción y disonancia”. Talvez em função desta multiplicidade de conceitos, autorizados pela preceptiva, que se tenha sedimentado na crítica historiográfica a idéia do “conceptismo”, tendência à acumulação de conceitos poéticos, considerados em muitos casos maneiras carentes de uso adequado na economia discursiva, criadas com base em relações predicativas embrenhadas em prolixas descrições e narrações poéticas. A despeito, contudo, do abuso ocasional das possibilidades conceituosas de o poeta fazer analogias entre objetos distantes, a poesia “conceptista” assim tomada como excesso compositivo faz-se visível, quando ocorre, em casos singulares de falta de habilidade de poetas ineptos, plausíveis de resto em qualquer conjunto. Esses casos não representam a poesia de agudeza fundada, como temos visto, no conhecimento da técnica, na ação do engenho e do juízo e condicionada pela verossimilhança. A polêmica instalou-se porque o termo “conceptismo” foi compreendido não como uma acumulação inepta, um eventual mau uso do artifício conceituoso, mas a partir dessa visada, toda expressão do *concepto* é considerada como falha de clareza, obscuridade discursiva. Assim, a atividade da crítica, desde o final do século XVIII, compreende no “conceptismo” uma categoria depreciativa de análise de obras poéticas. Paradoxalmente essa categoria crítica negativa foi instalada para a análise da prática poética, corrente no Seiscentos, que toma o conceito como elevado exercício dos artifícios, cuja chancela de autoridade não se restringe à preceptiva, mas foi respaldada precisamente pelos melhores poetas e os mais imitados poemas. Mas, finalizado este aceno digressivo às polêmicas historiográficas, interessa-nos neste momento precisar a realização do conceito no corpo dos poemas agudos. Assim, os diversos modelos desses gêneros de agudezas são largamente desenvolvidos e ilustrados no conjunto do primeiro tratado de Gracián, mas é na segunda parte do livro, que se estende do Discurso LI ao LXIII, presente apenas na edição de 1648, que o preceptista vincula diretamente a semelhança ao processo de translação da metáfora:

La semejanza o metáfora, ya por lo gustoso de su artificio, ya por lo fácil de la acomodación, por lo sublime a veces del término a quien se transfiere o asemeja el sujeto, suele ser la ordinaria oficina de los discursos, y aunque tan común, se hallan en ella compuestos extraordinarios, por lo prodigioso de la correspondencia y careo.⁸⁸

É a semelhança o princípio do retrato apresentado por Jerônimo Baía no madrigal abaixo transcrito, ao instituir, por meio direto dos verbos ‘ter’ e ‘ser’ (versos 2,4 e 8), uma comparação entre a mulher e os minerais. Assim, faz recair sobre a figura feminina atribuições pertinentes aos metais e pedras. A partir

⁸⁷ Gracián. *Agudeza y Arte de Ingenio*, 1648, Discurso IX, p.381-382.

da peroração que segue o verso 11, contudo, a composição toma outro rumo, o da dessemelhança, a qual retoma a sugestão inicial da *bela ingrata*:

A uma crueldade formosa
Madrigal

A minha bela ingrata
Cabelo de ouro tem, frente de prata,
De bronze o coração, de aço o peito;
São os olhos luzentes
Por quem choro e suspiro,
Desfeito em cinza, em lágrimas desfeito,
Celestial safiro:
Os beijos são rubins, perlas os dentes;
A lustrosa garganta
De mármore polido;
A mão de jaspe, de alabastro a planta.
Que muito, pois, Cupido,
Que tenha tal rigor tanta lindeza,
As feições milagrosas
Para igualar desdêns a formosuras,
De preciosos metais, pedras preciosas,
E de duros metais, de pedras duras.⁸⁹

O poema explora, a partir da segunda metade, outro grupo de agudezas, os *conceptos* por dessemelhança, desenvolvimento do “verossímil contrário à verossimilhança” presente na *Poética* aristotélica: “quer nas tragédias com peripécia, quer nas episódicas, podem os poetas obter o desejado efeito mediante o maravilhoso (...) todas são verosímeis ao modo como o entende Agatão, quando diz: verossimilmente muitos casos se dão e ainda que contrários à verossimilhança”⁹⁰. As dessemelhanças aproximadas pela metáfora realizam outro grau possível de correspondência pois mostram “la diversidad que se halla entre el sujeto disimilado y el término a quien se desemeja (...)”⁹¹. O exemplo que o jesuíta fornece dá uma idéia do funcionamento dessa metáfora aguda: figurar a Escritura bíblica como leão entre os evangelistas para desmentir a pecha de covardia e significar o favo do Evangelho que o Sansão da Igreja, Pedro, tiraria de sua boca⁹². A metáfora explora por amplificação a dessemelhança entre os conceitos Evangelho e leão. Aproveitando as relações que se podem estabelecer a partir da categoria da substância, a figura relaciona um ser inanimado com um ser animado; do reino animal, porém, o que implica não possuir expressão pela linguagem. Qualidade que pode figurar, no entanto, quanto às Escrituras, pelo que possuem de caráter oracular na cultura cristã. Derivam daí outros predicamentos, da mesma forma que outras metáforas se sobrepõem à primeira, como a aproximação entre Sansão e Pedro, eloquência e força, Evangelho e favo de mel, boca e

⁸⁸ Ibid., Discurso LIII, p.722-723.

⁸⁹ *A Fênix Renascida ou obras dos melhores engenhos portugueses*. Lisboa: Off. Antonio Pedrozo Galram, 1746, tomo III, p. 216.

⁹⁰ Aristóteles. *Poética*, cap. 18, 1456a20-24; conforme também cap. 24, 1460a26: “na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade”.

⁹¹ Gracián, op. cit., Discurso XIII, p. 413.

⁹² Ibid., p. 419.

oráculo.

O tratado do conceptista espanhol soma tipos de agudezas que, no entanto, seguem critérios variados: são referidas agudezas por equívoco, agudezas críticas e judiciosas, por ditos e feitos heróicos, por objetos paradoxais, por alusão, entre várias outras espécies. Além disso, Baltasar Gracián assinala constantemente a grandeza do composto de várias agudezas, estudo que desenvolve de maneira extensiva em todo seu livro. Do ponto de vista da preceptiva, Baltasar Gracián é considerado um autor nada moderado, porque admite, dentro dos limites do decoro, uma distância quase indeterminada entre os conceitos trasladados pela metáfora aguda, mas nem por isso deixa de ser um intérprete coetâneo da configuração dos verossímeis retórico-poéticos entre o final do século XVI e a primeira metade do século XVII. Embora o autor encareça diretamente a formulação retórica, apropria-se do sistema retórico em função do desempenho mais agudo ou conceituoso do discurso poético: “Válese la Agudeza de los tropos y figuras Retóricas como de instrumentos para exprimir cultamente sus conceptos”⁹³; e completa: “(...) y lo que la Retórica tiene por formalidad, esta arte tiene por materia sobre que echa el esmalte de sutileza”⁹⁴.

Em conclusão, sobre a importância da teoria de Baltasar Gracián em meados do século XVII, sabe-se que, nesse momento histórico, o quadro da poesia portuguesa é sempre iluminado pelo brilho de dois nomes, Camões e Gôngora, qualquer que seja a visada que se queira dar, exceto pela via da crítica árcade, que a considera “fantasia sem juízo”. A historiografia da literatura portuguesa respalda largamente a obra do quinhentista Luís de Camões como síntese formadora da linguagem poética nacional. De modo também intenso aparece a obra de Luís de Gôngora como modelador do conjunto da poética do Seiscentos na península Ibérica. O conceito de agudeza conforme Gracián apresenta-se, assim, como um denominador possível em meio às numerosas inequações ou variantes aparentemente inconciliáveis dessas duas poéticas.⁹⁵

Houve uma crescente aceitação do papel histórico da teorização elaborada por Baltasar Gracián em torno da agudeza no decorrer do século XX. Ernst Curtius aprecia favoravelmente o livro, ressaltando que a agudeza de Gracián aplica-se tanto à poesia quanto à prosa⁹⁶. Esta interação entre

⁹³ Id., op. cit., (1642), p. 133.

⁹⁴ Ibid., Discurso XVII, p. 221.

⁹⁵ Apesar de problemáticas, balizas historiográficas com noções temporárias e temáticas seriam benéficas ao estudo desse período da poesia portuguesa. Sem delimitações seguras no terreno da historiografia, uma proposta de compreensão seria marcar um diferenciador como fundamento do discurso elogioso da poesia portuguesa no século XVII no fato histórico-cultural da Restauração de 1640, pretendendo com isso apenas atribuir índices para a análise crítica particularizada de tópicos do encômio. Certamente esse marco não teria operado nas letras nos termos esquemáticos de “antes e depois”, mas serviria como ponto de observação do painel das artes seiscentistas pelo que constitui um assentimento de temáticas, desde as tradicionais formas – amorosa, laudatória, moral, fabular, heróico-mitológica – que a ascendência do gênero epidítico prevê, até as contrafações vituperantes, mormente as tópicos políticas e históricas da monarquia nacional, que o código do elogio igualmente engloba. A partir de 1640 ocorre visível propagação da poesia lírica escrita em língua portuguesa, em gêneros variados, com glosa de toda sorte de tópicos lusitanas, prática integrada na concepção poética elogiosa e no corporativismo monárquico, de muito longínqua origem, a propósito, por exemplo, da poesia trovadoresca no Portugal do século XIII, que repassa para o discurso de ficção o modelo sócio-político da vassalagem.

⁹⁶ Ernst Robert Curtius. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Hucitec; EDUSP, 1996, p. 371.

duas formas de articulação discursiva, cujo precedente buscamos nos estudos retóricos, incide sobre a questão da amplitude da agudeza e revela aspectos também importantes a respeito da produção poética do século XVII. O segundo critério pelo qual Curtius julga favorável o conceptismo de Baltasar Gracián é considerá-lo “não doutrinário”, dado que admite a existência de formulações discursivas opostas, como os “estilos natural e artificial, o asianismo e o laconismo”⁹⁷. Note-se que a agudeza definida como *concepto* agudo atinge todas as formas e gêneros discursivos, como atesta o conceptista espanhol ao formular a *Essencia de la agudeza ilustrada*, Discurso II da *Agudeza y Arte de Ingenio*: “Esta correspondencia es genérica a todos los conceptos y abraza todo el artificio del ingenio (...)”⁹⁸. Ou ainda no Discurso LX: “Son los conceptos vida del estilo, espíritu del decir y tanto tiene de perfección quanto de sutileza, mas quando se junta lo realzado del estilo y lo remontado del concepto, hacen la obra cabal”⁹⁹. Compreende-se a observação de Curtius pelo que ela indica sobre a existência de certos gêneros poéticos mais convenientes à aplicação de agudezas, e não por uma suposta remanescência da mítica disputa entre gêneros breves e longos, como o epigrama e a epopéia, polêmica que, segundo alguns estudiosos, jamais existiu no sentido de um gênero excluir o outro nem mesmo nas poesias das antigüidades¹⁰⁰. Isto porque, nos discursos que constituem o “segundo tratado”, Gracián empenha-se em regularizar a construção de agudezas não compostas – as *incomplejas* – em compostos agudos. O Discurso LI, que inicia essa parte, traz à tona a questão de uma possível restrição da agudeza a conceitos epigramáticos, mas não para aceitá-la, e sim para afirmar a absoluta aplicação da agudeza aos diversos gêneros da lírica. O que se afigura é que para Gracián há gêneros poéticos mais adequados ao “conceptuar libre” dos gêneros epigramáticos ou muito breves, ou seja, agudezas que “(...) con su gran tropa de perfecciones, de hermosura, ornato, agrado, fecundidad, que pican el gusto y no le enfadan, aconteciendo todo lo contrario en lo prolijo de los discursos y en lo frío de las trazas”¹⁰¹, e outros gêneros mais convenientes às agudezas compostas, conforme os numerosos meios de composição que o próprio autor prescreve em todo o livro, e mais especialmente no Discurso LIV. O critério da extensão dos poemas não abole a ação da agudeza, pois sua eficácia depende, em gêneros poéticos não breves, da unidade de composição dos *conceptos* agudos. O preceptista aplica o critério de unificação do todo compósito, conforme afirma em: “Siempre un todo, así en la composición física, como en la artificial, es lo más noble, el último objecto y el fin adecuado de las artes (...)”¹⁰². É a existência de certa forma de semelhança entre *conceptos*, fonte primária da agudeza, como temos visto, que vai definir a sobrevivência tanto das agudezas “não complexas” quanto daquelas compostas, quer sejam “fingidas en común”, ou alegóricas, quer “fingidas en especial”, como nas epopéias.

De qualquer forma, percebe-se que a adequação da agudeza, conforme a prática seiscentista de

⁹⁷ Ibid., p. 374.

⁹⁸ Gracián, op. cit., Discurso II, p. 319.

⁹⁹ Ibid., Discurso LX, p. 773.

¹⁰⁰ Muhana. *Epopéia*, p. 274.

¹⁰¹ Gracián, op. cit., Discurso LI, p. 713.

¹⁰² Ibid.

gêneros líricos breves e derivados dos gêneros heróicos, deve contar necessariamente com a articulação conjunta das três partes ou fases de elaboração do discurso retórico: com a invenção, conforme Torquato Tasso, nos termos de escolha rigorosa da matéria pertinente; com a disposição, porque as agudezas compostas dependem da ordenação das metáforas mais simples num todo; e finalmente com a elocução, condicionada por sua vez à existência da semelhança entre os objetos aproximados pelo verossímil do artifício.

Imitação no século XVII: engenho, juízo e decoro

As considerações sobre a diversidade e excelência dos efeitos da analogia apresentadas no tratado *Agudeza y Arte de Ingenio* remetem a uma observação que, de tão evidente, faz-se necessário referir. No decorrer da primeira metade do século XVII, ocorre paulatino distanciamento daquilo que os homens dos séculos XV e XVI compreendem por imitação poética. Para estes, a imitação era tributada à maior aproximação possível do gênero que lhe servia de modelo, em geral mantendo na emulação os elementos do poema imitado. Embora sejam também atualizadores das sucessivas transformações que vinham ocorrendo desde o final do Quinhentos, alguns textos escritos na primeira metade do século XVII mostram que os critérios conformadores do decoro poético apresentam maior margem de aceitação de outros verossímeis nos gêneros líricos. A imitação dos melhores modelos permanece como força motriz do complexo discursivo, e assim se manterá até meados dos anos Setecentos, a exemplo de um romance camoniano do seiscentista Antonio da Fonseca Soares cuja estrofe inicial, reproduzida abaixo, glosa o tema amoroso da lírica portuguesa desde suas origens, em que a figura lendária da “mulher que balança” a caminho da fonte ganha certo tempero que as versões mais antigas diluíam na configuração menos matizada, característica das construções elaboradas anonimamente pela tradição da poesia oral.

A uma moça lavando. Romance.

Vai Antonia para o Rio
Aquele neve animada
Que podendo apagar fogos
Acende fogos nas almas.
Linda com airoso brio
Mostra nos passos a gala
Pois onde estampava os pés
Formava jardins de prata.
(...) ¹⁰³

Paralelamente há a intensificação da prática emulatória a partir de outras perspectivas de imitação, como a jocosa, chamada por vezes também de joco-séria, pois dá tratamento sério a matéria burlesca. Além de Virgílio, Horácio, Ovídio e Cícero, preferidos no século XVI, os portugueses do século seguinte imitarão também Juvenal,

¹⁰³ Romance atribuído a Antonio da Fonseca Soares. Lisboa, Biblioteca Nacional, Códice 13.218, p. 168.

Marcial, Pérsio, Tácito e Sêneca, entre outros antigos. A propósito da imitação dos autores modernos, o autor da oitava abaixo constrói um conceito para o ato de entendimento; embora utilizando referências cultas, com certa maliciosa ambigüidade com o léxico sensual, o poema insere a imitação entre uma ação desprovida de inteligência: *feito um mono*, e um jorro do pensamento: *poluição do entendimento*.

Carta do doutor Albuquerque a uma freira de Almeida. Silva.

Esfrego os olhos cheios de alto sono,
E finalmente, filha, feito um mono
Pego nesta pena,
Porque minha Itália moderna assim me ordena;
E não com vão intento
Esta vil poluição do entendimento
Vos mando e vereis minha jornada
Em toco verso toda levantada.¹⁰⁴

No final do século XVII, e mesmo na primeira metade do século seguinte, o modelo preceptivo da imitação mantém-se ainda no centro das atenções “dos versados nas letras humanas”. Vários elementos textuais indiciam essa permanência, entre eles a inclusão de cópias em manuscrito de poemas de autores muito prestigiados, como Francisco de Quevedo, por exemplo, mas também Gôngora e sobretudo Camões, por entre cópias de poemas do Seiscentos tardio e até do século XVIII, momentos em que os poetas “clássicos dos séculos de ouro” ibéricos haviam, no geral, sido editados, e até comentados, em certos casos. Se não servissem para deleite nem fossem apreciados como modelos para emulação, não havia motivo para que copistas ocupassem encadernações de livros de mão com poemas bastante conhecidos, de escritores há muito consagrados. Outro índice da permanência do modelo imitativo é a incidência de discursos acadêmicos sobre o assunto, como também de numerosas sùmulas retóricas manuscritas, de caráter didático, elaboradas provavelmente por preceptores ou professores de disciplinas humanas. A existência dessas sùmulas justifica-se pela permanência da disciplina retórica nos programas escolares. O fato dessas retóricas sumarizadas conterem preceitos que atualizam os grandes retores latinos e gregos deve indicar a persistência de leitores e poetas que os atualizassem textualmente.

Ao discorrer sobre a imitação dos estilos em discurso escrito após 1699, um homem de letras como Rafael Bluteau, autor do *Vocabulario Portuguez, & Latino, Aulico* [...], enfatiza a necessidade da emulação não de um, mas de vários autores. Embora Dionísio de Halicarnasso, no seu *Tratado da Imitação*, tivesse já codificado a doutrina retórica da imitação em função da variedade dos modelos de emulação, segundo afirma: “porque os melhores discursos, os que são dignos de imitação, são aqueles que não têm as características de um só mas de vários (...) importa ainda imitar outros naquilo em que sejam melhores”¹⁰⁵, Bluteau condiciona a qualidade dos oradores melhores, “sacros ou profanos”, em função da diversidade de estilos segundo a nacionalidade do escritor

¹⁰⁴ Lisboa, Biblioteca Nacional, Seção de Reservados, Códice 6.269, p. 128v.

¹⁰⁵ Dionísio. *Tratado da Imitação*, Livro III, p. 69 e Livro II, frag. VI, II, p. 53.

e, dentro de uma mesma nação, às diversas maneiras de escrever de cada um. Diz o jesuíta francês:

Também nos estilos não só diferem as Nações em geral mas com diferentes espécies de eloquência escreveram os Autores da mesma Nação, e nos próprios idiomas seguiram a diversidade do seu gênio, como vemos nas obras dos antigos e modernos escriptores latinos, italianos, franceses, castelhanos, portugueses (...) Desta forçosa diferença, porque individuante eradicada no próprio e [p.] genio de cada escritor, claramente sem fe [] que errados andam os que unicamente estimam, e porfiadamente preferem um Autor a todos os mais da mesma categoria, porque com esta cega estimação, e apaixonada preferência condenam ou desestimam outros excelentes Autores do Orbe Literario universalmente beneméritos e faltando aos padrinhos o genio e muitas vezes o alento para imitar bem os seus afilhados ou não se empenham em imitar, o que sumamente louvam, ou se fazem ridículos no que perseverantemente imitam.¹⁰⁶

Algumas idéias podem ser observadas desta citação do extenso discurso de Bluteau, dentre as quais chama atenção o conceito de nação que, se tão próprio dos tempos modernos quanto condicionado pela emergência literária das línguas nacionais, é precisamente índice da permanência das prescrições retóricas próprias à imitação, pois reconhece na antiga tipologia de Quintiliano para os lugares-comuns da invenção retórica¹⁰⁷, fórmulas de busca de argumentos ainda suficientemente apropriadas e aproveitáveis segundo a perspicácia do poeta formado nos preceitos das artes. Outra curiosidade do discurso acadêmico de Bluteau é a mordacidade com que o autor julga as relações humanas imbricadas no cenário áulico da emulação das belas letras: *faltando aos padrinhos o genio (...) o alento para imitar bem os seus afilhados*. Mas é a manutenção da noção da imitação como principal instrumento do fazer poético que importa evidenciar, em especial por ser o conceito de imitação reiterado com base no caráter engenhoso da arte imitativa, consoante especialmente o trecho: *se empenham em imitar*. O desempenho obtido na poesia depende sempre da técnica do imitador, dela podem surgir resultados que vão da novidade aos *ridículos que se fazem*.

Resta-nos ainda neste capítulo segundo referir algumas noções basilares à composição poética imitativa do período em estudo. Vimos que a verossimilhança é componente essencial na noção de poesia para Aristóteles, ou seja, que ofício do poeta é narrar o que poderia acontecer segundo a verossimilhança e a necessidade, conforme ficou assinalado no primeiro capítulo. Teorias poéticas posteriores desenvolveram o conceito. No ambiente das metáforas agudas do século XVII, podemos dizer que o critério de verossimilhança que envolve os conceitos na correspondência descoberta entre os objetos opera como conveniência que, sendo pressuposto da persuasão do discurso, acompanha o verossímil na avaliação do efeito agudo na percepção da agudeza. Em termos retóricos, reiterando o que também já vimos, o procedimento só pode ter proporção a partir da congruência entre *res e uerba*. A busca de uma regra geral de verossimilhança para a poesia de agudeza encontra respaldo na idéia de decoro, conceito que reúne a medida da verossimilhança, mas também certo sentido de conveniência:

¹⁰⁶ Bluteau. *Antilóquio panegírico, crítico e parenético composto pelo padre Raphael Bluteau* [...], Lisboa, Biblioteca Nacional, Códice 8.600, p. 33 e 34.

¹⁰⁷ Quintiliano. *Institutio Oratoria*. Harvard, Loeb classical library, 1996, livro V, 10, 24.

A *Arte poética* horaciana unira com felicidade essas duas noções – a de verossímil, contida em Aristóteles como o resultado da imitação, e a de conveniência, como pressuposto da persuasão – na noção de decoro, entendida multiplamente como unidade da obra adquirida pela concórdia de suas partes em relação tanto à matéria, aos fins, e ao auditório, como ao poeta, e contrária portanto a toda “monstruosidade” e “bizarria”, desprovida de ordenação interna (...).¹⁰⁸

Nessa configuração, o decoro dá-se em função da ordem interna do gênero do discurso: “(...) o decoro seiscentista tem estabelecido qual combinação de particulares compõe o todo verossímil em cada um dos gêneros poéticos – e neste sentido ‘decoro’ passa a englobar ‘verossímil’ (...)”¹⁰⁹.

O componente aristotélico contido na noção de decoro concentra-se na verossimilhança, ou na seleção do que há de semelhante entre as coisas inventadas pelo poeta. A metáfora, como foi explicitado no primeiro capítulo, realiza a translação das relações dos atributos dominantes de um termo análogo a outro. Devemos lembrar que nem todos os atributos do termo próprio compõem relações que interessem, mas somente aqueles suficientes e necessários para compor o verossímil da analogia. Outros atributos, além de não interessarem, são mesmo inadequados, pois se assim não fosse entraríamos no terreno da sinonímia, fora de objetivo. Portanto, a verossimilhança da metáfora restringe-se às propriedades transladadas do conceito, as demais devem mesmo compor sua diferença. Assim, o decoro de uma metáfora aciona partes de um conceito, ou atributos da coisa. O verossímil da analogia da metáfora é portanto apenas parte da concordância harmônica de todos os elementos do discurso. Mas como cada parte deve ser decorosa, é conseqüente que o todo também o seja. Quer dizer, o decoro de um poema é aferido pelo conjunto dos versos, imagens, conceitos, metáforas que o compõem. Como fórmula funcionalmente Manuel Pires de Almeida: “imprimindo generoso alvoroço na guerra, alegria nas festas, gravidade nas ações graves, compaixão na adversa fortuna (...)”¹¹⁰. Esta ordem interna das partes com o todo – matéria, fim, público, autor e ocasião de enunciação – é a conveniência. Parece ser esse o sentido que Aristóteles propõe no capítulo 2 do livro III, sobre as virtudes da expressão, quando afirma, ao sobrepor a metáfora como artifício que mais proporciona clareza, prazer e realce aos enunciados, que “se tu desejares ornamentar o discurso, usa uma metáfora retirada das melhores dentro do mesmo gênero; mas se desejares censurar, uma retirada das piores”, pois o que resta evidente é a qualidade do verossímil das semelhanças descobertas, a adequação das melhores analogias possíveis a cada uso demonstrativo do tropo. Daí poder-se dizer, retomando o que foi exposto no início deste capítulo, e em conformidade com o capítulo 7 da *Retórica* aristotélica, que o verossímil é índice de adequação porque demonstra completamente os conceitos, quer na harmonia parcial dos elementos compositivos, quer no todo do discurso. Veja-se bem, ainda, que essa analogia ou proporção harmoniza-se precisamente segundo o gênero de cada discurso: “Há analogia se não se falar grosseiramente acerca de assuntos importantes, nem solenemente de assuntos de pouca monta, nem se se colocarem ornamentos numa palavra vulgar. Se assim

¹⁰⁸ Muhana. *Epopéia*, p. 53-54.

¹⁰⁹ Muhana. op. cit., p. 55. Cf. também p. 54.

¹¹⁰ Manuel Pires de Almeida, in: Muhana. *Poesia e pintura ou pintura e poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*, fl. 81v, p. 121-122.

não for, assemelha-se a um registro de comédia”¹¹¹. É propriamente Aristóteles quem arrebatava a questão da expressão adequada de cada gênero. A propósito da causa final do discurso, o filósofo indaga se é possível que um texto que tenha realizado, na sua composição, as virtudes da proporção e ordem das partes pelos fins, resulte noutra efeito que não os fins próprios de deleitar com elevação:

Prolongar estas considerações sobre a expressão, que deve ser agradável e elevada, é supérfluo. Por que razão deverá ser ela superior à sensatez ou à liberdade ou qualquer outra virtude de carácter? O que foi dito fará com que seja agradável, se a virtude do estilo foi corretamente definida. Efectivamente, por que razão é forçoso ser claro e não rasteiro, mas apropriado? Pois se for prolixo, não será claro, nem se for demasiado conciso; é evidente que o termo médio é o ajustado.¹¹²

Parece ser isto o que Alfonso Carvallo quer dizer ao afirmar que “(...) con la locucion se alcanza el fin de que forçoso ha de constar qualquier compuesto”¹¹³. Como para este autor ibérico o fim primeiro da poesia é “dar contento”, as virtudes retóricas concorrem ordenadamente para essa finalidade. Assertiva similar faz Filipe Nunes, no capítulo primeiro da “Definição & partes da Poesia” de sua *Arte Poética e da Pintura e Simetria*, de 1615:

Platão diz que a poesia é um hábito do entendimento que rege ao Poeta, e lhe dá regras para compor versos com facilidade. Ou arte que ensina a falar com limitação, ordem e ornato. Em três partes se divide. Em invenção, disposição e elocução. Com a invenção buscamos a matéria, a qual poderá ser verdadeira ou aparente, e que não contradiga ao entendimento, ainda que seja fingida. Com a disposição se ordena a forma, concertando e dispondo o estilo e a matéria que se tiver já buscada, no verso que melhor parecer e for mais conveniente. *Com a elocução se alcança o fim de que forçadamente há de constar qualquer composto.*¹¹⁴

Referir essas noções é necessário para que se possa afirmar que, como forma da expressão poética, a agudeza é conformidade entre o conceito e a perfeição das virtudes elocutivas realizadas no individual de cada poema. Além disso, a adequação aristotélica, ou decoro seiscentista, é sempre conduzida pela virtude da clareza. No capítulo primeiro, vimos que, elocutivamente, a metáfora funciona como um entimema, dado que translada conceitos verossímeis. Clareza vincula-se diretamente à elegância do discurso e o meio favorito para alcançá-la, segundo Aristóteles, é a metáfora. Com efeito, o decoro, como regra geral de verossimilhança, varia segundo o gênero do poema, como referimos acima; nesse mesmo sentido, é também segundo o gênero que são definidas as “clarezas” dos estilos dos discursos, variando decorosamente com base na condições de enunciação: matéria, fins, autor, público, ocasião. A propósito da variedade dos estilos, afirma Baltasar Gracián: “Yerro sería condenar cualquiera, porque cada uno tiene su perfección y su ocasión. El dilatado es proprio de oradores; el ajustado, de filósofos morales. (...) Uno y otro estilo han de tener alma conceptuosa, participando del ingenio su inmortalidad”¹¹⁵. Nos três diferentes textos copiados abaixo, embora o conjunto de seus autores permaneça

¹¹¹ Aristóteles. *Retórica*. III, Cap. 7, 1408a14-15.

¹¹² *Ibid.*, cap. 12, 1414a20-26.

¹¹³ Carvallo, op. cit., p. 8.

¹¹⁴ Philippe Nunes. *Arte Poética, e da Pintura, y Simmetrya*, com principios da perspectiva. Lisboa, por Pedro Crasbeeck, 1615, fol. 1. (Grifo meu).

¹¹⁵ Gracián, op. cit., Discurso LXI, p. 779-780.

uníssonos quanto à necessidade da verossimilhança, é possível reconhecer como essas noções de decoro e clareza obtêm juízos mais ou menos diferenciados por parte da preceptiva. Por todo o século XVII, até meados do século XVIII, transparece na leitura de poemas portugueses determinada flutuação no modo de organização das matérias, partes e modos dos discursos, o que pode ficar mais visível pela leitura comparada de um poema de António Ferreira, a *Carta XII*, com outros dois textos, escritos posteriormente e em períodos diversos. Esta epístola poética de António Ferreira, escrita em versos a Diogo Bernardes por volta de 1550, é epítome dos princípios poéticos quinhentistas, emulando de muito perto valores da *Arte Poética* de Horácio. Alguns preceitos versados neste poema são fortemente pautados pela recusa das “novidades que o tempo traz” e pelo saber forjado por força do exercício sob a tutela do juízo, e ainda, enfim, pela busca da imitação “boa e de uso”.

A Diogo Bernardes – CARTA XII

<p>Fez força ao meu intento a doce, e branda Musa tua, Bernardes, que a meu peito dá novo espírito, novo fogo manda. Como um juízo queres, que sojeito vive a tantos juízos, se não guarde 5 de tanto riso, e rosto contrafeito? Quanto em mim mais das Musas o fogo arde, tanto trabalho mais por apagá-lo. Quanto o silêncio val, sabe-se tarde. (...)</p> <p>Mas tratarei contigo amigamente 55 do conselho que pedes; juízo, e lima tem em si todo humilde, e diligente. (...)</p> <p>A primeira lei minha é que de mim primeiro me guarde eu, e a mim não creia, nem os que levemente se me rim. Conheça-me a mim mesmo, siga a veia natural, não forçada: o juízo quero de quem com juízo, e sem paixão me leia. Na boa imitação, e uso, que o fero ingenho abranda, ao inculto dá arte, no conselho do amigo douto espero. 75 Muito, ó poeta, o ingenho pode dar-te, mas, muito mais que o ingenho, o tempo e estudo. Não queiras de ti logo contentar-te. É necessário ser um tempo mudo, ouvir, e ler somente. Que aproveita 80 Sem armas, com fervor cometer tudo? (...)</p>	<p>S’ ornares de fino ouro a branca prata, quanto mais, e melhor já resplandece. Tanto mais val o ingenho, s’ à arte se ata. Não prende logo a planta, não floresce, Sem ser da destra mão limpa, e regada. C’o tempo, e arte flor, fruto parece. Questão foi já de muitos disputada, 100 s’ obra em verso arte mais, se a natureza: uma sem outra val ou pouco, ou nada. Mas eu tomaria antes a dureza daquele, que o trabalho, e arte abrandou, Que destouto a corrente, e vã presteza Vence o trabalho tudo. O que cansou seu espírito, e seus olhos, alguma hora Mostrará parte alguma do que achou A palavra, que saiu uma vez fora, mal se sabe tornar: é mais seguro 110 não tê-la, que escusar a culpa agora. Vejo teu verso brando, estilo puro, ingenho, arte, doutrina; só queria tempo, e lima, d’inveja forte muro. Ensina muito, e muda um ano, e um dia 115 como em pintura os erros vai mostrando depois o tempo, que o olho antes não via. Corta o sobejo, vai acrescentando o que falta, o baixo ergue, o alto modera. tudo a uma igual regra conformando.</p>	<p>Ao escuro dá luz, e ao que podera fazer dúvida, aclara. Do ornamento ou tira, ou põe; c’o decoro o tempera. Sirva a própria palavra ao bom intento: haja juízo, e regra, e diferença 125 da prática comum ao pensamento. Dana ao estilo às vezes a sentença, tão igual venha tudo, e tão conforme que em dúvida estê ver qual deles vença. Mas diligente assi a lima reforme 130 teu verso, que não entre pelo são, tornando-o, em vez de orná-lo, então disforme. O vício, que se dá ao pintor, que a mão não sabe erguer da tábua, fuge: a graça tiram, quando alguns cuidam que a mais dão. 135 Roendo o triste verso, como traça, sem sangue o deixam, sem espírito, e vida; Outro o parto sem forma traz à praça. Há nas cousas um fim, há tal medida, que quanto passa, ou falta dela, é vício: é necessária a emenda bem regida. Necessário é, confesso, o artifício, não afeitado; empece à tenra planta o muito mimo, o muito benefício. (...) ¹¹⁶</p>
--	--	---

Considerada uma arte poética em versos, a *Carta XII* apresenta alguns preceptos que podem ser ilustrados pelo exemplo do critério do juízo (*iudicium*), um dos elementos centrais do poema quinhentista, pois juízo é justamente o que é solicitado ao interlocutor da carta. Juízo aqui é entidade diligente e regrada; é mais distinta que a técnica provida pela arte e que os ímpetus do ingenho do artista. Na resposta da carta, o autor não deixa de frisar

¹¹⁶ António Ferreira. *Poemas Lusitanos* (1598). Edição crít., intr. e coment.: T. F. Earle. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 2000, p. 303-309. A cópia de todo o poema encontra-se em anexo.

a necessidade do arbítrio do próprio poeta para o bom proveito do ofício da poesia. No livro *Hospital das Letras*, um extenso comentário judicioso em forma de inventário bastante crítico da produção poética do período, escrito em 1657, embora tenha sido publicado somente em 1721, e da autoria de Francisco Manuel de Melo, a utilidade do juízo é apontada numa metáfora: “Ao tropel dos conceitos deve o juízo do poeta fechar as portas da mente, extremado uns de outros e deixando que uns saiam, outros não”¹¹⁷. Podemos dizer que o juízo permanece, nos anos Seiscentos, como dispositivo retórico que funciona em conformidade e em função do engenho (*ingenium*), conceitos apresentados lado a lado nos tratados retóricos. O engenho pode, no entanto, operar com mais intensidade e gerar agudezas que o critério do intelecto por si só não aprovaria. O engenho, no século XVII, é um talento natural composto de perspicácia e versatilidade – rápido, visa o aplauso da fantasia, o verossímil do discurso de ficção. Não se diz, todavia, que o engenho praticado nesse período determine sozinho o decoro de um discurso. Afinal, sem o discernimento judicioso o engenho faria o discurso tender para a obscuridade, o que pode ser retoricamente vicioso. O que se quer dizer é que a pauta da poesia de agudeza permite uma ação mais efetiva da faculdade engenhosa, prática que vai alargando cada vez mais, à medida que o século XVII avança, a extensão das analogias “trazidas de longe”, nas palavras de Aristóteles, até constituir o “pasto da alma”, campo da agudeza, segundo Gracián. Manuel Pires de Almeida engloba os dois conceitos na esfera mais ampla da “ciência”. O autor do tratado *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia* propõe o conceito de engenho como uma faculdade, uma porção da própria natureza, imprescindível à “imitação da fermosura”, e da arte, a qual mantém proximidade com a verdade. Ambos, engenho e arte, necessitam contudo ser ajustados pelo juízo, sabedoria de tudo, “pai do decoro e regra de conveniência e observação dos costumes”¹¹⁸. Afirma o licenciado português:

Na parte que convém à ciência, deve o bom pintor ser abundante em engenho para inventar e em juízo para representar. Tem necessidade de engenho porque não obstante serem suas pinturas dignas de louvor e admiração, em que se entende mais do que se mostra, não obstante a arte por si ser grande, contudo a delicadeza e a sutileza a excede; e tais se conta serem as obras de Timantes. É de importância ao pintor o juízo, por que discretamente evite atos desordenados e cuidadosamente fuja das inconveniências.¹¹⁹

O juízo engloba a arte e até o gênio, caráter do artífice. Presente nas coisas e nas palavras, o juízo atua em todas as partes do discurso, da invenção à elocução, compondo e por vezes reformando a própria natureza. Todavia, sua ação não é restritiva, ao contrário, é amplificadora. Por essa compreensão inclusiva de Pires de Almeida, o juízo integra-se à agudeza, pois distingue o decoro, na “extração do universal dos singulares, [na] composição da verossimilhança mais prazerosa, mais possível e mais sábia do que a verdade”¹²⁰. Diz ainda o licenciado:

Nenhuma coisa há na poesia de tanto momento, nem de maior louvor, nem de mais admiração do que o juízo. Tem em si dificuldade não pequena por apenas o poder ensinar a arte o que nasce de ser dádiva e benefício da natureza. Não é familiar a todos a agudeza do juízo e nem todos os dotados de engenho o possuem. Virgílio e

¹¹⁷ Francisco Manuel de Melo. *Hospital das Letras* (1650). Rio de Janeiro: Bruguera, s/d, p. 68.

¹¹⁸ Almeida, in: Muhana, *Poesia e pintura ou pintura e poesia*, fl. 81, p. 121.

¹¹⁹ *Ibid.*, fl. 75, p. 111.

¹²⁰ Cf. Muhana, *Introdução a Poesia e pintura ou pintura e poesia*, p. 49.

Ovídio foram iguais no engenho, no juízo foi superior Virgílio não só a Ovídio, mas a Homero, e Homero avantajou a Virgílio na bondade de engenho e de natureza.¹²¹

Trecho pelo qual fica evidenciado que, para a composição da autoridade de um poeta, o juízo é índice determinante, e isso ocorre por ser o juízo derivado de um benefício da natureza que, por sua vez, é condição do aprendizado da técnica poética. Por outro lado, é importante observar que a distinção entre o engenho, base da agudeza, e o juízo, condição de seu decoro, permanece ainda como norma preceptiva no século XVII.

Em estudo sobre a poesia quinhentista em Portugal, Isabel Almeida destaca a compreensão, veiculada em algumas artes poéticas do período final do século XVI, do conceito de engenho ser compreendido como um dom da natureza da esfera do talento, compatível, mas insubstituível pela arte: “(...) elemento radicalmente distinto da arte (entendida enquanto conjunto de preceitos) e julgado decisivo na criação poética”¹²². Neste sentido, o acolhimento do engenho como fator positivo da poesia, consoante a tendência desde os finais do século, torna obsoleta a idéia anteriormente aceita do engenho próxima a desgoverno, frivolidade ou facilidade no fazer poético, nos termos da *Carta XII*, “corrente e vã presteza”, (verso 105) que se opõe à certeza que a “dureza do trabalho e arte abrandá” (verso 104). Arremata Almeida: “Tudo leva a crer que para trás ficava assim a concepção renascentista rigorosamente advogada por António Ferreira”¹²³. Mantendo essa mesma tendência, o século XVII preserva o uso muito positivo de engenho, sem que a anterior oposição com arte tenha mais nenhum efeito normativo.

O engenho adquiriu significações diversas no decorrer das formulações retóricas desde a Antiguidade greco-latina até o momento contra-reformado das letras ibéricas do século XVII. Em todos os casos, contudo, é sempre compreendido a partir da idéia de uma inclinação humana natural, uma qualidade inata ou natural. Enquanto inclinação natural, é concebida ora como potência, ora como a própria ação ou, pelo menos, como fonte da atividade das artes. Sebastián de Covarrubias assim apresenta o verbete *ingenio*, no seu vocabulário *Tesoro de la lengua castellana o española*: “fuerza natural de entendimiento, investigadora de los que por razón y discurso se puede alcanzar en todo género de ciencias, diciplinas, artes liberales e mecánicas, sutilezas, invenciones y engaños (...); cualquiera cosa que se fabrica con entendimiento y facilita el ejecutar lo que con fuerzas era dificultoso y costoso”¹²⁴. Como disposição da própria natureza, engenho é uma força suscetível ao engano, mas que pode e necessita ser aprimorada pelas regras da arte. Por esse caminho é fácil compreender porque no século XVI o uso concreto do termo conduziu a preceptiva a interpretá-lo em oposição à arte. No Seiscentos o termo recupera seu caráter agudo, a princípio com muita moderação, contando ainda com uma preceptiva fortemente judiciosa e certa prática poética concentrada na poesia “ao divino” ou de tópicos muito prestigiadas, ou ainda

¹²¹ Almeida, in Muhana: *ibid.*, fl.81, p. 120.

¹²² Isabel Almeida. *Poesia Maneirista*. (Apres. crítica, seleção, notas e sugest. análise liter.). Lisboa: Comunicação, 1998, p. 37.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ Sebastián de Covarrubias. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Castália, 1995, verbete *ingenio*, p. 668.

predominantemente panegírica. No decorrer do período, embora contando sempre com os avisos da moderação, o exercício engenhoso mostra-se mais profuso quanto à variedade da matéria e mais liberal quanto aos fins de deleite e aproveitamento. No Seiscentos, engenho é conceito operacional que busca o “fin de su arte, que es dar contento, y aprovechar”¹²⁵, conforme Carvalho. Do ponto de vista da preceptiva, a exemplo do livro *Il Cannocchiale Aristotelico*, de 1654, que dedica todo o capítulo XII para o “tratado dos ridículos”, ganha mais espaço a normatização retórica da sátira e das tipologias do cômico ou do misto. Isso não significa em absoluto que o conceito de engenho tenha-se desprendido da composição demasiado regrada da poética do século XVII, ou da fundamentação teológica e moral da cultura do período. Significa que a tratadística e o exercício da poesia de agudeza estendem os limites de aceitação decorosa das analogias e metáforas, compondo verossímeis impensáveis noutra configuração da cultura letrada. A linguagem ornada intensifica os significados, gera pluralidade de sentidos, alarga as fronteiras da linguagem poética, é, enfim, ação de engenhos agudos. Convém lembrar, ademais, que é próprio do gênero poético criar situações de potenciação da linguagem, daí que a poesia de agudeza leve suas tópicas às últimas conseqüências de clareza e verossimilhança e alargue os limites do que é aceito pela verossimilhança. À guisa de ilustração, veja-se como o conceito de engenho aparece no tratado de Pires de Almeida, de 1633:

Os que melhor entendem concordam ser o engenho e arte juntamente de necessidade do poeta. Não se nega poder muito no poeta o engenho e ter mais força neste que nos demais estudos, mas também se concede haver-se de aprender a arte, e com bom fundamento, porque ainda que haja muitas coisas que se não alcançam se a natureza as não ensina, contudo podem essas mesmas coisas dadas pela natureza fazer-se mais perfeitas com a arte. (...) A arte é necessária para que as figuras e os corpos guardem semelhança de verdade; e o engenho para que a disposição composta e bem ordenada das linhas faça imitação da formosura.¹²⁶

Em 1648, acresce Baltasar Gracián ao “segundo tratado” de sua *Agudeza y Arte de Ingenio*, quanto ao conceito de engenho, ser uma “causa” da agudeza, a principal entre a matéria, o modelo e a arte, e o louva em curiosa metáfora, por assim dizer, inorgânica: “es perene manantial de concetos y un contino mineral [mina] de sutilezas”¹²⁷.

O engenho, deve-se notar sempre, ligava-se pela retórica antiga à natureza humana como uma disposição natural que necessitava ser dirigida, sendo sua atividade, nos termos de linguagem, ligada ao domínio da *inventio*; no século XVII, diferentemente, a concepção técnica do engenho, investido na produção de agudezas textuais, é concebida como faculdade da arte e sua realização estende-se a toda a composição do discurso¹²⁸. A relativização no emprego do engenho em função do juízo constitui um critério intelectual que discerne o que pode o poeta

¹²⁵ Carvalho, op. cit., p. 55v.

¹²⁶ Manuel Pires de Almeida, in: Muhana, op. cit., fl. 80-fl. 80v, p. 119-120.

¹²⁷ Gracián. *Agudeza y arte de Ingenio*, Discurso LXIII, p. 796.

¹²⁸ “El ingenio es un método de conocimiento que permite penetrar la realidad, porque descubre relaciones entre elementos diversos de aquella, pero también faculta a sobrepasar lo real, dado que possibilita el entedimiento superar el nivel lógico-racional para explorar nuevas facetas que van más allá de la lógica.” In: Introducción. Baltasar Gracián. *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*. (1642). Madrid, Catedra, 1998, p. 28.

utilizar na sentença poética, em função do decoro do discurso, pois, como afirma a personagem Lipsio de Francisco Manuel de Melo: “(...) uma cousa é serem engenhos, e outra é serem autores”¹²⁹. No *Hospital das Letras*, diversas noções do poema, como “disciplina, sutis idéias, variedade de palavras sérias, agudos conceitos, ornados com razões pomposas”, todas operam condicionadas pelo parâmetro do decoro, cujo critério central encontra-se no juízo. Agudeza, pompa, variedade, sutileza e estudo são, no *Hospital* de Francisco, condições da poesia. São também a composição do seu deleite.

O segundo texto da comparação que propusemos entre textos de vários momentos do matizado século XVII é uma “carta missiva” escrita em prosa por Antonio Barbosa Bacelar a Gregório de Alcalá y Henares, datada no manuscrito consultado, em letra diversa da escrita do corpo textual, como de 1640. Ao responder ao pedido de remessa de poesias elogiosas feita pelo correspondente, Bacelar configura o que podemos entender hoje como um breve juízo crítico sobre a poesia portuguesa de meados do século, apresentando, como faria Rafael Bluteau no final do período, certa acrimônia e desdém quanto à *profissão das musas*: “estou tão divertido de nossos poetas”. Segue toda a carta:

[Cuidava] eu que esta nossa faculdade nos não podia ser rendosa. Vejo agora que me enganei pois à profissão das musas devo esta carta de V.m que eu festejei muito pois além das boas novas da saudade de V.m me trouxe as dos progressos de seu talento. V.m. será obrigado a querer abreviarme esta esperança, e a dar ordem com que eu logre cedo os alvoroços com que espero este livro de V.m; [e] assás me há de custar a dilatar este desejo athe a impressão. V.M me faz muito grande honra em querer despertarme da modorra em que vivo, porque com a aplicação dos textos estou tão divertido dos nossos poetas, que a não ser uma cousa tanto de meu gosto, como era louvar a V.m; não sei se me escusara a esta ordem de V.m; por não fiar já de mim que a podia obedecer. Todavia atrevome a mandar esta Silva ou Madrigal (qual V.m mais quizer) mais por penhor de um desejo que por satisfação do que devo, mas a condição [rasgado: que antes da impressão há de V.m gastar] muitas horas em limala, que quero não só [devesse] a V.m a honra de perdirma, senão tão bem à de [emendarla] [e] ao menos terá de bom a Censura. Este engenho de V.m he maior que todos os encarecimentos e só digno do talento de V.m por difficil, e porque o seja em tudo, o he tão bem que o louvasse, porque para tirar os encomios do argumento da obra, (que é o que costume sempre) não dá capacidade, porque é necessario falar em as vogais que V.m deixa, [e] assi restringem a pena algum tanto. E aqui verá V.m que se me fez difficultoso o que era mais suave a meu desejo. Enfim pouco vay em perder o credito quem o não tem, e muito em obedecer as ordens de V.m; noites de inverno tão bem gastadas houveram de ser eternas, mas pelo trabalho delas o serão V.m sempre na memoria das gentes e nos applausos da fama.

Clarín y de la fama no segundo
Tu nombre oiran los terminos del mundo.

V.m me não dê por desempenhado do meu escrito, que eu quero ainda conhecerme obrigado, [para] que V.m, com a mesma confiança me faça a honra de mandarme sempre em muitas cousas de [seu] serviço. [saudação: N.Sr.]
Coimbra e 25 de novembro de 640.

[att.] de V.m.
Antonio Barbosa Bacelar.¹³⁰

O juízo de Antonio Barbosa Bacelar recai sobre a recomendação da lima como condição de censura e a observação das vogais reafirmam a natureza técnica da arte poética e operacional da preceptiva, ponto de vista por meio do qual transparece a consideração do engenho como o maior dos encarecimentos da arte poética,

¹²⁹ Melo, op. cit., p. 57.

progressos de seu talento. Pode-se também observar certa mordacidade e uma indefinida apreciação negativa com que o poeta português traça sucintamente um painel da poesia naquele período.

O último texto desta breve comparação é um poema da antologia *Postilhão de Apolo* chamado *Pambasília de Apolo*¹³¹. Este poema serve à comparação com a citada *Carta XII* de Antonio Ferreira por apresentar diferenças muito evidentes sobre o fazer poético. O poema quincentista de Antonio Ferreira é uma arte poética que transpõe para o cenário da segunda metade do século XVI lusitano preceitos horacianos de composição poética, fundamentados sobre as noções principais de decoro, verossimilhança, juízo e arte técnica de engenho. O poema do *Postilhão de Apolo* apresenta em tom jocoso múltiplas considerações sobre o fazer poético, à guisa, também, de uma arte poética, distanciando-se do rigor do poema do século XVI:

Catorze versos tem o Soneto,
Cada verso onze sílabas contadas,
Não hão de ficar contudo desatadas
Como estas: feito temos um quarteto.
Outro vai, (em debuxos vos não meto)
Os versos hão de ter suas pancadas

Desdenhar versos nacionais é um exercício que se percebe por todo o século XVII, desde as primeiras incursões da crítica ao chamado “gongorismo”, ou imitação servil da maneira de Gôngora, até a configuração, com o passar dos tempos, de uma verdadeira questão entre letrados, a denominada “polêmica contra os Cultos”, sonante até a sobreposição árcade dos modelos gongóricos, a partir da segunda metade do século XVIII. Vejam-se ainda estes versos do *Pambasília de Apolo*:

Porque fora infinito
Na Poesia dar regra adequada,
Que esta anda hoje muito adulterada
Por causa dos ouvintes ignorantes,
Periquíticos versos elegantes,
Dizendo toscos, e grosseiros, quando
Marônicos, e Homéricos julgando.

No momento de publicação do *Postilhão de Apolo*, 1761 e 1762, os ambientes de corte, academias, universidade e serões áulicos encontram-se em reação contra os modelos seiscentistas e, como confrontos de idéias e teorias poéticas ocorrem convencionalmente no interior dos próprios versos, as antologias encontram-se plenas deles. *Pambasília de Apolo* é título que alude claramente ao nome da segunda maior edição da poesia do Seiscentos – dado que a *Fênix Renascida* foi a primeira – *Ecos que o Clarim da Fama Dá: Postilhão de Apolo montado no pégaso* [...]. É precisamente um poema-proêmio e pode mesmo aludir, imitando, ao texto *Introdução*

¹³⁰ Atribuído a Antonio Barbosa Bacelar. Lisboa, Biblioteca Nacional, Seção de Reservados, Manuscrito 245, No. 151.

¹³¹ *Eccos que o Clarim da Fama dá : Postilhão de Apollo* [...], (1762). Lisboa: Na Offic. de Francisco Borges de Souza, 1761-1762, Ecco II, p. 1-10, copiado integralmente no anexo.

Poética, o poema longo de Antonio dos Reis que abre a *Fênix Renascida*, pois trata-se, em ambos os casos, de incursão e defesa da poesia lírica portuguesa por ação pessoal de Apolo.

Da comparação entre a *Pambásilia de Apolo* e a *Carta XII* interessa destacar que a preceptiva continua a afirmar-se como veículo da arte retórica, mesmo que transmitida em tom jocoso; o mais importante contudo, é necessário ressaltar, vê-se na longa distância que separa os verossímeis poéticos contidos nos dois discursos. No poema misto *Pambásilia*, as noções de juízo e verossimilhança soam apenas relativas se emparelhadas à maneira de Antonio Ferreira: *Apolo* parece aconselhar muito mais contra os vícios dos “cultos” que sobre modelos rigorosos de poesia.

Que trabalhe em fazê-los de tal sorte,
Que da eloquencia nunca perca o norte,
(...) e que quando não for muito elegante,
Diga que força foi da consoante
(...) Mas adverti, me disse,
Que é grande parvoice
Fazer uns versos, que hoje chamam cultos,
Tão cegos, tão escuros, tão ocultos,
Que é os dedos meter, vê-los, nos olhos,
Pisar, por eles caminhar, abrolhos.

Finalmente, é possível inferir que a poesia de agudeza seiscentista, ainda na época de edição do *Postilhão de Apolo* – o termo postilhão significa “mensageiro, portador” – é o veículo da poesia lírica, mas o juízo que recai sobre essa poesia é predominantemente de contrafação, ou seja, de admissão dos modelos de emulação de uma maneira específica que porta sempre o signo do artifício da imitação.

Após essas breves incursões pelos pressupostos da poesia do século XVII interessa destacar ainda um outro aspecto. Nos termos da imitação seiscentista, o ofício da poesia compõe o exercício do “ócio culto”, signo proeminente da chamada “gente de representação”, homens livres da sociedade monárquica lusitana. Uma conceituação de poesia, por volta de meados do século XVII em Portugal, consta no citado livro de Francisco Manuel de Melo, o diálogo *Hospital das Letras*. Para a personagem Justo Lípsio: “as palavras boas e em boa ordem é a mesma poesia”¹³². Neste conceito, o autor parte do pressuposto aristotélico da imitação com palavras, somando-o à noção técnica de arte poética como aplicação de procedimentos retóricos. Isso porque o qualificativo *boas* refere-se à conveniência das palavras escolhidas, localizando-se portanto na esfera da *inventio*. Refere-se também à *elocutio* na medida em que essa conveniência traduz-se em elaboração poética de matéria apropriada, de acordo com a prescrição da *Poética* de Aristóteles para quem as palavras boas devem ser claras, altas, não usuais mas peregrinas, amplificadas e expressas com medida¹³³. *Em boa ordem* deve abranger *dispositio*, clareza e número.

¹³² Melo, op. cit., p. 41.

¹³³ Aristóteles. *Poética*, cap. XXII, 1458-1459^a.

Do ponto de vista da prática social, a imitação poética é exercício de distinção cortesã, herança requintada das disciplinas humanistas de sujeitos “graves e de talento” e encontra longa tradição de elogio nos livros de formação dos licenciados, acadêmicos e doutos do século XVII. Dentre tais obras, algumas são escritos preceptivos, que constituem o conjunto da tratadística retórico-poética, nos quais encontram-se códices correlativos aos gêneros, outras são intermediações a obras clássicas, como comentários, traduções e paráfrases, mas muito comumente essas obras são mesclas dessas formas de leitura. Dirigidas ao bom orador ou ao poeta, as artes poéticas e retóricas costumam ser escritas em língua vulgar, embora exista uma considerável parte em latim; originam-se de juízos sobre poemas e outros escritos, ou são aconselhamentos para aquisição da arte dos versos. No plano teórico, as preceptivas fazem aproveitamento dos conceitos dos gêneros antigos e modernos, mas, de modo geral, reduzem a doutrina a regras gerais, normas compositivas e técnicas a serem aplicadas, praticamente, a todas as tópicas. Às vezes propõem inovações ou radicalizações no emprego de certos conceitos, de acordo com modelos em ascensão ou polêmicas que envolvem autoridades. O “gongorismo” nos termos de sua postulação lusitana no decorrer do século XVII, é o exemplo mais ruidoso deste último caso.

No núcleo de uma sociedade de corte em que o homem culto é signo de representação da sabedoria do governo da monarquia, quando um jesuíta do porte intelectual de Antonio Barbosa Bacelar reclama benefícios materiais dos quais sente-se preterido na sociedade portuguesa da Restauração, aciona a memória de um espelho de excelência entre o poeta e o orador, classicamente definido pelas insignes virtudes da sabedoria que a prática oratória outorga. Parece ser esta a significação última do poema longo a seguir, representado por algumas de suas estrofes:

*Romance do Doutor Antonio
Barbosa Bacelar
pedindo a Rainha o favoreça [porbem]
el Rei no que pertende.*

(...) 18

Senhora vuestra grandeza
Mis gratitudes estorba
Que no puede deuda tanta
Caber en alma tan poca.

19

Sollo un medio se me ofrece
Para pagar tantas honras
Pedir que vos otra vez me ampare
Vuestra sagrada persona.

20

A las Deidades sagradas
Sollo el ruego las soborna
Porque pura la grandeza
Que le ruega sus mejoras.

(...) 22

No sellame grossaria
Pidirvos que otra vez oiga

El profano nombre mio
En vuestra sagrada boca.
23
Hasta ahora [sepervia]
Senora mis dichas sollas
Mas si yo pierdo las dichas
En vos pelligra la gloria.
24
A vuestra gradeza [ha sido]
No se diga nó senora
Que a quien custa un amparo
Pudo perder la vitoria.
25
Honrar fortunas humildes
Es deuda vuestra forsoza
Que en hazer algo de nadie
Muestra Dios humano heroica.¹³⁴

Postulado de determinada representatividade social, a excelência nas letras é primeiramente perfeição retórica. Sabemos que esse espelho de virtudes funda-se na definição de que todo belo é virtuoso, fonte da prática oratória do elogio, “o honroso e o belo são semelhantes”¹³⁵. O interesse deste excuro é destacar que, na prosa ou na poesia, confere-se amplo respaldo ao domínio da locução letrada, veiculada pelo ensino e emulação de autoridades. Indicativo da prudência de todo autor é conhecer as ocasiões quanto a lugar, matéria, fins, destinatário e artifícios para a construção de agudezas.

Neste capítulo, vimos alguns conceitos que funcionam como substrato do exercício poético seiscentista. Dentre os quais o conceito de imitação é o principal, pois nele encontra-se o sentido da representação simbólica por palavras, segundo Aristóteles, e as finalidades de conhecimento e prazer originárias na poesia, forma de imitação muito elevada. Esse mesmo conceito de imitação provê o sentido concreto do artifício retórico, concebido por sua vez como ação do caráter técnico das artes. Vimos igualmente o conceito de linguagem segundo Fernão de Oliveira, para quem esta concessão divina ao homem pode ser compreendida como “figura do entendimento”, noção tão sintética quanto precisa pelo que define as instâncias argumentativa e ornamental da linguagem humana. A poesia de agudeza nos anos Seiscentos aciona o conjunto desses pressupostos antigos e modernos sobre a linguagem e redefine a metáfora aguda como o procedimento de imitação mais hábil à elocução da semelhança encontrada pelo poeta entre as coisas do mundo. O *concepto* seiscentista, como o proposto por Baltasar Gracián, mas não apenas por este pensador espanhol, assume em grande parte o mecanismo da imitação da metáfora porquanto constitui uma instância entre a imagem da coisa formada na mente e sua elocução concreta nos signos das palavras. No todo, a poesia de agudeza realiza-se condicionada por uma série de pressupostos, dentre os quais a verossimilhança é fundamental. Balizada pelo juízo e engenho, a agudeza apresenta noções diversas de clareza e decoro consoante os gêneros de sua elocução. Com base em todos essas noções, chega-se

¹³⁴ Atribuído a António Barbosa Bacelar. Lisboa, Biblioteca Nacional, Sessão de Reservados, Códice 6.328, (data da cópia: 1682), p. 323.

enfim à última estação da imitação por palavras, a realização da poesia no individual de cada poema. Este, todavia, possui espécies similares englobadas pelo gênero poético em que é concebido, conceito a ser desenvolvido no capítulo seguinte. Além disso, os poemas glosam, no geral, as mesmas tópicas e utilizam procedimentos semelhantes de amplificação dos argumentos e ornatos. Essa constância acabou por delimitar também temáticas comuns, como a poesia das tópicas do amor, que promoveu uma das mais longínquas descendências nas letras. A temática amorosa fez fortuna nos gêneros mais prestigiados do período, como as canções, romances, madrigais e sobretudo os sonetos. Concorrem no século XVII também as temáticas laudatórias, presentes constantemente nos poemas panegíricos, que são discursos elogiosos, nos triunfos, poemas de exaltação de valores morais ou políticos, mas também glosados nas formas poéticas já referidas. Há muitos outros temas recorrentes como os poemas morais, os heróico-mitológicos, as fábulas, contando todos com suas formas de contrafação, a exemplo dos amores freiráticos. Enfim, a mera citação de tópicas e conjuntos temáticos não leva à sua compreensão, por isso o terceiro capítulo esmiuçarà o estudo da teoria dos gêneros, estilos e formas poéticas da lírica seiscentista, enquanto os capítulos quarto e quinto tratarão mais especificamente de duas formas temáticas muito representativas daquele momento: a poesia de imitação religiosa e a sátira, respectivamente.

¹³⁵ Aristóteles. *Retórica*, livro I, 9, 1367b12.



Capítulo 3

Gênero lírico e estilo mediano

*Não somente lhe exprime o quanto sente
Mas ainda muito mais do que sentia,
Que sempre foi rethorico o desejo*

[*Ao Milagre do Santo Cristo de São Bento de Santarem.*
Do Doutor Antonio Barbosa Bacellar. Canção.]

A possibilidade da imitação perfeita é tema constante na preceptiva da epopéia moderna, e muitos textos expõem essa preocupação a partir do estudo sobre os estatutos da imitação das epopéias antigas sob os paradigmas absolutos de Homero e Virgílio. É dessa tratadística que emergem a chancela de autoridade das epopéias em prosa e a discussão em torno da elevação dos romances modernos italianos; é ainda nesse contexto, precisamente, que se dá o debate teórico seiscentista conhecido como “polêmica camoniana”, sobre a perfeição d’*Os Lusíadas*. Interessa destacar que a lírica como lugar poético do estilo mediano do discurso configura-se contemporaneamente a esses embates. Ocorre que o lugar privilegiado de definição do estilo encontra-se no núcleo de significação do conceito de gênero do discurso, resultante do longo processo de aproximação entre as artes retórica e poética. Isso se dá na medida em que o estilo é, em certo grau, elemento de composição do gênero, embora não seja o único, pois o conceito de imitação implica, conforme Dionísio, a emulação do modo de fazer de outros autores, conforme vimos no capítulo anterior; ao fim, é o estilo o que se imita. Não é por acaso que parcela considerável de textos seiscentistas propõe o que se convencionou chamar de lugar de mediania entre os gêneros. Portanto, o estudo do gênero lírico entrecruza-se inevitavelmente com o estudo das peculiaridades da maneira própria dos poetas seiscentistas escolherem e usarem palavras. Gênero e estilo são objeto deste capítulo. A lição primeira que une os dois conceitos é que o gênero subordina o estilo, o que implica sempre a adequação como norma primordial de todos os passos da composição, desde a invenção da matéria, passando pela disposição das formas do verso, até às figuras e ornatos da linguagem. Outro aspecto relevante é que os poetas imitam segundo vários estilos. A tipologia coeva dos poemas resulta dessas condições.

No decurso da segunda metade do século XVI e no século seguinte vê-se o acolhimento de um estatuto retórico-poético para a lírica, um lugar do discurso da poesia que, não sendo épica ou cômica, mantivesse a elevação do estilo e o desempenho expressivo que esses gêneros alcançaram na longa tradição poética latina. É nesse intervalo de emergência do estilo característico do século XVII, o

discurso engenhoso¹, que a lírica se configura. É necessário observar que o conceito coevo de poesia atinge um valor muito amplo, cujo prestígio na cultura das letras assemelha-se ao que a épica atingira com as obras de Virgílio, e também com as de Horácio e Ovídio, pois envolve todos os gêneros, do épico à comédia e do teatro à lírica, fosse esta em vulgar, em latim ou de origem anônima e popular. Essa abrangência fica mais ressaltada se se pensar que comentadores da poesia latina de meados do século XVI, como Antonio Lulio, ao considerarem o tipo de verso latino empregado, o hexâmetro, e a persuasão pela prudência que os poemas com eles compostos expressam, classificam como épicos poemas que posteriormente, nas línguas nacionais, seriam arrolados como tipicamente líricos de matéria grave, como a égloga, guardando do gênero épico a elevação que caracteriza seu estilo. Convém manter, no entanto, a devida diferenciação entre as poesias em latim e nas línguas vulgares, pois as compreensões da linguagem poética são diversas, sendo que os critérios tipológicos variam bastante. Antonio Lulio, propriamente, classifica de épicos também as sátiras, tendo em conta que estas, da mesma forma que as églogas e as epopéias, utilizam o verso heróico por excelência: “Y hasta este punto todos estos géneros son poemas épicos”². Vê-se logo que é impensável tomar a sátira, no século XVII, como gênero épico, pelo menos não na uniformidade genérica antiga. O que existe são poemas mistos, denominados por contrafação de heróico-cômicos, afortunados no Seiscentos³. Essas tipologias, por abordarem conjuntos literários diversos, tornam-se complexas também porque utilizam critérios múltiplos, caso ainda da égloga que, apesar de ser tida épica pelo metro, como se disse, possui também o caráter dramático, tendo em vista as personagens representarem papéis, falando em voz própria: “La égloga es una composición totalmente rústica, con frecuencia, de pastores, y no sin razón se puede llamar égloga; pero se la llama *eklogê* a partir de la conversación y el coloquio, y consiste por lo común en un canto amebéo”⁴.

Apesar das diferenças, indício certo da permanência da poética e preceptiva latinas nas letras portuguesas do período é o fato de que, tendo já avançado o século XVIII, publicam-se ainda artes poéticas inteiramente dedicadas à poesia latina, com o estudo minucioso de suas formas métricas e particularidades elocutivas⁵. E isso não acontece apenas na preceptiva, mas precisamente nos discursos e poemas trágicos, heróicos e líricos, a exemplo da tragédia *Eduardus*, escrita na década de 1650, de

¹ Expressão de Antonio José Saraiva, in: *O Discurso Engenhoso*: estudos sobre Vieira e outros autores barrocos. São Paulo: Perspectiva, 1980.

² Antonio Lulio. *Sobre el decoro de la poética*. Intr., ed., trad., y notas de Antonio Sancho Royo. Madrid: Ediciones Clasicas, 1994, p. 63.

³ Por exemplo, no tomo V da *Fênix Renascida*, consta a *Jornada às Cortes do Parnaso*, um poema heróico-cômico de 1694, escrito por Diogo Camacho. Os discursos “herói-cômicos” fazem fortuna século XVIII adentro, conforme atesta a fama dos poemas *Foguetário*, de Pedro de Azevedo Tojal, publicado já em 1804; e *O Hissope*, de António Dinis da Cruz e Silva, um juiz da Inconfidência Mineira, publicado em 1802, entre outros poemas.

⁴ Lulio, op. cit., p. 63.

⁵ Conforme várias obras preceptivas em latim, por exemplo, as dos códices 3.786, 8.602, 5.709, o códice 4.849 (com data de 1639): *Smaragdus neronis*. A nostro sapientissimo magistro Ioseph de Seixas. Scripsit frater Antonnius Ferreira; o códice 6.163: *Poetica generalis et specialis*, do Fr. Manuel Francisco Ribeiro, entre outros. Lisboa, Biblioteca Nacional.

autoria do historiador e moralista Diogo de Paiva de Andrade⁶, caso não raro de obra seiscentista escrita em latim, como atesta a numerosa produção neolatina das antologias portuguesas tardias, das quais destacamos para ilustração dois poemas heróicos de autores conhecidos: *Lusitania triumphans*, atribuído a Rafael Bluteau, e *Elisabetha triumphans*, de Jerônimo Baía⁷. A propósito ainda da permanência de modelos poéticos antigos, na segunda metade do século XVI, o professor de retórica Tomé Correia publica duas obras sobre poesia particularizando justamente dois dos gêneros da Antiguidade grega: *Epigrama*, de 1569, e *Elegia*, de 1590⁸. Em suma, face à grandeza épica, a lírica cultivada apresenta certa tentativa de fazer permanecer na diversidade, brevidade e mescla de estilos que lhe é característica, a abrangência, a elevação elocutiva e o prestígio da memorável poesia greco-latina. Em Portugal, depois do sucesso estupendo d'*Os Lusíadas* e das várias tentativas épicas mais ou menos bem sucedidas durante a primeira metade do século XVII, a poesia é toda afetada pela lírica. Mas esta terá critérios próprios de excelência, que vão conferir grandeza aos poemas. O que importa para o estudo da poesia portuguesa do século XVII é o desenvolvimento que essas tipologias proveram à fixação dos gêneros da lírica, conjunto de poemas de pequena e média extensão, que apresentam modos diversos de enunciação, comungando a voz poética ora quando o poeta fala sempre, ora quando o poeta fala às vezes, e até o modo ativo de personagens que falam por si, seguindo-se a divisão aristotélica dada a esse item enunciativo e sendo considerada por esse aspecto um gênero de enunciação mista. Assim, do ponto de vista formal, lírico no século XVII significa, de antemão, um verso marcado pela sonoridade, pela alteração entre sílabas longas e breves e por conduzir em si todo o sentido do período verbal, sem deixar o significado da sentença depender da linha métrica seguinte. A respeito do verso lírico, afirma Manoel da Fonseca Borralho: “Sobre tudo se deve observar a eleição das palavras, que quanto mais suaves forem, tanto mais sonoro fazem o verso”⁹. Os itens diversos abordados neste capítulo terceiro devem cingir uma proposta de conceituação abrangente da lírica seiscentista.

Tendo como ponto de partida a divisão grega – que é também a de Aristóteles – das imitações pelo uso da palavra, que diferem pelos meios, coisas e modos de imitar e pelos recursos imitativos¹⁰,

⁶ Traduzida no século XX com o título *A Tragédia D. Duarte*, por J. Nuno P. Pinto. Lisboa: IN-CM, 1986.

⁷ Cf., respectivamente: Códice 3.192 (que apresenta uma data: 1687): *Lusitania triumphans in solemnibus receptionibus Petri Secundi et Mariae Sophiae regiorum coniugum*. Authore P. D. Raphaele Bluteauio Anglo-gallo Clerico regulari theatino. E Códice 3.203: *Elisabetha triumphans*. Heroicum Poema. Duobus libris absolutum. Autore Patre Magistro Fratre Hieronymo Vahia ordinis sanctissimi Patriarcharum Principis Benedicti. Lisboa, Biblioteca Nacional.

⁸ Tomé Correia. *De toto eo poematis genere quod epigramma vulgo dicitur, et de iis, quae ad illud pertinent*, Libellus. Venetiis: ex Officina Francisci Ziletti, 1569 e *De elegia...* libellus. Bononiae: apud Alexandrum Benatium, 1590. Aspecto observado por Isabel Almeida na “apresentação crítica” ao livro *Poesia Maneirista*. Lisboa: Comunicação, 1998, p. 45.

⁹ Manoel da Fonseca Borralho. *Luzes da Poesia* descobertas no Oriente de Apolo nos influxos das muzas, divididas em tres Luzes essenciaes [...]. Lisboa: na Officina de Felipe de Sousa Villela, anno de 1724, Reflexo XXVI, p. 62.

¹⁰ Em 1587, Torquato Tasso demonstra a elevação do gênero romance de cavalaria a partir desses mesmos critérios normativos utilizados por Aristóteles: “Tasso, tendo rebatizado os romances de cavalaria de poemas heróicos, e ajustado a preceptiva referente à épica para autorizá-los, abriu caminho para o reconhecimento deste

classificações posteriores estabelecem especificidades à poesia lírica, umas com mais moderação do que outras, e distanciam-se dos padrões tipológicos antigos. É o caso do referido autor Antonio Lulio, que divide modernamente a poesia em épica, drama e ditirâmbica ou lírica¹¹, e nesta última acomoda odes, hinos, epigramas e elegias; já Alonso López Pinciano, cuja obra é posterior (1596) comenta o pensamento poético aristotélico na sua *Philosophia Antigua Poetica* conservando a poesia ditirâmbica, expressão de hinos de culto, como gênero específico. Pinciano sugere na voz da personagem Ugo que os poemas líricos sejam sucessores da ditirâmbica antiga, mas faz outra personagem replicar que, diferentemente desta, os poemas líricos não se reduzem ao modo de enunciação em que fala sempre o poeta, mas sim ao comum, em que fala às vezes o poeta, mas outras vezes falam personagens, e exemplifica com líras de Horácio, Petrarca e de Jacob Sanazaro. Relembra ainda Pinciano que a ditirâmbica antiga era gênero poético que implicava a conjunção do canto, música e dança, com o mesmo modo de enunciação em que o poeta falava sempre, o que não ocorre nos poemas líricos modernos¹².

Consolidando-se como imitação poética mais abrangente a partir do século XVII, a lírica busca seu estatuto próprio acionando na preceptiva uma idéia de perfeição que, similar à do poema épico, é perseguida como lugar de excelência segundo os modelos de representação de cada gênero ou subgênero poético. Em termos gerais, no século XVII perfeição implica completude e unidade, acolhimento dos pressupostos de uma norma. Perfeito é o que tem as qualidades requisitas da natureza ou da arte, segundo Rafael Bluteau. É o estilo que dá à arte de bem falar sua perfeição; “poeta perfeito é aquele que dispõe eficazmente dos procedimentos da imitação, pois, tendo sido uma vez conhecidas por poéticas ou universais certas e particulares coisas e pessoas, é ofício de cada poema tornar a conhecê-las como tais”¹³. Como frisamos no capítulo segundo, a adequação poética persegue um verossímil cuja unidade encontra-se na unidade de sentido. A lírica não contou rigorosamente com uma preceptiva que lhe desse univocidade normativa, como a épica, a tragédia e a comédia, nem com o prestígio desses gêneros, até o século XVI. Embora tenha tido rica fortuna crítica – se levarmos em conta, além das retóricas latinas e de tradição aristotélica, a variante grega consolidada pela obra retórica de Hermógenes e atualizadores cristãos do porte de Pedro Juan Núñez e Antonio Lulio, entre outros – o discurso da lírica foi caracterizado pela diversidade que demonstra nas virtudes retóricas ou *ideas* e pelos afetos que sucinta comovidamente no público.

O rastreamento do conceito lírico pela Antigüidade grega de Aristóteles mostra que este filósofo não esmiuçou a composição das formas desse gênero, a título do que fizera detidamente para os outros discursos poéticos citados, aos quais assentou normas precisas, o que não obliterou a

e dos demais gêneros poéticos quinhentistas desconhecidos de Aristóteles.”, in: Adma Muhana. *A epopéia em prosa seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: UNESP, 1997, p. 24.

¹¹ Lulio, op. cit., p. 45.

¹² Alonso López Pinciano. *Philosophia Antigua Poetica* (1596). Ed. A.C. Picazo. 3v. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1953, tomo I, Epístola quarta, p. 283 e p. 241.

¹³ Muhana, op. cit., p. 47.

constituição de uma lírica moderna. A *Poética* refere dísticos e versos heróicos enquanto componentes das elegias e da epopéia, mas não estuda os hinos que menciona, por exemplo, nem provê unidade formal a gêneros que não sejam os heróicos, mas os acomoda conjuntamente, conforme enuncia o capítulo primeiro:

A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objectos diversos, ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira. Pois tal como há os que imitam muitas coisas, exprimindo-se com cores e figuras (por arte ou por costume), assim acontece nas sobreditas artes: na verdade, todas elas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente.¹⁴

Na *Retórica*, por sua vez, Aristóteles aborda a noção de gênero na esfera mais ampla da harmonia e o vincula à necessidade de congruência entre a nomeação elocutiva e a natureza própria das coisas. “(...) Esta mesma exposición fundada en signos es también *expressiva del talante*, cuando le acompaña <una expresión> ajustada a cada género y a cada modo de ser”¹⁵. Ou, de modo mais específico e essencial ao vincular gênero e estilo, afirma no capítulo 12 que “é preciso, porém, não esquecer que a cada género é ajustado um tipo de expressão diferente”¹⁶.

Grande parte dos tratados quinhentistas posteriores à reatualização da poética aristotélica detêm-se apenas fragmentária ou esporadicamente sobre os tipos de textos diversos dos três principais modelos antigos. Nas décadas de passagem entre os séculos XVI e XVII, contudo, formas modernas como o soneto e os romances italianos ocupam com mais constância o debate sobre imitação nas artes. Quando isso ocorre, é comum tratar-se de gêneros que possuem o prestígio que o modelo (ou modelos) que os funda ou revitaliza lhes outorga, caso das canções de Petrarca, autor fundamental da *Arte Poética* de Filipe Nunes, por exemplo, e de outros preceptistas portugueses da primeira metade do século. No início dos anos Seiscentos, o estatuto da lírica ainda não contava com uma caracterização uniforme de seus gêneros, em relação aos poemas heróicos consagrados pela excelência de autores e pelo prestígio da preceptiva instrutora, o que só vem a ocorrer paulatinamente no decorrer do século. Tanto que, á altura de 1724 preceptores portugueses ocupavam-se em organizar normas e preceitos das artes poéticas para orientação dos engenhos, caso do livro *Luzes da Poesia descobertas no Oriente de Apollo nos influxos das musas* [...], de Manoel da Fonseca Borralho, publicado em Lisboa, edição justificada nas licenças tendo em vista a carência, na cultura das letras, de títulos sintetizadores de ensinamentos poéticos:

O Autor deste livro não quis que as Poesias Portuguesas mendigassem os preceitos das Artes Estrangeiras principalmente da de João Dias Rengifo, que na língua Castelhana é a melhor, e a mais ampla, e assim compôs na língua materna esta que hoje pertende dar a luz, com título de

¹⁴ Aristóteles. *Poética*. 1447a13-21.

¹⁵ Id. *Retórica*, livro III, capítulo 7, 1408a26.

¹⁶ Ibid., capítulo 12, 1413b1.

luzes, bastantemente merecido da clareza e pureza com que as trata, sendo estas que chama luzes da Poesia, as mais naturais e próprias da sua mesma essência, com as quais satisfaz não só a curiosidade dos que a exercitam, mas também persuade o desejo de todos para verem as outras que promete (...).¹⁷

Como acontece com a maior parte das antologias preceptivas desde a primeira metade do século XVII, esta arte poética dedica-se ao estudo dos gêneros menores, definindo-lhes as partes de sua composição retórico-poética a partir de qualificativos gerais dos gêneros e subgêneros sobre a variedade de seus casos, embora os critérios empregados sejam fixados em função dos gêneros heróicos. À vista do poema épico, arrematado e revitalizado no século XVI por Luís de Camões, e dos grandes modelos da tragédia e da comédia, os tratados seiscentistas de poética não reconheciam as diversas formas líricas como um gênero unívoco, ainda que abrangente. Aliás, a abrangência do gênero lírico conforme a temos hoje somente seria concebida posteriormente, no contexto propiciado pela poesia romântica, que alçou à lírica a chancela da eminência poética conforme a temos nos nossos dias.

Outro fator da condição lírica é que, independentemente da concepção estritamente aristotélica, os gêneros citados pelo filósofo grego na *Poética* – encômios, versos elegíacos, iambos e heróicos ou a poesia ditirâmbica – tiveram desenvolvimento específico ou foram assimilados noutras formas poéticas. Os encômios tiveram fortuna crítica promissora e alcançaram o século XVII com a especificidade de um gênero nobre. Um dos gêneros encomiásticos, o panegírico seiscentista, de caráter laudatório, pode atestar ilustrativamente o caso pela fama do poema *Lampadário de Cristal*, idílio panegírico dedicado a suas “Altezas Reays o Príncipe Dom Pedro, & Sua Augusta Consorte”, incluso na antologia *Fênix Renascida*, sendo idílio uma denominação concernente a narrativas poéticas com tonalidades líricas. Na *Poética*, iambo é o verso mais indicado à comédia, ao passo que o verso heróico é o hexâmetro que, quando colocado ao lado de um pentâmetro, forma um dístico elegíaco. Por fim, a poesia ditirâmbica, embora seja vista por alguns preceptistas modernos como antecessora da lírica, é assim concebida – e ainda com ressalvas, como vimos – mais em função das formas e matérias hinárias e corais que de uma definição aristotélica do gênero não-heróico. Além disso, desde a Antigüidade esses gêneros aparecem comumente mesclados em poemas maiores em prosa, prática que permaneceu na poesia, conforme se vê nos anos Seiscentos, nas epopéias em prosa, à guisa de outro exemplo.

Nesses tempos modernos, a utilização do termo “poema” para designar a variedade dos pequenos textos em verso desobrigados das rubricas trágica e épica é evidência pontual da problemática gerada pela falta de reconhecimento da especificidade do gênero lírico. Poema era noção definida a partir da idéia de narrativa épica. É em função da elevação da matéria e da forma que Torquato Tasso define o poema heróico como “imitação de ação ilustre, grande e perfeita, feita

¹⁷ Borralho, op. cit., terceira página das licenças.

narrando com altíssimo verso, com o fim de servir deleitando”¹⁸. Todavia, à falta de um termo específico e aglutinador na terminologia poética antiga, “poema” passa a designar também as espécies da lírica. Já na *Philosophia Antigua Poetica* de 1596, López Pinciano emprega a palavra poema mais para referir espécies líricas do que propriamente textos épicos, designados preferencialmente de “heróicos” ou de “a épica”¹⁹.

O século XVII, apesar de ser comparativamente mais flexível que o anterior quanto à fixação de verossímeis e decoros, conta ainda com a contínua ação doutrinária da preceptiva, que apresenta resultados bastante funcionais ao agrupar lugares-comuns que fundamentam os discursos, observáveis mesmo na organização dos livros, impressos ou manuscritos. Em quase todos os livros de poemas vê-se a preocupação do editor, antologista ou poeta em definir o gênero do discurso, mesmo naqueles publicados em folhas avulsas. É o caso do romance *Sentimentos de Armindo na ingrata mudança de Lorinda expostos em um Romance Lírico*, precedido de um assim intitulado *Soneto Ao Leitor*, no qual o autor apresenta “causas” do fingimento da imitação do romance – a *falsidade* – pela metáfora do delírio:

Tu, prudente Leitor, que libertado
Te vês do que has de achar bem referido,
Os meus versos desculpa enternecido
Como abortos de um gênio apaixonado:
 Antes de lhe aplicar o desagrado
Reflecte, que a paixão turba o sentido,
E quem discorre mal sendo ofendido,
Bem deve no que expõe ser desculpado:
 Se acaso não bastar ser inocente,
A desgraça que obriga a ter piedade
Para dar-me desculpa causa urgente:
 Considera a aversão da iniquidade,
E verás se te faz sentir clemente
O delírio, a que incita a falsidade.

Romance Lyrico

No tempo em que já sentindo
Desmaios a luz do dia
Os seus esplendores perde
E em túbio reflexo aspira.
(...)²⁰

A apreciação de artes e tratados do período mostra que as numerosas preceptivas incidem, de modo geral, sobre os mesmos artigos normativos, como certas virtudes retóricas, entre as quais a clareza e a brevidade são muito comuns, ou figuras e artifícios de versos, e continua a ter por base modelos

¹⁸ Torquato Tasso. *Discursi del poema eroico*. In: *Prose*. A cura de Ettore Mazzali. Milano, Napoli: Riccardo Ricciardi, 1959, p. 504: “il poema eroico è una imitazione d’azione illustre, grande e perfetta, fatta narrando con altissimo verso, a fine di giovar diletando, cioè a fine che ’l diletto sia cagione ch’altri leggendo più volentieri non escluda il giovamento.”

¹⁹ Pinciano, op. cit., tomo I, epístola quarta, p. 283 *et passim*.

²⁰ Lisboa, Biblioteca Nacional, Códice 8.599, p. 225-226.

poéticos de excelência e textos de comentadores conhecidos, mas a marca do período, com efeito, é a insistência sobre os elementos específicos de cada gênero²¹. A maior parte das artes apresenta, de modo geral, ensinamentos, conselhos e exemplos dispostos com gêneros modelares. Assim tem início a já referida arte poética setecentista *Luzes da Poesia*:

Luz primeira da medida e consonância da poesia:

(...) daqui nascem as variedades de versos de que os Antigos usaram e de que nós agora temos de tratar, usando somente daqueles que hoje andam mais admitidos, dando a cada uma das espécies a quantidade das sílabas que há de ter, para a consonância do Metro; e todas as regras que para sua composição se requerem, com aquela clareza que nos for possível, para bem conhecermos a variedade de versos que admitem as variedades dos estilos, que fazem mais ou menos levantados os versos nas partições deles; porque o verso Epico, ou Heroico não tem a mesma composição que o lirico; nem o funebre a mesma que o Comico e Pastoril.²²

A preceptiva expõe uma concepção poética em que a gravidade e a elevação são valores que se encontram em deslocamento: dos poemas que convencionalmente detêm a chancela de elevação a tipos mistos que encontram sua definição pela proximidade com esses gêneros, o que não ocorreu sem conflitos, como atestam as várias polêmicas do período. Do ponto de vista da preceptiva, é ilustrativo dessa condição o fato de, ao desaconselhar conceitos graves na composição dos três gêneros, Pinciano localizar o lírico entre o cômico e o epigramático, gêneros cujas autoridades são convencionalmente deslustradas pela matéria baixa que imitam, caso da comédia, ou pela extrema brevidade dos epigramas, eventualmente suscetíveis à obscuridade.

Si Virgilio escribió con suma perfección heroyca y imitó a príncipes y semideos, claro es que no tenía para qué usar de conceptos agudos, sino graves y severos, urbanos y cortesanos. Siga, pues conviene, cada poeta su advocación, y ni el trágico ni el épico tengan conceptos muy agudos, *ni el cómico o lírico o epigramático*, graves, sino que, así como en las palabras, sea en los conceptos imitador de todo género de persona.²³

Ao que ressalva o interlocutor correspondente da *Philosophia Antigua Poetica*, dom Gabriel, na resposta à epístola sexta:

(...) la perfección de la Poética del fin, porque es el deleyte util y felicidad humana; de la materia de que trata, porque es quanto ay y no ay; y de la materia sujeta en quien se funda su forma, que es el lenguaje, el qual deve ser el más alto de las artes todas; todas las cuales tienen su *estilo y género de dezir acomodado y particular*. Mas la Poética, así como trata del universal, es también universal en todos tres géneros; y, si alguno tiene particular, es el más alto y peregrino de todas las disciplinas, y, en suma, en el género baxo ha de ser mediana; en el mediano, alta, y en alto, altíssima; y, si quisiere, puede ser siempre altíssima. Y así me parece bien el que dixo que la Gramática tiene por fin a la congruencia; la Rhetórica, a la persuassión, y la Poética, al deleyte.²⁴

²¹ Compreende-se esse aspecto pelo desenvolvimento das características da preceptiva do final do século XVI, conforme Adma Muhana destaca nos termos: “os ulteriores [comentadores da *Poética*], como Tasso, Pinciano, Almeida enfatizam aspectos particulares da imitação poética, identificados por eles com o verossímil dos gêneros.”, Muhana, *Epopéia*, p. 53, *et passim*.

²² Borralho, op. cit., p. 2.

²³ Pinciano, op. cit., tomo II, epístola sexta, p. 209-210.

²⁴ Pinciano, op. cit., tomo II, p. 210-211. (Grifo meu).

Variedade de matérias e diversidade de gêneros

A citação de López Pinciano serve também para assinalar os critérios que balizam a qualificação de um gênero cujo estilo é denominado “mediano”. Condicionados pela mesma necessidade aristotélica de universalidade, os poemas da esfera do lírico possuem decoro próprio – o *dizer acomodado e particular* acima – segundo determinadas regras de conveniência fixadas pela matéria do discurso, pela especificidade da linguagem em verso e pela elocução ornada. O conjunto dessas normas define o estilo do poema. Ao assumir o ornato do estilo elevado, a lírica impõe-se como conjunto de poemas escritos em versos de várias feições, aglutinando ou desenvolvendo a historicidade de gêneros poéticos modernos. A preceptiva passa a ser paulatinamente específica e dedicada à configuração de seus gêneros, cujos critérios qualificativos incidirão sobre conceitos específicos.

Enuncia a lírica Francisco Cascales, o licenciado autor das *Tablas Poeticas*, de 1617, nos seguintes termos:

Imitación de qualquier cosa que se proponga, pero principalmente de alabanzas de Dios y de los santos, y de banquetes y plazer, reducidas a un concepto lírico florido. Horacio:

La musa manda en líricas canciones
cantar los altos dioses, semideos,
al bravo vencedor, al más ligero
cavallo, los cuydados, los amores
de mancebos, las fiestas y banquetes.

Y essas cosas, que guarden unidad y conviniente grandeza y sean celebradas en suave y florido estilo en qualquiera de los tres modos: exegetico, dramático e misto.²⁵

A definição de Cascales reitera o que a convenção elogiosa dos gêneros epidícticos prevê como matéria lírica, para as condicionar, contudo, ao conceito que, sendo lírico, é ornado. É portanto pelo ornato que o autor espanhol vincula o estilo ao gênero, *suave y florido*, conforme o conjunto da preceptiva. Retoricamente a *suavitas* é uma virtude do ornato, fonte de elocução epidíctica de afetos *a persona*. Cícero a menciona quando diferencia metáfora da metonímia; no *Orador*, *suavitas* significa deleite que advém do artifício empregado sobre a semelhança metafórica²⁶. Filipe Nunes igualmente a menciona no prólogo “Louvores da Poesia”: “Tanta suavidade tem os versos que tiveram para si os Antigos que então podiam aplacar aos seus Deuses quando lhos cantassem em boas consonâncias donde Horácio: *Carmines dii superi placantur, carmine manes*”²⁷. Na poesia, a *suavitas* faz-se acompanhar da

²⁵ Francisco Cascales. *Tablas Poeticas*, (1617). Madrid: Espasa-Calpe, 1975, p. 231.

²⁶ Cícero. *Orator*, XXVII, 92: “Tralata dico quae per similitudinem ab alia re aut suavitatis aut inopiae causa transferuntur.”

²⁷ Filipe Nunes. *Arte Poética* (1615), discurso laudatório *Louvores da Poesia*, última página.

*iucundas*²⁸, virtude que traduz a graça e agudeza operantes no conjunto dos “afetos suaves” ou direcionados à captação da simpatia do leitor ou ouvinte, como a musicalidade do ritmo, por exemplo. Emanuele Tesauro vincula a “suavidade” às figuras de harmonia que atuam, segundo o pensador italiano, favoravelmente à brevidade e à clareza das sentenças: “Hora, conciosia che ogni human godimento consista nel satisfare ad alcuna delle tre humane facultà, *Senso, Affetto, Intelligenza*: ancor delle Figure, altre sono indirizzate à lusingare il *Senso* dell’Udito, con l’Harmonica soavità della Periodo”²⁹. Essas e outras virtudes operam, no texto, a favor do ornato, que retoricamente também pode ser compreendido como uma virtude cujo fim primordial é o deleite.

Veja-se portanto que a tradição do gênero lírico que se vem formando pela conjunção dos modelos da Antigüidade e das culturas ibérica e européia encontra no século XVII um ambiente promissor, tanto do ponto de vista da preceptiva, empenhada em constituir a codificação poética dos gêneros derivados ou herdeiros das convenções heróicas; quanto do ponto de vista da variedade e profusão das formas poéticas propriamente ditas, imitadas, mescladas e contrafeitas copiosamente no decorrer de todo o século. Um exemplo do primeiro caso encontra-se claramente na questão do verso heróico clássico, derivado no endecassílabo na língua portuguesa. Os conceitos de estilo mediano e poesia ornada para deleite, conforme anunciados, favorecem a constituição de um gênero lírico que, se ainda se apresenta num conjunto não uniforme pela proximidade e dependência dos gêneros heróico e humilde que o balizam, recebe em contrapartida o alento decisivo da normatização e do exercício ficcional da metáfora aguda. A poética de agudeza configura-se, nestes tempos de definição das múltiplas formas poéticas, como um lugar mediano da poesia suave, florida e deleitosa.

Questionado todavia sobre a especificidade da matéria lírica, responde Castalio, a personagem dialógica das *Tablas Poéticas*, nos termos já conhecidos da correspondência de parte a parte entre prosa e poesia:

La materia del mélico no tiene término prescrito, por que assí como el orador se espacia por toda materia con sus razones provables, traídas de lugares comunes, assí el lírico trata qualquier materia que se le ofrezca. Pero trátala con algunos conceptos que son propios suyos y no comunes al trágico ni al épico, de donde nace el estilo (...) de la lírica.³⁰

O exercício da poesia mostra que, em meados dos anos Seiscentos, já não havia limitações rigorosas quanto às fases de composição do discurso, ou seja, quanto à natureza da matéria que a poesia glosa, à organização em versos de vários tamanhos e acentos e à elocução altamente amplificada, “florida e ornada”. No plano da matéria dos poemas, a tradição retórico-poética compartimentou os estilos tanto quanto foi possível, definindo certa escala de congruência entre

²⁸ *Iucundus* é qualidade do discurso do orador que possui linguagem agradável e pensamentos convincentes, segundo Cícero, in: *De Oratore*, I, 49; é idéia definida por Quintiliano, *Institutio Oratoria*, VIII, 3, 49 como virtude que se opõe aos vícios que tiram a beleza do discurso e levam ao tédio: “Nam acuto, nitido, copioso, deinceps hilari, iucundo, accurato diversum est.”

²⁹ Emanuele Tesauro. *Il Cannocchiale Aristotelico* (1654). [Savigliano]: L’Artistica, 2000, p. 124.

³⁰ Cascales, op. cit., p. 231.

invenção, disposição e elocução do poema, espelho de conveniência que se pode sintetizar na imagem da chamada “roda de Virgílio”, pela qual a matéria de poesia possui um complexo de referências a ela vinculadas. Assim, à matéria pastoril havia categorias correspondentes quanto a animais, vegetais, tipos humanos e instrumentos laborais, os quais formavam lugares-comuns, fonte da amplificação lírica, nos termos de autoridades a serem imitadas e especificidades que deveriam ser observadas em função da verossimilhança do texto. No século XVII, essas referências continuam na base da invenção da matéria poética, mas, assim como esta, também a disposição e a elocução líricas são compósitas. Isso significa que o poeta dispõe e utiliza dessas convenções poéticas, mas escolhe e ordena seus termos de maneira não uniforme, compondo unidades poéticas a partir de lugares diversos, mesclando, por exemplo, elementos pastoris com formas urbanas. E, mais importante, a poética incorpora outras noções que conformam a matéria como um aspecto da composição, de que o conceito agudo é o mais relevante. É notório, não obstante a observância das referências convencionais por parte dos autores, que tal divisão das matérias convenientes nunca foi um esquema fechado. Como ilustração, pode-se destacar a longa tradição dos elogios paradoxais antigos em que se insere o poema *A um mosquito*, publicado no Tomo III da *Fênix Renascida*, de autoria do português Jacinto Freire de Andrade, a exemplo dos elogios de Luciano, que enredam no universo ficcional da poesia insetos, parasitas sociais ou habitantes dos infernos, elementos da natureza bastante inferiores aos objetos convencionalmente dignos de terem sua beleza cantada nos versos: deuses, homens, animais e seres inanimados. O elogio da beleza sempre foi a causa final da retórica epidítica, mas mesmo Virgílio, segundo Manuel Faria e Sousa, ao comentar as dificuldades que todo poeta encontra quando busca ser excelente em muitos estilos, não conseguiu “abaixar-se” suficientemente ao compor suas *Bucólicas*³¹. Portanto, essa convencional vinculação entre matéria e palavra operou mais ou menos restritivamente ao longo da história da poesia neolatina. Não se pode esquecer, contudo, que manteve sua força como critério de excelência, pois foi elemento eminente a favor da chancela de excelência d’*Os Lusíadas*, no centro da polêmica camoniana.

Derivado dessa amplificação das possibilidades de combinação dos lugares, matérias e modelos, distingue-se outro elemento da poética seiscentista, que intercepta os conceitos de gênero e estilo, trata-se da variedade. Já assinalada por Baltasar Gracián no tratado *Agudeza y Arte de Ingenio* por conta da representação da multiplicidade das coisas e ações humanas, é a idéia de variedade que se encontra no núcleo das tentativas de definição do gênero lírico seiscentista, as quais convergem, de uma maneira ou de outra, para a mesma noção: o conjunto da lírica engloba formas poéticas diversas de pequena ou média extensão, que amplificam matéria vária, com fim ao deleite. Aristóteles defende na *Retórica* que “(...) o que é habitual é agradável. Também a mudança é agradável; pois mudar está

³¹ Manuel Faria e Sousa. “Juízo destas Rimas”. In: *Rimas Várias de Luís de Camões*, comentadas por Manuel Faria e Sousa. Parágrafo 1: “Tambien Virgilio en Epigramas, y las otras obrezillas cortas es muy inferior a las tres, Bucolica, Georgica, y Eneyda: ni en la Bucolica que pide estilo màs humilde, pudo por la mayor parte salir de la elevacion para que nació.”

na ordem da natureza, porque fazer sempre a mesma coisa provoca um excesso da condição normal”³². Exemplo vê-se na disposição das antologias pluritemáticas do século XVII que, inseridas na tradição dos cancioneiros, com mais razão postulam a variedade lírica. É o que parece significar o teor muito diverso dos dois poemas abaixo, encontrados no códice 13.219 da Biblioteca Nacional de Lisboa, ilustração da também muito variada tipologia dos gêneros e particular variação dos conceitos líricos, conforme uma seqüência temática heterogênea faz perceber no título da décima, bastante comum e representativo, diga-se a propósito: *A outro assunto*.

A fonte das lágrimas

De essa pura fonte, fonte aceita
Digna de vista ser por ser vistosa,
Que quando mais murmura mais deleita
De muda penha filha sonora.
Que o gosto enfeitiça, o prado enfeita,
E quando branda mais, mais poderosa,
Contrários vence, oposições sujeita,
Pois ferve fria, pois se ri chorosa.
Vês tanta prata, vês aljofar tanto!
Pois sabe Bela, doce, e linda es bela
Do ouvido suspensão, da vida encanto,
Que ou ela vive em mim, ou vivo eu nela,
Ela é lágrimas toda, eu tudo pranto
Eu de amor fonte, fonte de amor ela.

A outro assunto. Décima.

Es de vidria la muger;
Pero no se hade provar
Si se puede, o no quebrar;
Porque todo podra ser;
Y muy mal hecho es querer
Con la experiencia dañarse
Que es mas facil el quebrarse
Y no es cordura ponerse
A peligro de romperse
Lo que no puede soldarse.³³

O “soneto do Bahia”, de acordo com a rubrica manuscrita, pode ter na imagem da fonte uma alegoria da poesia, se adotarmos a idéia, do domínio retórico, de alegoria como tropo, ou seja, “(...) transposição semântica de um signo *em presença* para um signo *em ausência*. A transposição baseia-se na relação possível entre um ou mais traços semânticos dos significados”³⁴. E assumindo-se ainda que: “a alegoria põe em funcionamento duas operações simultâneas. Como nomeação particularizante de um sensível ou visível, opera por partes encadeadas num contínuo; enquanto referência a um

³² Aristóteles. *Retórica*, I, 11, 1371a27.

³³ Lisboa, Biblioteca Nacional, Códice 13.219, p. 110 e 127v, respectivamente. O soneto foi publicado no tomo IV da *Fênix Renascida*, página 42, com diferenças importantes em vários versos. Para cotejo, reproduzi as duas versões do soneto no anexo.

³⁴ João Adolfo Hansen. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986, p. 14.

significado *in absentia*, opera por analogia, através de alusão e substituição”³⁵. Neste poema, os traços alegóricos que significam ou podem significar o gênero lírico encontram-se nos usos que o poeta infringe à fonte, o que transformaria um discurso de descrição simples em discurso ornado pelas metáforas: ser fonte *aceita*; ser *vistosa* o único motivo pelo qual deve ser *vista*; deleitar (efeito) paradoxalmente pelo murmúrio (causa); pelos efeitos, ainda, *enfeitiça*, *enfeita* e, ao sugerir, *vence oposições*. Além disso, na última estrofe o poeta identifica-se com o próprio ofício. A fonte, signo presente, nem precisa dizer, é lugar carregado de significações afetivas, por demais comum na lírica ibérica. É possível que a alegoria, por ser artifício que apresenta um sentido outro, diverso àquele impresso nas palavras, expresse um conceito, o lírico, ausente literalmente. Além dos usos, o elemento que pode conferir a relação alegórica entre os dois universos é a reportação da fonte à condição de coisa da poesia, pelo que dispõe do atributo formal propriamente poético, a prosopopéia, a partir do verso 3 – a fonte *murmura* e *deleita* – até o fim do discurso em terceira pessoa, no segundo quarteto. Esse é o principal índice favorável à audiência aguda sobre a existência da alegoria. Após o quê, a fonte é amplificada, inclusive pela mudança de discurso usado na interpelação do primeiro terceto. Mesmo existindo nos usos significados as condições de verossimilhança da metáfora desenvolvida no poema, não há todavia um signo totalmente indiciador da leitura alegórica, ornato, de resto apenas possível.

A lírica, conforme a vemos tão abrangente no século XVII, definiu passo a passo sua tipologia a partir dessa diversidade de gêneros, cuja origem assinalamos anteriormente no modelo grego segundo a normatização aristotélica dos três modos do discurso retórico e, da mesma maneira, marcadamente na diferenciação das linguagens poética e prosaica. Entretanto a variedade encontra respaldo na preceptiva dos antigos retores como virtude do discurso, sem a qual nem toda a harmonia, nem toda a graça, nem todo o ornato, nada disso levaria ao deleite, sua causa final, por mais brilhantes que fossem as cores da elocução do poeta ou do prosador³⁶. O *Brutus* de Cícero afirma não conhecer estilo mais apazível do que aquele condicionado pelas flores da variedade dos autores áticos: “Pour moi, du moins, ses discours ont tout le parfum d’Athènes. On me dira qu’il est comme plus fleuri qu’Hypéride et que Lysias”³⁷. Quando Tasso, Cascales, Pires de Almeida, Pinciano, Manoel da Fonseca Borralho, preceptistas da poesia culta do século XVII definem a lírica como poesia de estilo “florido”, acionam a antiga alegação do deleite que a variedade confere ao discurso, em todas as instâncias de sua composição. O mesmo acontece com preceptivas sem estrita conexão aristotélica, nomeadamente as dos atualizadores modernos de Hermógenes, em cujas artes, a exemplo da de Antonio Lulio, igualmente predomina a multiplicidade de virtudes elocutivas, modelos e gêneros poéticos.

³⁵ Ibid., p. 16.

³⁶ Cf. Cícero. *De Oratore*, III, 25.

³⁷ Id. *Brutus*, LXXXII, 285: “(...) et uim et varietatem Atticorum.(...) Mihi quidem ex illius orationibus redolere ipsae Athenae videntur. At est floridior, ut ita dicam, quam Hyperides, quam Lysias.” Como também XVII, 66: “(...) florem aut quod lumen eloquentiae (...)”.

De forma que, com base na imagem do estilo “florido”, flores e jardins tornaram-se signos da amenidade e deleitação líricas, além de ser a rosa, precisamente, metáfora das mais glosadas para representar a fugacidade das coisas mundanas, lugar demasiado comum no Seiscentos. Violante do Céu constrói um discurso de encômio a uma poeta sua contemporânea, Mariana de Luna, que publica um livro chamado *Ramalhete de flores à felicidade deste reino de Portugal* [...], em 1642, utilizando essa metáfora da flor lírica, contrapondo os dois sentidos que expressa.

A Dona Mariana de Luna

Musas que no jardim do Rei do dia
soltando a doce voz prendeis o vento;
Deidades que admirando o pensamento,
as flores aumentais que Apolo cria;

Deixai, deixai do Sol a companhia
que fazendo envejoso o firmamento,
uma Lua, que é Sol, e que é portento,
um jardim vos fabrica de harmonia.

E porque não cuideis que tal ventura
pode pagar tributo à variedade,
pelo que tem de Lua a luz mais pura,

Sabei que acreditando a Divindade,
este jardim canoro se assigura
com o muro imortal da eternidade.³⁸

Lírico é o conceito a partir do qual são criadas as analogias do discurso elogioso por alusão, como sugere o vocativo *Musas* que inicia o poema. A primeira estrofe descreve um lugar ameno (*locus amenus*), topos muito glosado na poesia lírica de todos os tempos, mormente em Camões e Gôngora. A esse lugar acrescenta-se a tópica do jardim, característica do século XVII, quando destaca-se como uma verdadeira instituição na Europa fidalga. No todo, a estrofe amplifica certa harmonia terrena que, não cessando de existir, será suplantada por outra mais valorosa. O jardim é “reino do Sol”, chamado por antonomásia *Rei do dia*; é convencionalmente lírico, pois está harmonizado por certa *doce voz* solta que, contudo, possui efeitos que fazem *prender o vento*. A antítese primeira (*prender/soltar*) forma-se pela aparente desproporção entre causa e efeito. O verso 2 é alongado pelas assonâncias nasais, como se as palavras apenas trocassem as letras de lugar entre si. Nele até as *Deidades*, líricas certamente, são descritas como amplificadoras dos efeitos do Sol, agora descrito pelo conceito mitológico de Apolo. A segunda estrofe é mais enfática: pela repetição do imperativo e a ousadia que expressa, o que vai funcionar em prol da elevação do conceito que virá suplantará o do próprio Sol, rei supremo na mitologia. O verso 6 retarda ainda mais o surgimento da contrafação, a esta altura já esperada pelo leitor por causa da metáfora que personifica o *firmamento*, assinalando afetos a esta grandeza, por definição não sensível. Desse tipo será a ação que surge no verso seguinte, *uma Lua*, conceituada não por uma, mas por duas metáforas seguidas: é *Sol* e *portento*, somando suas virtudes. Repare-se que a

³⁸ Sórora Violante do Céu. *Rimas várias*. Int., notas e fixação do texto de Margarida Vieira Mendes. Lisboa: Presença, 1993, p. 63.

poeta sacrifica a economia da linguagem em função de uma expressão prosaica e, ademais, expletiva semanticamente – *que é* – justamente para sublinhar a elevação do conceito. Essa lua realiza nada mais, nada menos que aquilo mesmo que o Sol promove, um jardim harmonioso, só que em algum sentido melhor. Os tercetos empenham-se em marcar essas diferenças. Ambigüamente o verbo cuidar em *cuideis*, dirigido às musas e deidades, pode também dirigir-se aos leitores. O argumento é que a ventura do artifício da Lua não se curva à temporalidade dos conceitos, por um lado, da natureza, glosados muito intensamente no período por meio da tópica da *vanitas*; mas, por outro lado, também nada fica a dever aos conceitos que a arte imita na lírica, enfatizando a pureza do deleite frente ao maior proveito da épica, conforme o verso 11. A perenidade do jardim lunar possui a constância que a luz do sol não porta (ainda verso 11). O verso 14 assinala a “eternidade” da arte, os vocábulos *fabrica*, *canoro* e as referências à lírica nas duas primeiras estrofes podem certificar o selo do artifício em detrimento da inconstância, mesmo que programada, como a do sol, da falibilidade das coisas da natureza. A alusão ao nome da figura do elogio, Mariana de Luna, é clara, mas observa-se também na mesma alusão o elogio à poesia lírica. Repare-se ainda no cuidado com as assonâncias internas, como *em uma lua; lua a luz* fazendo rima com as terminações dos tercetos, predominantes em /u/; e nos vocábulos longos que, todavia, não diminuem a tensão do texto, mas são muito bem aproveitados nas rimas internas e finais. O soneto apresenta verso endecassílabo (heróico), com rimas perfeitamente delineadas em *abba* nos quartetos.

A respeito ainda da variedade, convém lembrar que a poesia culta seiscentista fundamenta sua poética a partir das articulações discursivas da retórica, arte que, segundo a definição aristotélica, trata de questões do conhecimento comum: seu domínio encontra-se nas opiniões e conhecimento dos homens, e não na busca da verdade absoluta. “La retórica es una *antístrofa* de la dialéctica, ya que ambas tratan de aquellas cuestiones que permiten tener conocimientos en cierto modo comunes a todos y que no pertenecen a ninguna ciencia determinada”³⁹. São questões que exigem de ambas as disciplinas uma técnica que defina seus procedimentos. O fato de a matéria retórica não ser restrita a uma área do pensamento tem consequência direta na poesia, pois também sua matéria é vária e não delimitada. As formas poéticas que glosam tópicos retóricos são, da mesma maneira, diversas. Portanto, nos modos poético, retórico e dialético de organização dos discursos, a independência e polivalência da matéria das artes são elementos importantes que os interligam. É o que significa o grau incerto de ambigüidade que o termo *antístrofa* apresenta: “*similitudinem et equalitatem*”⁴⁰. Assim, por a matéria poética poder ser toda e qualquer é que a arte da poesia deve ser exímia e atender a toda necessidade causal.

Nessa diversidade, contudo, assenta parte da profusão formal de espécies líricas e por conseguinte da dificuldade de reconstituir seus preceitos. É que, à diferença dos modelos da tragédia,

³⁹ Aristóteles, op. cit., livro I, 1, 1354a1-4.

⁴⁰ Cf. Pedro Juan Nunez. *Oratio de causis obscuritatis Aristoteleae et de illarum remediis*. Valentiae, typis Joannis Mey Flandri, 1554, p. 83.

epopéia e comédia, as formas poéticas modernas variam bastante os instrumentos rítmicos e rítmicos, o tamanho das estrofes, a utilização de componentes como motes e refrões etc. Enfim, embora exista determinado decoro entre a matéria a ser tratada e a forma que o poeta escolhe para compor seus versos, a lírica é muito menos restritiva em criar correspondências verbais entre os vários campos previstos retoricamente para a composição textual. “De las demás especies líricas lo que entiendo es que piden estilo figurado y florido y variado con diversas sentencias”⁴¹. O ponto a que importa chegar é: a variedade da matéria postula-se como elemento importante de conformidade do gênero, mas a diversidade dos gêneros líricos firma-se nos anos posteriores ao grande sucesso da epopéia portuguesa quinhentista por apresentar conceitos diversos dos poemas heróicos, apesar de glosar matérias similares. Por isso é que se propõe a agudeza como denominador comum dessa poesia, pois apesar da profusão dos gêneros e subgêneros é a aproximação de conceitos distantes por semelhança exercida pela metáfora aguda e o conjunto das noções concernentes a esse mecanismo que congregam todas essas formas e versos.

O estudo da invenção da poesia de agudeza desemboca numa das convencionais formas dos estudos sobre poesia, o arrolamento das temáticas predominantes nos poemas de um determinado período. Embora o termo não seja preciso, as temáticas da poesia de agudeza compreendem o conjunto de tópicos que atualizam lugares-comuns colhidos nas diversas tradições que compõem a poesia seiscentista portuguesa. Esses lugares preenchem as temáticas amorosa, laudatória, moral, heróico-mitológica e, no terreno da sátira, heróico-cômica e vituperante, considerando estas as mais abrangentes, embora possa-se nomear ainda outras. Na impossibilidade de tratar nomeadamente de todas, destaco a temática amorosa por ser uma das mais representativas e de maior repercussão nas letras posteriores ao período em estudo. A temática amorosa é, por outro lado, lugar também de elocução mais evidente dos afetos, pensamentos, ações e caracteres, matéria por excelência da amplificação do gênero lírico. Ainda que breve, a apreciação dessa tópica pode ajudar a compreender o epíteto de “formal” conferido por muitos estudiosos à poesia corrente no século XVII.

Poemas traduzem paixões, costumes e palavras ou sentenças que expressam o pensamento e são envolvidos pela voz do poeta. As paixões compõem os afetos poéticos a partir dos quais a argumentação amplificadora é construída. Seus efeitos são tão mais importantes porque é com eles que os conceitos revestem a matéria da poesia epidítica, sendo a lírica desobrigada de demonstração causal em dois níveis: por ser poesia, canta ações certas, ações cujo louvor ou vitupério encontram-se retoricamente já aceitos nas opiniões comuns e, em segundo lugar, por ser poesia lírica, desocupa-se da ação heróica, trágica ou cômica. Nas paixões está portanto o maior celeiro da lírica; tomando o partido das gloriosas ações heróicas, a paixão, o *pathos*, “(...) causa tanto de palavras quanto de novas ações (do mesmo modo que ‘caráter’, *ethos*), é re-significado poeticamente como ação interna”⁴². Dentre

⁴¹ Pinciano, op. cit., tomo III, epístola décima, p. 137-138.

⁴² Adma Muhana. *Poesia e pintura ou pintura e poesia*: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2002, p. 20.

elas, as paixões amorosas conquistaram conhecido lugar na poesia moderna. O amor, pela fortuna discursiva sedimentada na cultura portuguesa, atualiza na poesia seiscentista ornatos e argumentos de todas as fontes culturais que a compõem, bastando para fazer vir à tona uma das fontes desse cabedal retórico-poético a lembrança das trovadorescas “cantigas de amor”. Com efeito, são as paixões altamente reguladas pela tratadística da época. Da seguinte maneira preceitua Francisco Rodrigues Lobo a elocução discreta dos amores no diálogo *Corte na Aldeia*: “(...) os encarecimentos nascidos de amor não devem parecer estranhos (por desiguais que sejam) a nenhum juízo afeiçoado”⁴³; pois, explica logo em seguida o mesmo autor, esses encarecimentos ou ornatos “menos são seus que adquiridos dos famosos poetas que lhos ensinaram deixando-os escritos em suas obras (...)”⁴⁴.

Se a inserção da temática amorosa na poesia ocorreu conflituosamente nos dois séculos anteriores, a poesia de agudeza todavia encontra o amor já plenamente aceito como lugar de elevação. Para demonstrar o lugar das paixões amorosas nesse momento, é suficiente apenas evocar o debate neoplatônico em torno da concepção do amor idealizado em contraposição ao amor sensual, questão de larguíssima tradição teórica na poesia quinhentista e de antes. Na esfera da epopéia em prosa, sabe-se que

o amor – e as paixões em geral – fora extensamente incorporado pela poesia e pela ficção em prosa, grega, latina e vulgar. Não foi sem dificuldades no entanto que, sendo considerado pela preceptiva, por um lado, tópico inferior na épica homérica e, por outro, central na epopéia em prosa grega do século II, a partir do Quinhentos reconheceu-se nele matéria legítima de toda epopéia.⁴⁵

Passados esses momentos difíceis de busca de inserção na norma, uma insondável variedade de metáforas do amor, de seus conceitos, desafetos e desvarios é glosada na poesia de agudeza seiscentista, sendo Violante do Céu a autora de versos portugueses que se pode eleger como excelsa representante dessa poderosa vertente temática. É, mais uma vez, dependente da inscrição em determinado gênero⁴⁶ que o amor seiscentista pode apresentar modos distintos, tornando mais vivazes os poemas de amor sensual, erótico (chamado “pornográfico” na época), idealizado, satirizado ou ao divino. Os lugares poéticos providos pela glosa amorosa são fonte de cortesia, por exemplo nos termos assinalados acima por Francisco Rodrigues Lobo, pois para ser entendido no âmbito da virtude, o amor precisou apresentar-se como ação ou efeito de discrição pelos caracteres a ele sujeitos. É nesse ambiente que fazem fama os “tratados das paixões” que aconselham o controle e a dissimulação dos afetos, de que o exemplo português mais eminente é o citado diálogo *Corte na Aldeia*, cuja primeira edição aparece em Lisboa em 1619. Este livro, que parece ter sido amplamente lido, sinaliza com uma síntese culta das virtudes de cortesia e humanismo dos séculos anteriores os princípios cortesãos do

⁴³ Francisco Rodrigues Lobo. *Corte na Aldeia*. Lisboa: Sá da Costa, 1972, Diálogo V: “dos encarecimentos”, p. 105.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 107.

⁴⁵ Muhana. *Epopéia*, p. 158.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 164.

século que começava. Parte desses escritos preceptivos emula famosos livros de espelhos de virtudes, como *O Cortesão*, de Baldassare Castiglione, da Itália, modelo áulico quanto à poderosa vinculação entre letras e poder, e outros, como as obras *El Estudioso de Aldea* e *El Estudioso Cortesano*, de Lorenço Palmireno, espanhol. Outra preceptiva ibérica seguramente muito conhecida foi a constituída por livros de aconselhamento do jesuíta Baltasar Gracián. Como esses, houve muitos outros autores mais ou menos prestigiados na península Ibérica.

Enfim, como o vemos em pleno século XVII, o amor aparece gravemente, com a descrição de virtudes apaixonadas de homens elevados, em poemas laudatórios e nos triunfos de guerra; aparece também gravemente nas descrições dos efeitos sobre a pessoa amada, como o soneto *A umas saudades* de Antonio Barbosa Bacelar, transcrito mais adiante neste capítulo. E aparece da mesma forma grave em cartas e idílios amorosos, plenos de encarecimentos e cortesia, como o amor estóico de sonetos conceptistas e os alegremente alegóricos dos romances ao divino. Mas o amor seiscentista mostra igualmente a tónica joco-séria dos poemas de *desengano* e escarmento, ou ainda tónicas abertamente satíricas, como a dos “amores freiráticos”, narrativas licenciosas que envolvem as relações sociais entre freiras e seculares, de que teremos alguns exemplos no capítulo quinto desta tese. Múltiplo, o amor da poesia de agudeza é de um lado virtude que mostra afetos comovedores que deleitam e ensinam, mas de outro é paixão capaz de carregar o sujeito dela às desilusões, enganos, falência e escarmento. Veja-se como é qualificado o amor já na segunda metade do século XVI, pela diferença com o signo platónico dos tempos imediatamente precedentes:

(...) é todo o conceito de amor que está em causa: já não visto como estímulo de aperfeiçoamento espiritual, mas antes encarado enquanto força destruidora e cúmplice de outras igualmente temíveis, como a fortuna, o tempo, a morte. (...) o amor, muitas vezes personificado como cego, traiçoeiro, cruel, monstruoso, capaz de privar o homem da razão, de o aniquilar, é também caracterizado como força dominante em quadros de uma carga simbólica: essa vivência passional será com obsidiante frequência metaforizada como travessia de um mar tempestuoso e abissal, incursão num labirinto, deambulação no deserto; e o sujeito veste a pele de naufrago, de um juguete, errante e, não raro, com paradoxal estranheza, orgulhosamente derrotado.⁴⁷

Esta digressão a um dos lugares mais fascinantes da lírica, talvez demasiado extensa e nem por isso suficiente, não deve contudo obstar a continuidade do estudo de outras especificidades da poesia lírica seiscentista. Outro componente de valoração da diversidade lírica, e que permanece condicionado à preceptiva antiga – demarcado a partir do *Tratado da Imitação* de Dionísio nesta tese – reside na pluralidade dos modelos de imitação. A imitação dos vários e melhores modelos encontra na condição de arte sua razão, pois o desempenho em múltiplos gêneros revela no poeta capacidade elocutiva de emulação técnica dos estilos das autoridades. Esse desempenho somente é obtido porque o exercício da poesia conta com uma técnica que é aprendida, desenvolvida, e exercitada pelos autores. De modo que é pela técnica que o poeta exercita o juízo e o engenho contra até mesmo os vícios de sua própria

⁴⁷ Isabel Almeida, op. cit., p. 50.

prática retórica. No imitar “como os antigos”, afirma Dionísio, o poeta não “utiliza o pensamento” do modelo, mas o “tratamento como arte, semelhante” ao do seu modelo. “Toda a imitação se resume nisto: emulação da arte que refunde a semelhança dos pensamentos”⁴⁸. Não é por outro motivo que aspirantes a oradores da carreira eclesiástica, no início da preparação retórica, eram instruídos a escrever em latim, e mesmo a pensar em latim, como exercício discursivo em que a enunciação em língua não materna afastasse o sujeito de seu discurso próprio: “Parler latin c’est se tenir à l’extérieur d’une énonciation, à l’écart des passions et des désirs, et exercer un contrôle de soi sur soi”⁴⁹. Nesse que é apenas um exemplo da preocupação global de domínio dos afetos que o exercício da cortesia imprimia ao homem discreto das monarquias modernas da Europa. Mas o que faz um poema diverso de seu modelo, se toma sua mesma matéria e lhe dá um semelhante tratamento?

O conceito de gênero responde de forma muito abrangente à idéia da lírica no século XVII. López Pinciano chega mesmo a propor uma identificação entre gênero e imitação, nos termos da realização poética propriamente dita, quer dizer, no resultado de cada peça lírica: “fué, pues, difinido el poema diciendo que ‘era imitación en lenguaje’, la qual difinición es dada por el género y materia sujeta, como quando dezimos que la tranquilidad es llanura del mar. Supuesto lo qual, digo que los poemas toman sus diferencias de la diversidad del género, que es la imitación”⁵⁰. De forma semelhante aponta Manuel Pires de Almeida ao comentar a constituição das espécies de poesia, segundo a *Poética*: “Imitação se põe em lugar de gênero, porque todos os poemas são imitações (...)”⁵¹. Essa identificação só foi possível porque resultou de um longo processo de especificação da diversidade poética, de que o poema é a divisão final e apresenta os aspectos formais mais visíveis da poesia: o verso, a rima, as figuras etc. Um exemplo de diversidade genérica pode ser visto no seguinte soneto de Frei António das Chagas, *A Santa Maria Madalena*, em que o primeiro verso cria uma expectativa frontalmente diversa do restante do texto ao utilizar um lugar-comum da lírica amorosa, *vai segura*⁵² – presente em numerosos motes e trovas à moda antiga dos cancioneiros –, e na seqüência desenvolve matéria com a gravidade dos episódios bíblicos da Ressurreição⁵³:

⁴⁸ Dionísio. *Tratado da Imitação*. Lisboa: INIC/Centro Estudos Clássicos da Univ. Lisboa, 1986, fragmento III do Livro primeiro, p. 50.

⁴⁹ André Collinot, Francine Mazière. *L’exercice de la parole: fragments d’une rhétorique jésuite*. Paris, Éditions des Cendres, 1987, p. 51-52.

⁵⁰ Pinciano, op. cit., tomo I, epístola quarta, p. 238.

⁵¹ Manuel Pires de Almeida. *Discurso sobre o Poema Heróico*. Lisboa. Manuscritos do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, fl. 630.

⁵² Há menção a este efeito estilístico no livro *Poetas do Período Barroco*. (Apres. crítica, seleção, notas e sugest. análise liter. de Maria Lucília G. Pires). Lisboa: Comunicação, 1985, fonte desta cópia.

⁵³ Embora a tópica da “fonte” conste também em outro episódio da Bíblia.

A Santa Maria Madalena

De noite a Madalena vai segura,
Passa por homens de armas sem temor,
Tanto elevada vai no seu amor
Que não atende a quanto se aventura.
 Indo buscar a vida à sepultura,
Quando não achou nela a seu Senhor,
Com suspiros, com lágrimas, com dor
Movia a piedade a pedra dura.
 – Suave Esposo meu, todo o meu bem
Os olhos no sepulcro, começou
– Quem vos levou, Senhor, donde vos tinha?
 Quem vos levou, Senhor, onde vos tem?
Torne-me [meu] Senhor quem mo levou
Ou leve com seu corpo esta alma minha.

Este soneto português põe à vista mais de um aspecto da poesia seiscentista. Há claramente uma mescla de referências: camonianas, bíblicas, prática ao divino, além da característica inserção de traços dialógicos. A referência à antítese corpo/alma nos dois tercetos, signo da lírica amorosa do século XVI e glosada paradigmaticamente por Camões, ganha instigante coloração, não exatamente pelo par amoroso ser composto por Madalena e Cristo, pois o casamento com o filho de Deus é dogma católico reconhecido pelo celibato religioso e é também tópica muito constante nas letras seiscentistas, mas pela configuração do tipo amante trovadoresco, presente no primeiro verso. Esse estranhamento é logo assumido pela analogia formal que o soneto constrói nos quartetos: o amor que é elevação suplanta a aventura das armas e da falibilidade humana, apresentada sob uma tópica das trovas, mas cuja finalidade é reconstituir a história da santidade de Madalena. O segundo quarteto apresenta a analogia central do poema, vida e morte, no primeiro verso, embora ainda sem as ressonâncias lírico- amorosas camonianas. Nesta estrofe o poeta soma artifícios poéticos característicos do período, como a enunciação intensiva dos afetos, em crescente – *Com suspiros, com lágrimas, com dor* – e a maneira particular com que enfatiza a antítese contida em *piedade* e *pedra dura* do verso seguinte, destacada por ação tanto da assonância e da aliteração em /p/ e /d/, quanto pela simetria dos hemistíquios: *Movia a piedade a pedra dura*. Os tercetos condicionam o enunciado à antítese corpo e alma, tópica do amor idealizado, e enquadram o apelo de Madalena, o qual ganha especial evidência na expressão “*os olhos no sepulcro*”, inserta no discurso da *persona* do soneto camoniano *Alma minha gentil que te partiste*. O poema serve para ilustrar a noção de estilo que caracteriza a poesia de agudeza.

O estilo, referimos no início deste capítulo, encontra-se condicionado, primeiramente, ao gênero do discurso; dado que os gêneros são múltiplos, condiciona-se também à multiplicidade das espécies discursivas. O conceito de estilo é derivado, também ele, do imbricamento entre retórica e poética. Afirma o crítico Jean Molino: “L’espace nouveau qui se délimite ainsi, c’est celui des genres littéraires, où coexistent les anciens *genera dicendi* de la rhétorique et les styles spécifiques de chaque

type de discours”⁵⁴. Por um aspecto fundamental, o fator determinante do estilo a partir da dignidade das *personas* imitadas, definidor dos gêneros nobres segundo a *Poética*, permaneceu vigente apenas relativamente no decorrer do desenvolvimento da preceptiva retórica, comungando com a definição da conveniência da matéria poética, segundo o paradigma das obras de Virgílio, e alcançou a poesia culta seiscentista. Mas permaneceu igualmente na divisão dos gêneros um outro aspecto importante, a localização do gênero lírico entre duas outras esferas de estilos, modelo estabelecido no chamado conceito dos *tria genera* da retórica *Ad Herennium*:

Il y a trois genres que nous appelons “types de style”, dans lesquels entre tout discours exempt de défauts. Nous appelons le premier, le type élevé, le second, le type moyen, le troisième, le type simple. Le type élevé consiste en un arrangement d’expressions nobles, dans une forme fluide et abondante. Le type moyen est fait de mots moins relevés, mais ni trop bas, ni trop communs. Le type simple s’abaisse jusqu’à la pratique da plus courante d’un langage correct.⁵⁵

Esta definição de *Ad Herennium*, enunciada num tratado geral de estilo, dá ênfase à qualidade da elocução da forma discursiva que é também a forma da poesia, *ornata constructione*; mesmo que, evidentemente, a noção do decoro da gravidade, mediocridade e baixeza das coisas não esteja ausente, o sentido do enunciado reside justamente na composição dos elementos elocutivos no conjunto proporcional (do discurso). No século XVII, a noção de estilo na poesia funciona como ambiente do decoro, pois constitui uma regra de negação de defeitos ao discurso não engenhoso, apontando seus vícios e virtudes. É nesse momento que formas poéticas firmadas como líricas localizam-se entre os estilos e a elocução dos gêneros tornados paradigmáticos segundo a poética antiga, ora participando ora afastando-se do épico e do estilo “pedestre”, segundo dispõe Torquato Tasso, de modo bastante específico: “Lo stile mediocre è posto fra ‘l magnifico e l’umile, e dell’uno e dell’altro partecipa. Questo non nasce dal mescolamento del magnifico e dell’umile, che insieme si confondano; ma nasce o quando il sublime si rimette o l’umile s’inalza”⁵⁶. A inferência principal da proposição de Tasso encontra-se no que ela implica de apropriação: o gênero lírico tira proveito da ornamentação muito elevada e abundante dos gêneros altos, mas também da simplicidade e correção dos baixos. Essa noção concorrente de apropriação toma corpo no decorrer do século, o que significa que aos poemas líricos acorrerão distintivos de ambos os gêneros apropriados, gerando disputas taxionômicas e deslocamentos de interesses por parte dos poetas e leitores.

Dependente de aprendizado técnico, preza-se o estilo pela imitação dos procedimentos elocutivos dos modelos poéticos autorizados. Cícero apresenta a divisão clássica dos três estilos do orador com base na obtenção, pela técnica oratória, da finalidade do discurso: “Probar, en aras de la necesidad; agradar, en aras de la belleza; y convencer, en aras de la victoria: esto último es, en efecto,

⁵⁴ Jean Molino. Qu’est-ce que le style au XVIIe siècle? In: *Critique et Création Littéraires en France au XVIIe Siècle*. Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique. Paris: CNRS, 1977, p. 349.

⁵⁵ *Rhétorique à Herennius*. Paris: Les Belles Lettres, 1997, livro IV, 11, p. 138.

⁵⁶ Torquato Tasso. *Discursi dell’arte poetica*. In: *Prose*. A cura de Ettore Mazzali. Milano, Napoli: Riccardo Ricciardi, 1959, p. 401.

lo que más importancia de todo tiene para conseguir la victoria”⁵⁷. Afirma ainda o retórico latino: “Será, pues, elocuente (...) aquel que en las causas forenses y civiles habla de forma que pruebe, agrade y convenza (...)”⁵⁸, funções para as quais existem os três estilos já citados. Essa abordagem convencional da retórica, que incide sobre o engenho técnico do orador, destaca o último caso como síntese da virtude de todo discurso. A correspondência da finalidade da comoção (*flectendo*) e da elevação do gênero (*vehemens*) na esfera da poesia é encontrada na perfeição do estilo épico, parâmetro indelével da poesia, como temos visto, pois é do estilo elevado que o mediano busca apropriar-se das virtudes elocutivas. Isso porque o juízo de cada engenho dá-se pela observação das qualidades elocutivas do conjunto do discurso, qualidades que, apresentadas como virtudes retóricas, compõem o estilo da obra. Como retoricamente existem numerosas qualidades, existe da mesma maneira, grande variedade de estilos. Assim,

Le choix d’un style oblige à suivre en ensemble de contraintes définies par les qualités de l’expression, pureté (*latinitas*), clarté (*perspicuitas*) et ornement (*ornatus*). La quatrième des qualités distinguées par les théoriciens, la propriété (*aptum, quod decet*) est précisément celle qui justifie l’unité de chaque style et le rapport qu’il entretient avec la matière. L’ornement est, par exemple, exclu du style simple, mais doit triompher dans le style sublime. Une grille complexe d’obligations et d’interdictions délimite jusque dans le moindre détail les formes de l’expression.⁵⁹

Se, em suma, a doutrina do *tria genera* promove a distinção dos estilos pela qualidade da elocução, e a chamada roda de Virgílio, doutrina dos estilos que perpassou toda a Idade Média, incide sobre as qualidades das personagens tratadas, centrada portanto na matéria do discurso, e, ainda, se a concepção ciceroniana concentra-se no domínio das finalidades discursivas por parte do orador, a preceptiva dominante no século XVII intercepta essas idéias heterogêneas por meio da variedade de estilos. A essa compreensão soma-se ainda a noção encontrada na doutrina de Quintiliano, no que o retor latino prescreve como permissivo ou interdito ao discurso, segundo determinadas circunstâncias bastante concretas, como as de tempo e lugar, e certos vícios encontrados entre os poetas líricos⁶⁰. Seguindo Quintiliano, e a propósito da complexidade de fontes sobre os estilos nos anos Seiscentos, Molino diz que

les oeuvres humaines, les discours comme les hommes, sont infiniment variés. Les variétés du style reflètent donc la variété de l’espèce humaine et en retrouvent les divers axes de variation: le style dépend des qualités de l’âme (imagination, mémoire et esprit), de la diversité des inclinations et des tempéraments du corps, des pays et de leur climat, de l’époque, de la matière enfin que l’on traite.⁶¹

⁵⁷ Cícero. *Orator*, XXI. 69: “Probare necessitatis est, delectare suavitatis, flectere victoriae; nam id unum ex omnibus ad obtinendas causas potest plurimum.”

⁵⁸ Ibid: “sed quot officia oratoris tot sunt genera dicendi: subtile in probando, modicum in delectando, vehemens in flectendo; in quo uno vis omnis oratoris est.”

⁵⁹ Molino, op. cit., p. 344.

⁶⁰ Quintiliano, op. cit., livro XI, *passim* e X, 1, 61-63: “Novem vero Lyricorum longe Pindarus princeps spiritus magnificentia, sententiis, figuris, beatissima rerum verborumque copia et velut quodam eloquentiae flumine (...) [Stesichorus] duces et epici carminis onera lyra sustinetem.”

⁶¹ Molino, op. cit., p. 350.

Assim, múltiplos elementos compositivos – matéria e elocução, circunstâncias e causas finais – definem o estilo conforme a preceptiva do século XVII e não apenas a qualidade da coisa, nem a progenitura das palavras, se alheias entre si, produzem o decoro do poema. É o que se verifica neste soneto de Violante do Céu, cujo título *A la Señora Condesa de la Vidigueira vestida de pardo, por la ausencia del Conde* indicia o princípio ou causa eficiente do encômio à figura da condessa, referida no poema no anagrama Nise.

Ostenta la mayor soberanía,
en la misma humildad, Nise la hermosa,
quedando por bizarra, victoriosa,
sin dever a las galas bizzarría.
Por no causar su Sol tanta alegría,
quando de una tristeza está quejosa,
pardas nubes admite rigurosa,
y en pardas nubes, luce más su día.
Oh tú, que por quedar en todo rara
opuestos admitistes en lo divino,
bien tu ingenio, tu intención declara.
Pues muestra de tu Sol lo Peregrino,
en nube tan oscura, luz tan clara,
en traje tan grosero, amor tan fino.⁶²

Soneto emblemático da poética seiscentista na medida em que, tematizando conceitos mundanos, os eleva em estilo pela ação doutrinária do testemunho ético. A analogia central do texto é antitética, pois a figura humana é louvada pelo que se mostra humilde nos costumes e ostentadora de valores. Tal antítese revela-se logo a seguir no verso 2, que apresenta um nome convencional de musa, Nise, anagrama de Inês, figura real a quem é dedicado o poema, e um epíteto também “lírico”: *hermosa*. Repare-se na palavra *misma* que qualifica, quase personificando, a humildade. Os versos 3 e 4 formam um quiasmo: *quedando/sem dever por humildade, bizzarría victoriosa/galas por ostentação*. A segunda estrofe desenvolve ainda a metáfora, desta vez com base noutra análogo, o do Sol, amplamente glosado no século XVII. A analogia que se postula é que a luz está para a alegria, como a discricção do tecido pardo está para a prudência. O elogio, quanto a esse artifício, faz-se por meio do rigor da senhora em usar somente esse tipo de roupa, certamente inferior à qualidade da pessoa de uma condessa. Uma terceira metáfora se forma entre *luz parda* e a *luz* que Nise projeta. Os principais efeitos desse artifício são conseguidos pelas repetições sintáticas e de vocábulos: *bizarra, pardas nubes*, mas sobretudo pelas assonâncias internas aos versos, uma preocupação constante de Violante do Céu, e muito neste soneto: *bizzarra victoriosa, causar su Sol, nubes rigurosas, nubes, luce mas su, ingenio, intencion* etc. Os tercetos apresentam uma segunda voz no discurso, assinalada fortemente pela interjeição e vocativo pronominal *tu*, artifício que evidencia o decoro da senhora, propósito perseguido continuamente até o final do texto. Os tercetos explicitam o procedimento retórico da construção do poema. Permanece a antítese na isotopia ostentação/humildade no verso 9: *quedar/rara*, sem a poeta

descuidar-se das assonâncias, como no eco do *que/quedar*. O verso 10 é emblemático e pode-se também dizer que é epígono da poesia de agudeza, na medida em que sintetiza o processo metafórico de concentrar opostos conceituais para elevação dos mesmos conceitos: *opuestos admitiste en lo divino*. A última estrofe reitera a analogia por meio da metáfora *Sol* e nos oxímoros dos dois últimos versos, em anáfora.

Estilo, elocução e conceito

Esse e talvez incontáveis outros poemas articulam as características do gênero lírico, não apenas pelo ornato da linguagem, mas atualizando conceitos, como o de “amor fino” do verso final do soneto, enfim, pela composição do estilo. A divisão do *tria genera* segundo a retórica *Ad Herennium* recebe de Torquato Tasso uma abordagem direta à poesia. Ao referir o estilo como uma noção propriamente poética, o autor quinhentista equaciona duas idéias que o compõem: conceitos e elocução: “(...) da due cose nasce ogni carattere di dire, cioè da’ concetti e da l’elocuzione (...)”⁶³. Conceito é termo nuclear na poética moderna; é “um revestimento pensado do pensamento”, disse Robert Klein. O *concepto* de Gracián, “um ato de conhecimento que expressa a correspondência entre objetos”, respalda ao mesmo tempo a concepção tanto lógica quanto elocutiva da forma poética de expressão. Tasso, atualizando o pensamento de Aristóteles, compreende que os conceitos são imagens das coisas pensadas, e que as palavras dependem dos conceitos, sendo a poesia imitação do verossímil que resulta dessa expressão. “Concetti non sono altro che imagini delle cose: le quali imagini non hanno soda e reale consistenza in se stesse come le cose, mas nell’animo nostro hanno un certo loro essere imperfetto; e quivi da l’imaginazione sono formate e figurate”⁶⁴. Na sua *Arte Poetica*, o autor desenvolve alguns silogismos para apresentar as relações que envolvem os componentes dessa proposição. O pressuposto primordial é que os conceitos recebem a forma das palavras mas, na medida em que as palavras representam imagens, estas devem permanecer muito próximas das coisas pensadas: “Le imagini devono essere simili a la cosa imaginata ed imitata; ma le parole sono imagini ed imitatici dei concetti, como dice Aristotele; adunque le parole devono seguitare la natura de’concetti”⁶⁵. Com o que defende a idéia de que a forma poética não é sujeita à matéria, mas ao conceito que a realiza na linguagem.

E numa medida tal que, no Quinhentos aristotélico, o estatuto poético de um discurso, independentemente da matéria, só pode ser dado pela verossimilhança ou aparência de verdade universal que nele se compuser, visto que o poeta não se obriga à verdade do particular que despreite o verossímil do universal (...)⁶⁶.

⁶² In: Violante do Céu, op. cit., p. 53.

⁶³ Tasso, *Dell’Arte Poetica*, p. 404.

⁶⁴ Ibid., p. 395-6.

⁶⁵ Ibid., p. 403.

⁶⁶ Muhana, *Epopéia*, p. 45.

Vê-se, portanto, que o estilo, soma dos conceitos mais a elocução, intercepta o procedimento da imitação na lírica, pois entre a matéria e a palavra que se lê ou se ouve, encontra a imitação o conceito de imagens criadas pelo intelecto. Um conceito, “(...) il quale è quasi un parlare interno (...)”⁶⁷, é imagem de coisas que no nosso ânimo formamos variavelmente, como variadas são a imaginação e ações dos homens.

No pensamento poético de Tasso, o estilo depende dos conceitos, e estes no lírico e no épico são sempre diversos, pois embora esses gêneros tratem por vezes das mesmas coisas, não usam entretanto os mesmos conceitos. Nesse particular reencontramos também a noção de variedade que, se antes foi apresentada como definidora a partir da matéria que orientava a diversidade dos gêneros líricos, nesse momento é acrescida do valor que a instância conceitual adquire no entendimento poético do século XVI: a variedade de estilos nasce da variedade de conceitos sobre a coisa. De modo que se pode dizer do gênero lírico o que o próprio autor afirma, num comentário aristotélico, sobre o predicamento da ação: gênero equívoco, porque mal redutível à unidade, é ordenado em muitas e diversas espécies⁶⁸. Na concepção poética antiga, a matéria da poesia, de toda a poesia nominada, eram as coisas pensadas pela invenção do poeta, por si infinitas; essas coisas imitavam ações humanas, e imitavam também animais e suas ações, como as lutas de feras, e fenômenos da natureza, imitavam até o que o homem continha como reflexo da ação divina; tudo isso soma-se também infinitamente. Além disso, ações humanas são imitadas na poesia, mas outras ainda são fingidas, segundo Antonio Lulio: “(...) el poeta como el pintor imita y finge (...) imita unas cosas y finge otras⁶⁹. (...) Pues el género poético es imitación y ficción, imitación de la acción, ficción de la fábula; con los caracteres imitamos la acción, no a ella misma por si, sino porque creamos una similar”⁷⁰. Toda a infinidade inventiva, retoricamente *copia rerum*, recebe do conceito, conforme o vemos na preceptiva do Quinhentos, certa acomodação ao decoro do gênero, especificamente do gênero lírico, cuja causa material não se encontra definida na virtude heróica.

Se vorremo trovare parte alcuna nel lirico che risponda per proporzione a la favola degli epici e de' tragici, niun'altra potremo dire che sia se non i concetti: perché sì come gli affetti e i costumi si appoggiano su la favola, così nel lirico si appoggia su i concetti. Adunque, sì come in quelli l'anima e la forma loro è la favola, così diremo che la forma in questi lirici siano i concetti.⁷¹

Portanto, aquelas infinitas coisas da poesia de todos os tempos, inclusive da natureza, permanecem infinitas na matéria da poesia lírica, e sua especificidade lírica passa a ser determinada por conceitos, que, associados à elocução pelas propriedades, virtudes, temas, versos, rimas, figuras, formas e palavras, fazem um poema tornar-se lírico.

⁶⁷ Tasso, *Del Poema Eroico*, p. 652.

⁶⁸ Cf. Simplício, *apud* Torquato Tasso, op. cit., p. 494.

⁶⁹ Lulio, op. cit., p. 39.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 66-67: “cum sit enim poesis genus imitatio et fictio: imitatio autem actionis, fictio fabulae (...)”.

⁷¹ Tasso. *Dell'Arte Poetica*, p. 403-404.

Estamos na esfera do segundo componente do estilo que se soma ao conceito, segundo Torquato Tasso, a elocução, que a apresenta como composta por palavras e figuras⁷². As palavras são signos das coisas, mas das coisas revestidas por conceitos, de forma que as palavras dependem dos conceitos. Podem ser, de acordo com a lição da *Retórica* aristotélica, simples, compostas, próprias, ou neologismos ou translatas; podem ser ainda fingidas, alteradas, antigas, contemporâneas. Os conceitos que delas dependem são, por sua vez, revestidos pelos afetos, correspondentes líricos, segundo Tasso, da ação dos heróis, sendo portanto os afetos que definem a forma nas questões líricas, na medida em que esta transpõe a verdade material da coisa retórica em verossímil poético. O pressuposto quinhentista de ligação das palavras (signo) aos conceitos da coisa provê um vínculo necessário da palavra a uma matéria conceituada:

È opinione de' buoni retori antichi che, subito che 'l concetto nasce, nasce con esso lui una sua proprietà naturale di parole e di numeri con la quale dovesse essere vestito: il che se è così, come potrà mai essere che quel concetto vestito d'altra forma, possa convenientemente apparere? Né si potrà già mai fare, come disse il Falereo, che in virtù dell'elocuzione "Amor paia una furia infernale". Ché, per dirla, la qualità delle parole può bene accrescere e diminuire l'apparenza del concetto, ma non affatto mutarla (...) e non è dubbio che maggiore non sia la virtù de' concetti, come di quelli da cui nasce la forma del dire, che dell'elocuzione.⁷³

Considerando, em conclusão, que a forma nas questões líricas advém dos conceitos, ornados em afetos, a matéria poética é propriamente coisa retórica, pois suas imagens compostas no intelecto (aparência do conceito) não podem ser mudadas pela qualidade do signo, quando muito podem ser alteradas, acrescentadas ou diminuídas, numa palavra, amplificadas. A matéria poética não deve assim ser gerada de palavras, mas sempre da matéria-conceito. Esse silogismo desenvolvido por Tasso e sumariado nos termos acima apresenta um particular que constitui um verdadeiro precedente à chamada polêmica contra os cultos, travada no século XVII entre poetas e preceptistas ibéricos, nomeadamente Gôngora, e seguidores e detratores. Essa questão tomou corpo na primeira metade do século XVII assumindo ironicamente no termo "culto" o poeta compositor de versos "más broncos y menos entendidos"⁷⁴. Os "poetas cultos" são acusados de compor poemas com base apenas na matéria verbal do signo, despojado de conceito, rompendo por imperícia a ligação essencial do verossímil da poesia de agudeza, que só neste caso poderia ser denominada justamente de "conceptista": a argumentação do pensamento e sua demonstração elocutiva em palavras mediada pela imagem conceitual, que se forma no intervalo entre essas duas instâncias do processo de representação. O pensamento que predomina no século XVI

⁷² Torquato Tasso assume ainda um terceiro componente do estilo, a *composição* dos períodos em conjunção com as figuras, e concerne à extensão e membros do período, cf. páginas 398, 403 e 407, para os três estilos por ele estudados, respectivamente, de sua *Arte Poetica*.

⁷³ Tasso, op. cit., p. 404.

⁷⁴ Juan de Jáuregui. *Discurso Poético*. 1624. Capítulo V: "Los daños que resultan y por que modos", p. 19. É lugar já comum nos estudos acadêmicos observar a inadequação em abordar-se apenas superficialmente itens importantes em função da objetividade da pesquisa. Com efeito, este é um caso em que a relevância da matéria ultrapassa demasiado o lugar de apenas evocação na tese. Pela importância nas letras seiscentistas ibéricas, a 'polêmica contra os cultos' apresenta muito pontos de interesse e seu estudo criterioso prescinde de toda uma

tardio atualiza nesses termos o princípio aristotélico do signo imitativo: “I concetti sono imagini delle cose che nell’animo nostro ci formiamo variamente, secondo che varia è l’imaginatione degli uomini. Le voci ultimamente sono imagini delle imagini: cioè che siano quelle che per via dell’udito rappresentino a l’animo nostro i concetti che sono ritratti da le cose (...)”⁷⁵. Mais adiante veremos a incidência dessa polêmica envolvendo questões e poetas seiscentistas também em Portugal, por agora interessa informar o papel da figura não nos vícios, mas nas virtudes da elocução.

A elocução realiza a demonstração das coisas, como se sabe; segundo também Aristóteles, “há os que imitam muitas coisas, exprimindo-se com cores e figuras”⁷⁶. Figuras expressam afetos e caracteres, mas devem fazê-lo em consonância com o verossímil do gênero do discurso. Vimos no capítulo segundo que a verossimilhança do enunciado, apresentado como um todo representativo do pensamento e afetos, é o índice de adequação do discurso retórico e poético, não apenas porque demonstra os pensamentos, mas porque os demonstra em harmonia com elementos éticos e patéticos. Assim, no que diz respeito às virtudes retóricas, a clareza é assegurada tanto pelos verossímeis implicados nos lugares-comuns amplificados poeticamente, quanto pelo colorido dos afetos e caracteres figurados na elocução. Conforme também já referimos, o mecanismo da metáfora realiza com excelência esse procedimento artificioso, pois faz a demonstração argumentativa, no que se emparelha ao procedimento silogístico do entimema, ao mesmo tempo em que seu mecanismo de translação de conceitos produz imagens dos conceitos, evidenciando-as, no que provê conhecimento e dá prazer, na linguagem aristotélica da *Retórica* e da *Poética*.

No entanto, a noção de clareza como adequação discursiva sofreu alterações segundo variados desdobramentos poéticos e retóricos. Cícero apresenta a clareza da oratória ao lado da qualidade de propriedade, ou pureza da linguagem: *puri dilucidique sermonis*⁷⁷. No capítulo 55 do livro *De Oratore*, vincula a ocorrência do ornato do estilo à série de circunstâncias que envolvem o discurso: “c’est l’evidence même que, à toute espèce de cause, d’auditoire, de personnes, de circonstances ne convient pas le même style”⁷⁸. A clareza é qualificativo de adequação discursiva e condiciona precisamente os discursos ornados, como os da poesia. Quintiliano adverte claramente que os ornamentos do estilo, sendo variados e expressos, e justamente adequados aos diversos fins do discurso, devem ser adaptados com o mesmo rigor à matéria e às pessoas envolvidas no discurso, sem o que um autor falharia ao querer dar distinção ao seu estilo, mas mais fortemente ainda, destruindo os efeitos esperados, figuras e

tese. Dentre os numerosos documentos que envolvem a questão, o presente discurso de Don Juan de Jáuregui é nuclear à compreensão da polêmica.

⁷⁵ Tasso, op. cit., p. 405.

⁷⁶ Aristóteles. *Poética*, cap.1, 1447a17, cf. citação à p. 97.

⁷⁷ Cícero. *De Oratore*, III, 10: “linguagem pura, correta e simples”.

⁷⁸ Ibid., III, 55: “Quamquam id quidem perspicuum est, non omni causae nec auditori neque personae neque temporis congruere orationis unum genus.”

ritmos errôneos, poderia mesmo fazer o efeito resultar no contrário pretendido⁷⁹. A vinculação da adequação às circunstâncias é preceito retórico bastante conhecido em Quintiliano pelo desdobramento que teve na constituição dos *loci a persona*⁸⁰, lugares-comuns de pessoa, fonte sempre promissora de amplificação para os argumentos e conveniência poéticos: de nação, sexo, origem, idade, constituição física, instrução, cidade, fortuna, língua, nome. Os ornamentos, nas *Instituições Oratórias*, derivam seus efeitos das qualidades e das circunstâncias sobre as quais são aplicados, observada a ocasião escolhida para dizer-se uma coisa específica⁸¹. A poesia de agudeza vai dispor intensamente dessa promessa de efeitos resultantes da adequação entre as circunstâncias e qualidades dos ornamentos do discurso. De modo que a noção de clareza vê-se distanciada, em muitos aspectos no século XVII, dos parâmetros antigos de adequação, para adequar-se por sua vez à idéia de poesia que promove deleite pela maravilha de suas resoluções. Assim vê-se a preocupação de autores seiscentistas que, ao definir a poética da agudeza, não deixam todavia de filiá-la a uma tradição de adequação retórica exigida por todo discurso. A esse propósito Matteo Peregrini afirma:

Perchè, sì come Aristoteles diffinì l'accortezza dell'intelecto *una prestezza nel trovar felicemente il mezzo per far la dimostrazione* [Apo. I,34,89b], così noi potremo diffinir l'accortezza dell'ingegno al proposto nostro 'un felice trovamento del mezzo per legar figuratamente in un detto con mirabile acconcezza diverse cose'. (...) Sei accordano queste cose in buona parte con la dottrina de'maestri antichi, particolarmente d'Aristotele e Cicerone.⁸²

A clareza, a propósito de ilustração, no classicismo do tempo de Cícero e Quintiliano foi ocasionalmente figurada como “sangue”, o fluido vital da linguagem, sem o qual os escritos tornar-se-iam “*cicatricosa et exsanguis*”. Fora do contexto de defesa da correção em que foi formulada por Quintiliano⁸³, essa metáfora fisiológica estabelece a analogia de clareza pela circulação sanguínea das palavras no discurso. Sem ela o discurso poderia ficar inerte, suas sentenças como que engessadas sem vivacidade. A analogia do “sangue” é atualizada no século XVI não mais como ação contrária ao vício que pode advir de discursos demasiado breves, mas associando-se a qualidade de vivacidade ao laconismo essencial da também virtuosa brevidade, ou seja, entre os modernos, conjugaram-se virtudes retóricas. É o caso da definição que Tomé Correia oferece ao gênero epigrama, singularizando sua forma muito peculiar na linguagem preceptiva da poética de agudeza, a qual anuncia: “forma epigrammatis quasi anima, & spiritus, est argutia (...). Nam nerui, succus, quasi *sanguis* epigrammatis

⁷⁹ Cf. Quintiliano, op. cit., livro XI, 1, 2: “Nam cum sit ornatus orationis varius et multiplex conveniatque alius alii, nisi fuerit accommodatus rebus atque personis, non modo non illustrabit eam, sed etiam destruet et vim rerum in contrarium vertet.”

⁸⁰ Ibid., livro V, 10, 23-30.

⁸¹ Ibid., livro XI, 1, 7: “Nam ornatus omnis non tam sua quam rei, cui adhibetur, condicione constat; nee plus refert, quid dicas quam quo loco. Sed totum hoc apte dicere non elocutionis tantum genere constat, sed est cum inventione commune.”

⁸² Matteo Peregrini. *Delle Acutezze*. Torino: Edizioni Res, 1997, p. 36-37.

⁸³ Ibid., X, 4, 4.

subtilitas arguta, & acumen est”⁸⁴. Exangue é também a imagem singular a partir da qual Torquato Accetto constrói seu pequeno tratado *Della Dissimulazione Onesta*, de 1641, recorrendo à analogia encontrada na tópica do corpo descarnado e quase exangue de Jesus Cristo no Calvário, tópica glosada em versos próprios e em versos de outros autores coevos, segundo o tratadista. Quanto à clareza, a regra básica mantém-se: contra toda sorte de imperícia, convém sempre a prudência judiciosa. No contexto propriamente da elocução, afirma Torquato Tasso:

Nasce il sublime e ‘l peregrino nell’elocuzione da le parole straniere, da le traslate e da tutte quelle che proprie non saranno. Ma da questi stessi fonti ancora nasce l’scuritá: la quale tanto è da schivare quanto nell’eroico si ricerca, oltra la magnificenza, la chiarezza ancora. Però fa di mestieri do giudicio in accoppiare queste straniere con le proprie, sì che ne risulti un composto tutto chiaro, tutto sublime: niente oscuro, niente umile.⁸⁵

Mas, assim como a virtude da clareza, também os vícios que a limitam têm suas noções modificadas no século XVII. A referida “polêmica contra os cultos” constituiu-se panteão de defesa da poesia contra os considerados vícios oriundos de “vãs inchações de linguagem” e de “temeridades inúteis” com que se criavam artifícios poéticos, segundo o juízo comum aos detratores do discurso engenhoso. A autoridade desse discurso engenhoso concentra-se em Luís de Gôngora, principalmente em função de seu estilo artificioso, imitado copiosamente por seguidores de toda a península, mas também por o espanhol envolver-se diretamente nesse intenso debate teórico, consolidado em forma de cartas e discursos. Contra o que chama de apenas “rumor de palavras”, Juan de Jáuregui aposta no exercício classicamente decoroso da poesia, espelhado em certo convencionalismo de um tempo anterior: “Juntamente se olvida el valiente ejercicio y más propio de los ingenios de España, que es emplearse en altos conceptos y en agudezas y sentencias maravillosas”⁸⁶. Observa-se, esquematicamente, que o principal efeito negativo apontado pelos detratores do estilo gongórico reside na obscuridade identificada na elocução poética. O vício ocorreria, segundo esse juízo, contra a clareza, pois os versos não manifestariam um sentido, não se fariam entender em função do excesso de artifícios, considerados impenetráveis pela inteligência do homem. Ao fim de uma leitura ou audição, o poema vicioso não obteria, retoricamente, uma unidade de sentido, desmontando as legítimas balizas da verossimilhança do discurso. O vício da obscuridade revela-se grave no universo da agudeza precisamente porque – segundo o critério dos detratores do estilo de Gôngora – anularia a principal qualidade elocutiva da metáfora ao romper os limites do verossímil, constituído na aproximação aguda, mas sempre necessariamente adequada de conceitos distantes. Embora notifique uma obscuridade na escolha da matéria e, em consequência, dos conceitos e pensamentos das sentenças poéticas – e Torquato Tasso já nos avisou sobre esse perigo – Jáuregui identifica na ordem e elocução das palavras o lugar das piores obscuridades na poesia. A obscuridade gerada nas palavras é mais abominável

⁸⁴ Tomé Correia. *De toto eo poematis genere, quod epigramma vulgo dicitur, et de iis, quae ad illud pertinent*, Libellus. Venetiis, 1569, p. 38. (Grifo meu).

⁸⁵ Tasso, op. cit., p. 397.

⁸⁶ Jáuregui, op. cit., Capítulo V: “Los daños que resultan y por que modos”, p. 16.

“porque quien sabe guiar su locución a mayor claridad o perspicuidad, ese sin duda consigue el único fin para que las palabras fueron inventadas”⁸⁷.

Nesse particular, o autor desse *Discurso Poético* contra os cultos toca no ponto nuclear da fundação dos verossímeis dos variados tipos de discursos pela linguagem. No universo dos discursos que não buscam a apreensão da verdade, mas tão-somente dos verossímeis ficcionais, como a retórica e a poética, é preciso que instâncias discursivas façam a intermediação entre o domínio lógico do pensamento e o domínio aparente da elocução, compondo dessa maneira os limites da verossimilhança. Dessas instâncias, é a metáfora a mais eminente, por prover aristotelicamente conhecimento e prazer; mas não apenas a metáfora, também outras figuras, como as envolvidas no ritmo e na métrica dos versos. Ora, sem esses limites verossímeis, toda poesia poderia cair no vício de não atingir o fim de demonstração de coisas para que foi criada, causando certa superfluidade de palavras. Para conseguir demonstrar coisas, toda elocução tem de prender-se primeiro às sentenças, para somente depois poder adorná-las,

de modo que a variação de sentidos imposta pela instabilidade das palavras pronunciadas, por si mesmas ou em conjunto, não ultraje a arte constituída da elocução, nem dos afetos calculados para a eficiente expressão da causa – sem descambar, conseqüentemente, para um prazer hospedado nos próprios sons: para um sentido alheio àquele das coisas a que é suposto referirem-se. Um verossímil é ainda uma apreensão possível das coisas, em sua materialidade circunstancial, que obedece aos princípios da lógica: sobretudo, o da não-contradição. (...) O problema reside, sim, em que uma palavra possa ter vários sentidos, independentes uns dos outros, e que estes possam se encadear sintaticamente, pelos sons ou pelas imagens, suscitando afetos que ignorem a lógica.⁸⁸

No domínio específico do discurso poético, a razão principal apontada contra a obscuridade é que uma poesia assim viciosamente construída nunca alcançaria suas finalidades básicas de deleite e proveito.

Argumenta Jáuregui nestes termos, citando uma autoridade:

¿De qué aprovecha, o para qué es la locución (dice también San Agustín [de Doctrina Christ. lib.4]), si no la entiende el que la oye? En ninguna manera hay causa alguna para que hablemos, no habiéndose de entender lo que hablamos. (...) Ni deben eximirse los versos desta obligación, aunque se les encargue mayor adorno. Porque si la poesía se introdujo para deleite, aunque también para enseñarla, y en el deleitar principalmente se sublima y distingue de las otras composiciones, ¿qué deleite – pregunto – pueden mover los versos oscuros? ¿Ni qué provecho, cuando a esa parte se atengan, si por su locución no perspicua esconden lo mismo que dicen?⁸⁹

Ao como que replica Luís de Gôngora, numa carta-resposta inserta na polêmica, respaldando-se na mesma autoridade:

(...) si deleitar el entendimiento es darle razones que la concluyan y midan con su concepto, descubriendo lo que está debajo de esos tropos, por fuerza el entendimiento ha de quedar convencido, y convencido, satisfecho: demás que, como el fin de el entendimiento es hacer

⁸⁷ Ibid., Capítulo VI: “La oscuridad y sus distinciones”, p. 24.

⁸⁸ Muhana. Elogio de Górgias. In: *Letras Clássicas*, Revista do Departamento de Letras Clássicas da USP, n.4, 2000, p. 36.

⁸⁹ Jáuregui, op. cit., cap. VI: “La oscuridad y sus distinciones”, p. 25.

presa en verdades, que por eso no le satisface nada, si no es la primera verdad, conforme a aquella sentencia de san Agustín: *Inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te*, en tanto quedará más deleitado cuanto, obligándole a la especulación por la obscuridad de la obra, fuera hallando debajo de las sombras de la obscuridad asimilaciones a su concepto.⁹⁰

No contexto da polémica “contra os cultos”, Gôngora defende-se continuamente alegando a presença de metáforas escuras em autoridades, como Ovídio. Afirma, fundamentalmente, que a obscuridade é essencial para estimular o engenho. Assim é que uma noção detratada na origem da questão, ganha nuances muito positivas no Seiscentos, pois, se devidamente conjugada com outras virtudes, como a da brevidade das agudezas, pode apresentar-se como efeito muito virtuoso. Tanto que Manuel Pires de Almeida comenta várias obscuridades e considera apenas uma delas como viciosa. Para o autor do *Discurso do Poema Heroico*, agudeza, lição de proveito e alegoria são artifícios que podem compor obscuridades no poema, mas nem por isso são viciosos, ao contrário, pondera o tratadista que sem tais artifícios não pode haver boa poesia. Do *Discurso* de Almeida interessa-nos observar que a única obscuridade considerada viciosa é a que resulta da “falta de invenção, de confusão de engenho, de ruim colocação de conceitos intrincados, e dificultosos, da disposição das palavras, dos tropos, das figuras, da eleição das coisas, *et sic de coeteris*”⁹¹, ou seja, é possível que o vício se faça presente em quaisquer das instâncias do discurso:

há quatro obscuridades, três que são mui artificiosas, e virtuosas (...). A primeira artificiosa é a que nasce, ou da alteza do conceito, ou da indústria do poeta, por algum particular, que repreende: desta usaram muitos latinos, e quase todos os satíricos, e em esta obscuridade e agudeza tiveram a galantaria, e sal, Horácio, Marcial, Juvenal, Pérsio, e outros.⁹²

Hoje pode-se observar que a obscuridade das metáforas agudas favoreceu a proposição de novos critérios para a verossimilhança da poesia de agudeza por todo o século XVII e início do século seguinte, no conjunto da península Ibérica. Num plano tangente ao núcleo da polémica, vê-se que a crítica coeva à elocução de poetas ditos cultos legou nociva herança à historiografia da poesia portuguesa, pois foi a partir dessa reação normativa dos autores por certo ideal unívoco de clareza, de resto inexistente mesmo nas numerosas autoridades invocadas, que encontrou fundamento o “cultismo”, categoria analítica que toma toda a poesia por acúmulo pouco razoável de artifícios retórico-poéticos, cuja base compor-se-ia de metáforas sem limites de decoro e antíteses despropositadas. “Cultismo e conceptismo” acabaram historicamente por compor um signo depreciativo do discurso engenhoso do Seiscentos. Sem interpretar a natureza virtuosa da agudeza, a crítica “cultista” termina por considerar obscuridade o que não passa de conjunto artificioso de figuras que servem à poética da metáfora aguda.

⁹⁰ “Carta de Dom Luís de Gôngora y Argote, en respuesta de a que le escribieron”. In: Ana Martínez Arancón. *La batalla en torno a Gôngora*. Barcelona: Antoni Bosch, 1978, p. 44.

⁹¹ Manuel Pires de Almeida. *Discurso sobre o Poema Heroico*. Lisboa. Manuscritos do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, fl. 635v.

⁹² *Ibid.*, fl. 635.

Vista a poesia de agudeza como exercício elevado da lírica do século XVII, sabe-se que, concretamente, clareza e correção da linguagem são virtudes contra as quais podem operar por vezes múltiplos vícios, mas a *Retórica ad Herennium* refere também como virtuosas a composição, ou a escolha de palavras, pela observação das rimas, assonâncias e todo tipo de repetição de sons; e a ornamentação do estilo, acionada pela variação das figuras. São numerosas as tipologias das qualidades elocutivas e, com efeito, cada obra preceptiva privilegia um ou outro aspecto. Tasso propõe a “vaghezza”, qualidade, ao que parece, que abrangia a idéia de graça e amenidade, além de indeterminação de causa útil, como característica central do estilo mediano: “e quello in che eccede particolarmente l’ordinario modo di favellare è la vaghezza negli esatti e fioriti ornamenti de’ concetti e dell’elocuzioni e nella dolcezza e soavità della composizione; e tutte quelle figure d’una accurata e industriosa diligenza”⁹³. Essa amenidade graciosa do estilo mediano é encontrada na ornamentação dos conceitos líricos e na composição das sentenças e figuras, a qual deve ser doce e suave, no que faz com que o gênero lírico comungue a um só tempo as características da célebre fórmula do deleite dos sentidos, segundo o livro I das *Geórgicas* de Virgílio: o mel é doce e o vinho é suave. A doçura encontra-se no ritmo temperado e a suavidade e amenidade, ainda segundo Tasso, nos conceitos. Poeticamente a suavidade é agradável aos sentidos e ao espírito, pelo que depende sempre da verossimilhança que a elocução revela. *Suavitas* implica também aprovação moral e o artifício pode vir a ser desabonado eventualmente pela aspereza da *licentia* poética, por exemplo. “Suave e florido” é fórmula que retoma a metáfora do jardim, reconhecido pela variedade, vivacidade e esplendor das cores e perfumes, conforme Cícero, em passagem referida acima. Em suma, do autor da *Jerusalém libertada* e de outros autores do final do século XVI pode-se destacar dois princípios fundamentais à elocução dos poemas seiscentistas: é da variedade de conceitos que deriva a variedade de estilos dos gêneros líricos e essa variedade serve menos a comover os ânimos ou a ensinar, embora comova e ensine, mas serve precisamente ao deleite do leitor ou ouvinte. Um poeta português anuncia o significado do lírico, num poema longo que é um misto de gêneros na mescla que faz dos sentidos trágico, épico e lírico:

Filis y Demophonte, poema trágico. Canto primero *El Naufragio*.

Compuesto por António da Fonseca Soares.

(...)

6

Escucha ñ las armas y furores
De Marte, que a la patria heroico intento
Cantar, si ñ los tragicos amores,
Que expongo en dulce llanto, en triste accento:
Farei (si con espirito mayores
me infundis vuestro agrado y vuestro aliento,
Que trueque el fuego, que mi pecho inflama
Mi ruda lyra en trompa de la Fama.
(...)⁹⁴

⁹³ Tasso, *Dell’Arte Poetica*, p. 401.

Mas como só é possível deleitar pela virtude da elocução, a preceptiva esmera-se também em avisar os poetas contra os vícios que advêm do mau uso das palavras e figuras. Quintiliano adverte que os poetas líricos podem cometer erros tanto nas coisas quanto nas palavras, em sentenças e figuras, e que um vício torna sempre o poema indecoro, seja pela falta seja pelo excesso. O preceito fundamental da *Poética* institui o decoro quando adverte sobre a escolha correta do metro adequado a cada tipo de poesia⁹⁵, e a *Arte Poética* de Horácio afirma claramente: “guarde cada gênero o lugar que lhe coube e lhe assenta”⁹⁶. De um modo geral, o vício que acompanha o lírico é a afetação, que ocorre por aplicação inadequada do estilo de um gênero a outro; nos termos instituídos por Quintiliano, acontece por frieza ou pela aridez dos afetos⁹⁷. Torquato Tasso refere diretamente o vício do gênero lírico pelo que este se distancia do que é próprio ao estilo mediano e utiliza caracteres dos gêneros vizinhos: “(...) tutte quelle figure d’una accurata e industriosa diligenza, le quali non ardisce di usare l’umile dicitore, né degna il magnifico, sono dal mediocre poste in opera. Ed allora incorre in quel vizio ch’a la lodevole mediocrità è vicino, quando che con la frequente affettazione di sì fatti ornamenti induce sazieta e fastidio”⁹⁸.

Versos agudos

O conjunto preceptivo que alimenta o estudo e exercício da prática poética encontra-se atrelado à norma do gênero, como tem sido sublinhado. Contudo, definir até que ponto oradores e poetas estavam concretamente instruídos e limitados por regras preceptivas é sempre hipotético. É possível observar nos poemas a realização de concepções, normas e técnicas retóricas e estilísticas, mas vincular a produção poética estritamente à abordagem preceptiva quase nunca é transparente, exceto quando o próprio autor aborda no texto o modelo que emula. Pois curiosamente, vale a pena observar, apesar de haver várias formas de veiculação, o principal lugar da *praecepta* é precisamente o poema, fator que corrobora a permanência do conceito de imitação, na medida em que os grandes autores são a fonte primordial da arte da poesia. São inumeráveis os exemplos que se podem dar, mas veja-se uma estrofe da canção que Violante do Céu escreve a propósito de Lope da Vega, por ocasião da morte do poeta:

(...)
Perdió su sol el suelo,
su crédito el saber, su espanto el mundo,
el genio su modelo,
su ejemplo lo suave, y lo fecundo,

⁹⁴ *Obras de António da Fonseca Soares*. Lisboa, Biblioteca Nacional, Códice 13.096.

⁹⁵ Aristóteles. *Poética*, cap. 24, 1460a1-5.

⁹⁶ Horácio. *Arte Poética*. In: “*A poética clássica*” / Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1981, verso 90, p. 57.

⁹⁷ Quintiliano, op. cit., livro X, 1, 62.

⁹⁸ Tasso, *Discursi dell’Arte Poetica*, p. 401.

la fama sus asuntos en tus glorias
España en tus escritos sus victorias.
(...)⁹⁹

Há que se considerar também que os poetas do século XVII não contaram com uma preceptiva unívoca para a poesia lírica, não se podendo falar, portanto, igualmente em normatização metódica. Um programa de estudos específico como a *Ratio studiorum* jesuíta, que contém preceitos para o ensino de retórica, é uma exceção nesse cenário. Criado em fins do século XVI, este método jesuíta de oratória foi “instrumental retórico de afinamento dos dotes intelectivos”¹⁰⁰. Em função do papel exercido pelo ornato, a retórica da *Ratio* “despreza a função puramente utilitária, mas coloca o aspecto ético a serviço do bem e do justo”¹⁰¹. A *Ratio studiorum* toma essa disciplina no seu sentido estrito de cuidar do estilo pela preceptiva¹⁰². Ademais, os portugueses não produziram uma teorização doméstica considerável do ponto de vista quantitativo, mas contaram com alguns epítomes valiosos, como o do professor de retórica e teologia, o jesuíta Cipriano Soares, cujo pensamento configura-se nos anos finais do século XVI.

Essas e algumas outras objeções têm composto o que se poderia chamar de problemática do gênero. Dentre tais questões ressalta a da abrangência do termo: o lírico, tal como o encontramos no decorrer do século XVII, abrange todas as realizações da poesia diversa dos gêneros heróicos, ou seja, epopéia e tragédia, e ainda da comédia? Formas derivadas como as sátiras dialogadas, panegíricos descritivos ou novelas pastoris seriam líricas? É possível, mediante a variedade típica do período, imprimir critérios uniformes que definam o gênero? O gênero operava como uma noção modelar, a realização discursiva de seus preceitos no poema não raro deixava a desejar. Poemas seiscentistas foram por vezes considerados obscuros ou entediantes – os dois vícios que acompanham o artifício da metáfora – porque acumulavam metáforas cujas transferências de significações eram tidas por esdrúxulas ou não agudas. Portanto, tanto o conjunto da preceptiva, quanto a noção específica de gênero como modelo da forma poética, precisam ser relativizados em função de certa distância entre o ideal poético e a prática compositiva dos versos. Contudo, havia modelos, e muito críveis, para a cultura portuguesa. É com base em modelos plausíveis que a poesia cria universos de ficção. Seja como for, a despeito da distância entre teorização e realização no discurso, a manifestação de um gênero específico implica certa vivência coletiva de sua forma.

Se considerarmos as diversificadas artes poéticas e retóricas circulantes no século XVII vê-se que, apesar de haver a ocorrência de normatização dos mesmos gêneros, estes são caracterizados por

⁹⁹ Violante do Céu, op. cit., p. 91.

¹⁰⁰ Cf. Andrea Batistini. *I Manuali di Retorica dei Gesuiti*, in: *La “Ratio studiorum” - Modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*. A cura di Gian Paolo Brizzi. Roma, Bulzoni Editore, 1981, p. 78.

¹⁰¹ Ibid., p. 80-81: “La *Ratio*, invece, pur concedendo ampio rilievo all’*ornatus*, sottolinea pure la funzione utilitaristica, espletata in particolare dall’*inventio* e dalla *dispositio*, nonché l’aspetto etico-conoscitivo di un’arte al servizio del bene e del giusto.”

¹⁰² Ibid.

aspectos formais múltiplos, cuja relevância é mais ou menos acentuada segundo o juízo de cada autor; e até por isso as artes possuem autoridades não uniformes dentre os autores, tanto entre preceptistas, quanto entre poetas. A despeito disso, os gêneros possuem traços fundamentais aceitos pelo conjunto dos autores. Viu-se já que a antiga divisão dos gêneros segundo os objetos, meios e modos de imitação passou por contínuas especificações, em particular no que diz respeito aos subgêneros bastante numerosos nos anos Seiscentos, de modo que a dimensão lírica é reivindicada de acordo com diversos critérios formais, e os “meios” diversos de imitação respondem amplamente à tipologia dessa época. Lírico na poesia de agudeza pode ser a matéria, o lugar, a forma do poema, o conceito, o tipo de estrofe ou o verso, mas precisamente é o conjunto desses aspectos formais¹⁰³.

O verso, segundo a compreensão de Filipe Nunes, no início do século XVII, “(...) é uma oração travada e presa com certa limitação sujeita a certo número de sílabas com sonora quantidade”¹⁰⁴, definição sucinta da qual destacam-se as noções poéticas por excelência – sentença, ritmo e métrica –, que englobam com precisão os componentes necessários ao melhor efeito possível de todo verso, aquele que “(...) constitui, mesmo que haja *enjambement*, um grau cumulativo da construção total da significação do poema”¹⁰⁵. Essas noções estão presentes da mesma maneira na definição, também do início do século, dada por António de Atayde: “Verso é um ajuntamento de pés dispostos por certa e determinada ordem, gênero e número”¹⁰⁶. É possível ver na versão de Atayde o espelhamento com a métrica latina quanto à base em pés e até por outros conceitos – o próprio autor chama a atenção algumas linhas acima no seu *Borrador de arte* para o fato de a palavra verso ser vocábulo latino que significa “voltar” –, mas essa relação com o sistema métrico da língua latina não impede o preceptista português, nenhum deles aliás, de elaborar a necessária adequação ao sistema de tonicidade da língua portuguesa. Quanto às outras idéias contidas na definição, ordem é noção que permanece na alteração entre sílabas átonas e tônicas; gênero remete ao decoro da versificação na sua relação com a matéria e os conceitos, definindo o prestígio dos versos, por exemplo, em função da matéria heróica. Número significa ritmo metrificado.

As mudanças versificatórias promovidas pela “medida nova italiana” legaram maior versatilidade rítmica e semântica, pois os novos versos aparecem como mais flexíveis quanto à escolha das cesuras, dos acentos e das rimas internas, além de possuírem espectro discursivo mais amplo. O deslocamento da cesura da 5a. para a 6a. sílaba, segundo Said Ali, promoveu mobilidade ao ritmo pois,

¹⁰³ Cf. Cícero. *De Oratore*, III, 25: p. 421: “La beauté d’un discours résulte d’abord de l’ensemble, de l’aspect général, je dirais presque du suc qui le nourrit. Gravité, douceur, solidité, noblesse, admiration, élégance, et, dans la mesure requise, sensibilité et pathétique, ces mérites ne sont pas ceux de chaque détail en particulier; on les voit dans l’ensemble. Les fleurs d’expression et de pensée que parsèment le style ne doivent pas être répandues dans toute le discours, mais aussi bien réparties que le sont, dans la décoration d’une maison, des motifs brillants qui se détachent.”

¹⁰⁴ Filipe Nunes. *Arte Poetica, e da Pintura, y Simmetrya*, com principios da perspectiva. Lisboa, por Pedro Crasbeeck, 1615, fol. 3.

¹⁰⁵ Jorge de Sena. *Uma canção de Camões*. Lisboa: Edições 70, 1984, p. 141.

¹⁰⁶ António de Atayde. [*Arte Poética*]: *Borrador de uma arte poética que se intentava escrever*. Lisboa, Biblioteca da Ajuda, Ms. 46-VIII-37, p. 59v.

assim, até à metade do verso, o poeta teria a oportunidade de alterar o ritmo da composição, contando-se ainda com mais combinações de “pés”¹⁰⁷. Por todo o século XVII, em se tratando de verso, signo de engenho de agudeza é o endecassílabo. Com efeito, por apropriar-se do estilo elevado, o estilo mediano do gênero lírico assume o verso heróico do épico,

por ser o em que se trata das ações dos Varões Illustres, e das cousas Divinas, e Humanas sendo de cousas assinaladas; como na língua vulgar Portuguesa se trata de ações de Varões assinalados, dele usamos também como mesmo nome de Heróico, quando tratamos de semelhantes ações e só então usamos dele propriamente; porque ainda que dele usemos em matérias menores, rústicas e pastoris, com tudo é impropriamente. Este *verso grande* consta de onze sílabas inteiras, entre si unidas e travadas pela variedade dos *Estilos*; de sorte que a *Décima* sílaba seja a que leve o *Acento Predominante* e a última, *Breve*.¹⁰⁸

Filipe Nunes prestigia a contagem de todas as sílabas do verso, levando em conta aquela sílaba em que predomina o acento – voz da sílaba e alma das palavras, como diz –, mas considera também a sílaba breve ou as breves subseqüentes. A última tônica deve localizar-se como penúltima sílaba do verso, o que caracteriza o acento grave, preferencial em relação ao agudo, acento na última sílaba, e ao esdrúxulo, na antepenúltima.

Todo o verso comumente há de ter a penúltima sílaba longa, (...) o verso que acabar em aguda terá uma sílaba a menos do que costuma ter e a razão é porque na pronúncia da tal sílaba aguda se tarda e gasta tanto tempo, como em pronunciar as duas que o não foram, e assim aquela última aguda vale por si e pela penúltima. Donde todo o verso que não acabar em aguda será melhor e melhor compostura [sic] principalmente no verso Heroico.¹⁰⁹

Opinião compartilhada por López Pinciano e outros autores modelares da época, como Juan Diaz Rengifo, que chama os versos agudos de “claudicantes e mudos”, embora os admita com presença moderada entre os endecassílabos.

A preferência pelo acento na penúltima sílaba da palavra parece, assim, ter relação com a contagem de todas as sílabas do verso, sejam tônicas ou átonas. As causas dessa relação podem ser sugeridas, interpretando-se o trecho de Filipe Nunes, acima, pela reta correspondência da intensidade dos sons acentuados, sendo que a cada sílaba deve corresponder apenas um acento: no agudo voz alevantada, no grave voz abaixada e no circunflexo um meio termo, dado que começa com grave e acaba em agudo. Essa condição mostra-se pertinente se se pensar no sistema poético latino, operado segundo a extensão dos sons, de soma entre tons breves e longos, sendo que um longo, é sabido, poderia corresponder à soma de dois sons breves. O sistema de tonicidade da língua portuguesa não permitiria, se essa interpretação estiver correta, nenhum tipo de “soma de sons”, portanto de extensão sonora, mas tão-somente de intensidade: sílaba acentuada ou não-acentuada. Daí o tom incisivo com que este preceptista português adverte, ao comentar a atonicidade das palavras monossilábicas, quanto à necessidade de correção dos acentos: “Donde não se podem deixar de vituperar os que tiram o acento

¹⁰⁷ Cf. M. Said Ali. *Versificação portuguesa*. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 88.

¹⁰⁸ Borralho, op. cit., p. 45.

¹⁰⁹ Filipe Nunes, op. cit., fol. 3.

do vocábulo e o mudam da sílaba antepenúltima à penúltima, ou da penúltima à última, assim como: *éolo, Eólo, Oceano, Oceáno, Mártir, Martí*”¹¹⁰.

Outro motivo que se pode sugerir para o desprestígio dos versos agudos no século XVII ou, pelo revés da medalha, por ser o verso grave o critério de valorização e especificidade métrica, pode ser proposto pela inferência da mesma proposição de Filipe Nunes acima, no que este autor ilustra a desejada gravidade com o exemplo do verso heróico, denominação por ele explicada pelo que neste verso se costumam cantar de “cousas divinas e famosas”. Segundo assertiva que E. Echarri levanta da preceptiva coetânea, “(...) la clave de toda la métrica es el endecasílabo. De él se derivan los demás versos. Lo mismo que el exámetro en lenguas clásicas encierra a todos os otros, el endecasílabo en los romances comprende todos los metros posibles”¹¹¹. Se assim for, princípios para o decoro dos versos seriam: um acento predominante na penúltima sílaba e gravidade heróica. No início do século XVIII, Fonseca Borralho admite o verso grande com acento na última sílaba com muita reserva de decoro e assinala que, nesse caso, o verso haveria de ter somente dez sílabas. Do modelo do verso *Heroyco latino* propriamente dito, Borralho recomenda às nove sílabas livres, dado que a décima é necessariamente longa e a última sempre breve, que sejam “(...) entre si travadas, seguindo-se sempre a sílaba longa depois da breve e a breve depois da longa e esta é a melhor travação do verso, que o faz mais corrente, subido e mais sonoro”¹¹². Dispõe ainda esse autor que o quebrado do heróico possui sete sílabas.

“Verso grande” constitui, por sua vez, uma noção particular na tipologia poética lírica. Isso acontece na medida em que, ao diferenciá-lo do “verso pequeno”, Fonseca Borralho, por exemplo, especifica formas poéticas desse gênero. Afirma o português em 1724, no Reflexo XVI de suas *Luzes da Poesia*: “Divide-se o verso em verso Grande e Pequeno; em Grande, assim como *Soneto, Outavas, Tercetos, Canções, Silvas, Liras, Madrigais, Sermotésios, Balatas, Odes* etc. Em Pequeno, assim como *Redondilhas, Quintilhas, Décimas, Romances, Endexas Grandes e Pequenas* etc. E todos com seus *Quebrados*”¹¹³. Ocorre que o verso heróico em vulgar recebe das formas líricas ornatos específicos do gênero, daí o autor assumir a particularidade do “verso grande, quando é Lírico”, “quando é Amoroso”, “quando é Cômico”, “quando é Fúnebre”, “quando é Pastoril” e “quando é Burlesco”, e ainda mantém as mesmas relações quanto a seus versos quebrados, conforme os Reflexos XXVI a XXXII. Os qualificativos gerais dos versos advêm de noções como “constância”, “correnteza” e “espírito”, virtudes sem as quais os versos se aproximariam demasiado da prosa. A constância exige o conhecimento da espécie: quantidade de sílabas, acento predominante, uso ou não de ditongação; o verso corrente atenta para as cesuras e tamanhos conformes das palavras e para a junção de sons apropriados e ainda para a acertada “concorrência” das sílabas. Para o espírito do verso é necessário

¹¹⁰ Ibid., fol. 2.

¹¹¹ Emiliano Diez Echarri. *Teorias Metricas del Siglo de Oro*: apuntes para la historia del verso español. Madrid: CSIC-Instituto Miguel de Cervantes, 1970, p. 184-185.

¹¹² Borralho, op. cit., p. 47. Este artifício é chamado de *Arsis & Thesis*, como veremos logo à frente.

sobretudo, segundo Borralho, “(...) perspicácia, e agudeza de Engenho de Entendimento claro, que sabe fingir, e formar novas idéias, adelgçando as cousas com sutileza (...)”¹¹⁴, aliado a certa inclinação da natureza, “aquele *Inflato* pelo qual chamaram aos Poetas Divinos”, no que o português recupera ensinamentos da *Arte poetica española* de Juan Diaz Rengifo, quando o espanhol diz, no capítulo XV: “cuatro cosas se han de procurar en la medida del verso, Cōstancia, Numero, Corriente, Espiritu. La Constancia se alcança procurando que no lleve mas ni menos silabas de las que cada genero pide”¹¹⁵.

Nenhum desses requisitos, por si mesmo, qualifica um poema como sendo lírico, pois a regra pressupõe uma normatização geral para a qualidade do verso. Nem mesmo ser verso “grande” ou “pequeno” define que o estilo seja elevado ou pedestre, embora coexista na divisão geral – conforme a de Fonseca Borralho reproduzida acima – determinada relação de decoro, pois a certos tipos de versos correspondem certamente determinados gêneros, mas essa relação não é restritiva. Também a rima, afirma Pinciano, depende do conceito: “como fuesse el concepto, se deve escoger la rima: si largo, largo; si breve, breve; si mediano, mediano (...)”¹¹⁶. Todo tipo de discurso possui sua excelência. Ao que parece, quanto ao decoro dos versos, a excelência de cada poema depende de, na escolha da matéria e na composição do discurso, o engenho do poeta observar o conjunto de todos esses fatores, em conformidade ainda com a relação de conveniência implicada entre a invenção, elocução e audiência do discurso. Um caso em que se pode apreciar a composição decorosa do vínculo entre a forma do verso e o sentido provido pelo gênero encontra-se no estudo, já citado, sobre a canção camoniana feita por Jorge de Sena. Este professor conclui, entre outras coisas, que o fato de Camões utilizar apenas decassílabos e hexassílabos – segundo a contagem oitocentista – nas canções implicou dar ao gênero certo revestimento de gravidade: “Camões nitidamente conferiu a um andamento rítmico decassilábico as mais densas e reiteradas exposições meditativas (...)”¹¹⁷, e, no mesmo sentido, afirma quanto à escolha da estrofe, na minuciosa comparação que fez entre o pouco extenso cancionero canônico e apócrifo de Camões e o de Petrarca: “A extensão da estrofe, em Camões, tornou-se muito mais conexa com a específica índole expressiva da forma ‘canção’, cuja densidade intelectual Camões considerou incompatível com a ligeireza de uma estrofe pouco extensa”¹¹⁸. Ora, é bem plausível que os artífices seiscentistas tenham mantido esse mesmo atrelamento prescrito da forma ao gênero, ainda que em alguns casos sem o rigor apontado por Sena na arte camoniana. Um exemplo de especificidade preceptiva pode ser notado quanto à cesura, aspecto formal explorado na poesia desse período tendo

¹¹³ Ibid., p. 40.

¹¹⁴ Ibid., p. 44.

¹¹⁵ Juan Diaz Rengifo. *Arte poetica española*, con una fertilissima sylva de consonantes comunes, propios, esdruxulos y reflexos, y un divino estímulo del amor de Dios. Madrid: Viuda de Alonso Martin, 1628, p. 19.

¹¹⁶ Pinciano, op. cit., tomo II, epístola sétima, p. 293.

¹¹⁷ Sena, op. cit., p. 173.

¹¹⁸ Ibid., p. 182.

em vista o artifício muito usado da plurimembração dos versos. Sobre a *Partição do verso Grande, quando é Lírico*, especifica Borralho:

(...) todo o verso, como ele é todo consonância, se pode cantar; porem o propriamente lírico é aquele que tem as *Partições* à terceira, à quinta, e sétima sílabas com Dicção na forma que acima dissemos, contanto que quanto mais sílabas longas levar, mais sonante ficará o verso; e para melhor correnteza (em contraposição do *Epico*) quanto menos *sinalefas* levar, tanto mais sonoro fica o verso, como se ver nestes: *Dezata do cristal corrente prata*.¹¹⁹

Dentre os fragmentos de teoria da versificação que a preceptiva seiscentista apresenta, alguns poucos conceitos aparecem com curiosa regularidade, dentre eles, ao lado de acento, sílaba e dicção – o termo mais empregado para significar palavra –, a sinalefa e a sinérese, dois recursos centrais da versificação nos anos Seiscentos. Filipe Nunes define claramente sinalefa: “(...) quando dentro de um verso há duas dicções, que a primeira acaba em letra vogal, & a segunda começa em vogal; então da vogal da primeira dicção não se faz conta na medida. Exemplo. *Prado alegre*, aquele *o*, em que acaba *prado*, não se conta ainda que seja vogal”¹²⁰. Sinérese é outra figura de contração pois ocorre, segundo o mesmo Filipe Nunes, “quando dentro de uma dicção concorrem duas vogais juntas sem que haja consoante no meio, então as podemos contar por uma só, assim como *Mysterio*, aonde aquele *I & O* derradeiros não fazem mais de uma sílaba”¹²¹. A norma básica da sinérese é nenhuma das sílabas envolvidas portar o acento predominante da palavra. Parte considerável dos artifícios da amplificação de palavras no verso deriva dessas figuras.

O estudo das particularidades do sistema versificatório português no Seiscentos demanda meios fora dos objetivos centrais desta tese. Uma diversidade praticamente não dimensionável de poemas, se levarmos em conta a variedade de formas, versos, ritmos, temáticas, *topoi* retóricos, modelos etc. pode ilustrar a poesia de agudeza em Portugal. Apesar disso, talvez seja pertinente abordar, esquematicamente que seja, as especificidades formais mais recorrentes nos poemas. Tendo como amostra a antologia *Fênix Renascida*, são estas as formas poéticas mais correntes: soneto, romance, glosa, canção, madrigal, fábula, epigrama, décima:

Soneto: gênero lírico por excelência, no século XVII o soneto já havia adquirido o estatuto que o consagrara como uma das formas poéticas modernas mais importantes, e a mais eminente segundo Juan Rengifo, entre outros autores. Para os poetas seiscentistas, é a forma poética preferida, a que melhor realiza o discurso engenhoso das agudezas pela estrutura silogística que tem por base de suas numerosas variações formais. Há sonetos simples, sonetos escritos em duas ou mais línguas, retrógrados, encadeados, com eco, com quebrado, com repetição, dobrados, há sonetos de vários modos, conforme inventaria e exemplifica a *Arte Poética* de Filipe Nunes, e todas as artes do período.

¹¹⁹ Borralho, op. cit., p. 61.

¹²⁰ Nunes, op. cit., capítulo II, fol. 2. É certo que as artes costumam também acusar algumas exceções às regras das duas figuras.

¹²¹ Ibid., fol. 2v.

A despeito dessas variações, o soneto possui propriedades nucleares, segundo anuncia por ilustração o Reflexo XXXIII das *Luzes da Poesia* de Fonseca Borralho:

Que cousa é Soneto, como se faz e suas diferenças

É o Soneto a melhor composição que se faz na poesia vulgar, a que não faltou quem chamasse o Oriente da Poesia; porque, o que o Epigrama na língua latina compreende, é o Soneto nas línguas vulgares, que sendo comum o nome a todas as composições da Poesia, a esta composição se deu propriamente por Antonomásia o nome de Soneto; o qual serve para todas as matérias de que se pode tratar, assim como o Epigrama latino. Consta o Soneto de quatorze versos grandes, (que este é só propriamente Soneto,) dispostos em dous quartetos e dous Tercetos; de tal sorte que os dous Quartetos levam a mesma consonância de consoantes, e os dous Tercetos também a mesma consonância, mas diferente dos Quartetos; com tal regra que não leve mais que um só conceito, (nem pode admitir mais) dirigido em forma de um silogismo (...) Dentro do mesmo Soneto se podem meter perguntas e respostas, semelhanças e comparações, com tanto que sejam deduzidas para o mesmo conceito.¹²²

Antes de referir os tipos, Borralho descreve o funcionamento das premissas conforme as estrofes do soneto, e a definição que apresenta reproduz os aspectos preponderantes desta forma poética que é a mais glosada na *Fênix Renascida* e talvez no conjunto da poesia seiscentista portuguesa, quais sejam: eminência na língua vulgar, equivalência com o epigrama antigo, aptidão a todas as matérias e ao desenvolvimento de um só conceito. É notório que, se o soneto pode ser usado para todo tipo de matéria, haverá diversidade de espécies, daí que haja também sonetos ao divino, elogiosos, vituperantes, burlescos e até obscenos, além de toda uma vertente que utiliza artifícios visuais, como os sonetos acrósticos, anagramáticos, labirínticos, em colunas, figurativos etc. Por sua origem elevada, o soneto resguarda gravidade em parte por ter como verso preferencial o endecassílabo heróico e em parte por sua estrutura silogística que prevê as premissas enunciadas nos quartetos e a “consequência” nos tercetos. O esquema rímico padrão do soneto é *abba* nos quartetos e *cdc / dcd* nos tercetos, mas esse modelo recebe notadamente incontáveis alterações. Todavia, e também de modo geral, os quartetos e tercetos costumam guardar os mesmos consoantes entre si.

Em meio a tantas espécies e realizações muito bem sucedidas, difícil é escolher uma ilustração para essa forma poética generosamente profícua na poesia portuguesa. De qualquer maneira, seguem abaixo dois sonetos igualmente representativos da poesia de agudeza. Ambos são atribuídos a Antonio Barbosa Bacelar e tratam, por conceitos diversos, do mesmo tema da morte. O primeiro poema aborda o lugar bíblico da morte de João Batista, matéria apropriada por diversas tradições poéticas, conforme referencia o próprio texto: conceito predicável na oratória, mito trágico dos heróis e, presentemente, pelo ornato lírico. Neste caso, a amplificação do lugar é feita por meio de uma analogia simples, apresentada na condicional *se*, que nivela por excelentes o mito da santidade do Batista e o engenho oratório predicador de Antônio Vieira. Em terceira pessoa, o poema é descarnado de subjetividade, sua matéria é a matéria poética que se apropria do relato histórico, imprimindo neste os conceitos pertinentes ao gênero em que é glosado. De modo que o autor, igualmente jesuíta como a figura a

¹²² Borralho, op. cit., p. 69.

quem faz o encômio, estabelece sob os conceitos da lírica uma espécie de “‘concordância’ ou relação profeticamente analógica entre dois homens ou dois eventos distanciados no tempo”¹²³, sem com isso, evidentemente, caracterizar uma tipologia bíblica, conforme a que foi compreendida pelo próprio Padre Vieira na questão da ressurreição de Dom João IV. Bacelar realiza na síntese própria à linguagem do soneto uma espécie ornada de *ductus*, ou seja, de determinada “(...) relação que o orador estabelece entre o ‘tema’ específico da pregação e o *consilium*, a intenção exterior ao discurso”¹²⁴, mas trata-se de uma espécie imitativa desse artifício, recurso próprio ao gênero do sermão, artifício absorvido ao soneto pelo engenho do elogio, matéria da matéria. Quanto à forma, repare-se por fim no vigor dos ecos consonantais do poema, especialmente na terceira estrofe: *vós / ventura / invejosa / antevira / Conservara / vida / traidora*.

*Ao Padre António Vieira,
pregando na degolação de S. João Batista*

Morre João por ódio, mas de sorte
Lhe aumentais a ventura na caída
Que se Herodias lhe invejava a vida,
Sendo hoje viva, lhe invejara a morte:
Pode tirar-lhe a vida adversa sorte,
Mas por vós a tragédia repetida
Faz tão soberba a pena padecida
Que suaviza ao ferro o duro corte:
Como por vós na morte acha ventura,
Se invejosa Herodias o antevira,
Conservara-lhe a vida de traidora,
Que como lhe buscava a desventura,
Não pedira a cabeça, e se a pedira,
Não fora a de João, a vossa fora.¹²⁵

A umas saudades

Saudades de meu bem, que noite, e dia
A alma atormentais, se é vosso intento
Acabares-me a vida com tormento,
Mais lisonja será, que tirania:
Mas quando me matar vossa porfia,
De morrer tenho tal contentamento,
Que em me matando vosso sentimento,
Me há-de ressuscitar minha alegria:
Porém matai-me embora, que perdendo
Satisfazer com mortes repetidas
O que à beleza sua estou devendo;
Vidas me dai para tirar-me vidas,
Que ao grande gosto, com que as for perdendo
Serão todas as mortes bem devidas.¹²⁶

O segundo soneto atualiza uma das tópicas líricas mais glosadas no Seiscentos: a morte como vida. O tema atualiza, por sua vez, uma aplicação de transformação do mal em bem por ação de certa virtude circunstancial, que convenções da lírica amorosa remetem com frequência ao amor não correspondido ou impossibilitado. A tópica, de ressonância cançãoeiril, encontra-se no século XVII porém muito distante do pacto de submissão do amante trovador, passivo e sempre vassalo. Aqui o amor humano apresenta a gravidade requerida ao homem discreto que, consciente das debilidades que acometem os seres dominados pelas paixões, tenta transformar em virtude os efeitos por deliberação do sujeito. Neste poema, a morte é desejada como artifício para o prazer do amante: (*lisonja, contentamento, satisfazer, grande gosto*). Repare-se também que a transformação de um mal em bem no nível temático é acompanhada de mudanças em outros níveis: do singular ao plural das mortes, o que a torna fictícia (*vidas/mortes*); dos bens como virtudes, originados de males: *tormento, não tirania,*

¹²³ Hansen. “A Civilização pela Palavra”. In: 500 anos de educação no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 29.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ *A Fênix Renascida ou obras dos melhores engenhos portugueses*. Lisboa: Off. Antonio Pedrozo Galram, 1746, tomo I, p. 164.

¹²⁶ Ibid., p. 159.

mas *lisonja, porfia é contentamento e alegria*. E ainda nos dois tercetos, em que a morte e a vida são tomadas figurativamente, ao passo que nos quartetos elas ainda eram possíveis do ponto de vista denotativo: *mortes repetidas, tirar-me vidas, vidas me dai*. A figura central do soneto é portanto a metáfora que revela-se nos pares semânticos, citados acima, e também, quanto ao aspecto formal, na cesura central que divide a maioria dos versos, nos oxímoros (dos versos 6,10,12,13), no equívoco das palavras: *bem*, amor (v.1) e *bem*, advérbio (v.14); *devidas*, que é *de vidas*, e até na alusão apenas figurativa da passagem do tempo: *noite, e dia*. Nuclear é a metáfora que fundamenta a ação (v.11): mortes são vida em função da beleza cultuada, daí, em termos de gênero, ser o poema elogio duplo: da beleza e da virtude e por extensão da arte do poeta, dado o número elevado de pronomes da 1a. e 3a. pessoas, *meu,me/vosso*.

Na esfera da preceptiva, Francisco Cascales arrola as qualidades do soneto entre unidade do conceito, ornamento ou galhardia, e gravidade relativa, se comparada à do poema heróico. Além disso, acrescenta:

Digo, pues, que sea también el soneto dulce, ingenioso y agudo. Dulce es aquel soneto donde el poeta levanta los afectos y pasiones del ánimo, alegría, tristeza, miedo, esperanza, amor, odio, imbidia y los demás; que la poesía sin algo desto va muy floxa y desalmada. Será ingenioso el soneto que lleva algún particular artificio o disposición (...) Será agudo el soneto en quanto pudiere ser, especial si es epigramático.¹²⁷

Há que se assinalar que o decoro do soneto, um dos pontos eminentes da poética do século XVII, depende em muitos aspectos do conceito que cada poema demonstra, como de resto todo o conjunto da lírica da época, conforme temos visto: matéria, estilo, conveniência das circunstâncias, conceito e perspicácia da audiência. Por ele, os vícios retóricos do discurso devem sempre ser vistos segundo os preceitos de cada poema, pois entre o ornato e a obscuridade não existe uma virtude elocutiva uniforme, mas várias, segundo opinião coeva.

Yo tengo para mí que el soneto es como el camaleón, el qual tiene las colores de su *objecto*, de suerte que si el objecto es verde, roxo, amarillo o azul, tal se pone el camaleón. Pero con todo esso, su *color natural* no la pierde totalmente. El soneto es tal, que si la *materia* de que trata es heroyca, será heroyco, y por consecuencia muy grave; si cómica, será soneto cómico y humilde; si trágica, será trágico y affectuoso. Si la materia fuere jocosa, será epigramático, y de necesidad agudo; si satyrica, será licencioso en palabras y sentencias. Mas, puesto que tome esta o aquella materia diferente de la lírica, que es propria suya, con todo esso se a de acordar que es poeta lírico para tratar su *concepto*, qualquier que sea, con unidad, con gravedad y con ornato, con su diferencia; porque el soneto cómico no será tan humilde, que pierda del todo la gravedad lírica y adorno florido, y el soneto epigramático no será tan seco, que no vaya vestido de las flores líricas, & *sic de caeteris*. En fin, a de ser el soneto como los demás poemas, claro e inteligible, porque la obscuridad es viciosa quando procede de ser el verso intricado y mal dispuesto; que si está obscuro por ser alto el pensamiento o por encerrar alguna doctrina no común, tal obscuridad de ningún modo se deve vituperar.¹²⁸

¹²⁷ Cascales, op. cit., p. 252.

¹²⁸ Ibid, p. 253. (Grifos meus).

Romance: gênero difundido pela musicalidade do seu verso pequeno, as redondilhas. No século XVII, esse gênero apresenta ainda certa ocorrência de elementos musicais, como o estribilho, mas o “romance novo” apresenta temas correntes – não necessariamente históricos e heróicos, como no romanceiro velho –, e as cenas têm descrição breve. Os temas glosados são os da história nacional, além de matérias épicas, bíblicas, mitológicas e da lírica popular; concretamente, a matéria do romance é vastíssima. Já iniciado o século XVIII, Fonseca Borralho prescreve ainda certo rigor a esse tipo de composição, chamada romance pela semelhança com a prosa, segundo este autor: embora o gênero não conte com a estrutura fixa e complexa do soneto, deve ter quatro versos, sendo o primeiro e o terceiro díssonos, ou seja, sem sons finais coincidentes, e o segundo e quarto consoantes e toantes¹²⁹; a estrofe é em quarta, esquema que se repete segundo a necessidade de cada poema. O preceptista considera também nos romances a condição de a sentença manter um único conceito por estrofe, e só “levar toante”: “não há de passar o sentido de um quarteto para outro, que não pode levar mais de um conceito”¹³⁰. Filipe Nunes sintetiza o gênero nos termos a seguir:

O romance se faz de redondilho inteiro e não consta de certo número de versos, porque se pode ampliar ou encurtar conforme a matéria, nem também tem consoantes: mas notai que em cada quatro versos se faça sentido e seja elegante com sentenças e conceitos e figuras. Juntamente a de acabar o segundo e quarto verso nas duas derradeiras vogais, que sempre sejam as mesmas.¹³¹

Mas prevê dissonâncias sonoras e diferenças de versos:

(...) o redondilho perfeito há de ter oito sílabas, as seis primeiras hão de ser longas e breves como quiserem, com tal condição que nem sejam todas longas, nem todas breves, senão interpoladas, a sétima será longa e a oitava breve. Exemplo, *açucenas olorosas*. E os mais elegantes são os que além da sílaba penúltima levam outra longa somente, exemplo:

*Sacratíssima Señora.*¹³²

Em língua portuguesa, o verso do romance é o “pequeno”, verso de oito, sete ou seis sílabas, segundo Fonseca Borralho. O verso pequeno possui todos os requisitos e vícios do “verso grande”, e igualmente adapta-se ao gênero do discurso, conforme suas especificidades. Assim, no romance de matéria lírica, “se o verso Lírico constar de Dicções de poucas sílabas, e a maior delas agudas, fará o verso mais sonoro”¹³³, efeito de brevidade que favorece a memorização. Em termos de imitação poética, o modelo do romance em Portugal é o *romancero* castelhano, especialmente Luís de Gôngora e Lope de Vega. Marca do romanceiro português seiscentista é também a diversidade de suas espécies.

O verso de oito sílabas é o metro espanhol por excelência, típico dos romances, e com rima. Para Borralho, “(...) as melhores e mais naturais *Cesuras* e *Partições* do verso *Pequeno* são a segunda, quarta, e sexta sílaba com Dicção, que só assim poderá o verso *Pequeno* levar as *Partições* de *Arsis*, &

¹²⁹ Cf. Borralho, op. cit., p. 144.

¹³⁰ Ibid., p. 145.

¹³¹ Nunes, op. cit., fol. 10v.

¹³² Ibid., fol. 3v.

¹³³ Borralho, op. cit., p. 128.

Thesis, isto é, seguindo-se a longa depois da breve, e a breve depois da longa (...)”¹³⁴. Na tratadística de poesia em língua portuguesa, parece que somente o segundo preceito constitui regra básica, pois a marcação de uma regularidade de acentos nos versos de cinco a oito sílabas fica sempre comprometida pela variedade de configurações métricas possíveis e praticadas pelos poetas. Dentre os versos pequenos, há dois tipos de versos redondilhos, de oito e seis sílabas, comentados acima por Filipe Nunes, que servem a vários gêneros poéticos. Esses versos acomodam-se a cada gênero variando a incidência de consoantes, e formam tipos diversos de estrofes. Por exemplo, o quarteto é a junção de quatro versos redondilhos maiores rimados em *abba* ou *abab*, com o que se chama redondilha maior. Se o poeta escolher glosar o tema em mais estrofes, deverá seguir necessariamente o desenho rímico da primeira, daí o nome redondilhas, pois o ritmo possui apenas um movimento. Quando trata do verso pequeno “quando é lírico”, Borralho adverte apenas para que o período ou sentença da linha seja contemplado dentro do verso ou, não sendo isso possível, que o sentido estenda-se apenas até o seu quebrado, que costuma ser de cinco ou quatro sílabas. Quando os “estilos” do verso forem fúnebre, pastoril e burlesco, nem isso precisa o poeta observar necessariamente.

Glosa: é “assim chamada porque para deduzir um verso se lhe ponderam as razões antecedentes, para com elas concluir o seu remate genuíno e natural, (...) como neste Mote:

MOTTE.
Depois que vivo sem ti.
GLOSA.
Deus vá contigo, marido
Largos anos eu cá esteja
Nem encoimado te seja,
Quanto tenho padecido:
Quem te vira falecido
Mais cedo, do que te vi,
Que se contigo vivi
Sem nenhuma liberdade
já vivo mais à vontade
Depois que vivo sem ti.”¹³⁵

As glosas constam de um texto que funciona como mote, o qual pode ser de vários tipos. O mote, sabe-se, é desenvolvido verso a verso na seqüência das novas estrofes dele derivadas. Com efeito, segundo Filipe Nunes, o “mote” de uma glosa pode ser “a alvedrio do poeta, metendo o verso que groza no fim do Soneto, Outava ou Lira. E note-se que quando grosarem vão sempre seguindo alguma matéria e não uma para um verso e outra para o outro, que é defeito grande”¹³⁶.

Uma definição formal desse gênero é proposta nos termos a seguir: “Na designação genérica de ‘glosa’ incluem-se a composição métrica sujeita a uma fórmula estrófica, mais ou menos rígida, e a

¹³⁴ Ibid., p. 121.

¹³⁵ Ibid., p. 140.

¹³⁶ Nunes, op. cit., fol. 14v.

paráfrase ou comentário de texto proposto à meditação do poeta”¹³⁷. No que diz respeito à glosa propriamente, é importante que esta incorpore de um modo o mais orgânico possível os versos do mote à sua própria estrutura discursiva. Segundo Lourdes Belchior, ao passo que o mote possui uma composição estrita, a despeito de ser variável em função do subgênero em que o poema se inscreve, a glosa tem mais liberdade compositiva. A norma mais específica do gênero não reside no número de versos ou noutra fator de versificação, gênero ao que parece bastante livre nesse aspecto, mas na obrigação de o poeta seguir sempre a mesma matéria no curso dos versos escolhidos. Há glosas com número específico de versos: nas glosas de sonetos, por exemplo, a estrutura é fechada nas quatorze estrofes da paráfrase de cada verso da forma poética glosada; mas como gênero independente, a glosa costuma apresentar o mote, que Filipe Nunes chama de “texto”, com dois ou três versos. Praticamente todas as formas poéticas conhecidas são também imitadas com glosas, caso deste *Sonetto do Dr. Antonio Barbosa Bacellar glosado pello mesmo*, cuja cópia teve seus tercetos censurados e glosa retirada da antologia que constitui o códice 6.269 da Biblioteca Nacional de Lisboa, sob a seguinte acusação, manuscrita ao lado do texto, em letra de época, mas diversa da grafia do copista: “Até aqui chega e chegou a doudice de um poeta! E que haja quem mande tresladar versos é o que mais me admira.” Seguem abaixo soneto e glosa de Bacellar, encontrados, sem referência de autoria, no códice 6.204:

Soneto

Quam doce é a um firme enamorado,
Um fingido fugir da doce Dama,
Um dizer que não quer ir para a Cama,
Um ai que me matas, ai malcriado;
 Um ai que nos ouvirão, ai que é pecado,
Um ai que minha mãe ouve, e chama,
Um ai de mim que perco honra, e fama,
Um não sejas senhor tão perfiado;
 Quam doce é um suar, um cruzar coxas,
Um dar lugar a tudo de cansada,
Um, lembrai-vos Senhor, qual me deixais;
 Um encobrir chorosa as nódoas roxas,
Um despedir-se em lágrimas banhada
Considere quem chegar não pode a mais.

¹³⁷ Maria de Lourdes Belchior. *Os Homens e os Livros* (Séculos XVI e XVII). Lisboa: Verbo, 1971, p. 19.

Glosa

Se licença de amor me fora dada
Que pudera voar com meus cuidados
E neles contemplar um quase nada
De quanto dá e tira a seus privados:
Contemplara uma vista bem formada
Nos suspiros e ais amiudados
Neles mostrando enfim aquele estado
Quam doce é a um firme namorado.

Considerem-me um ver andar de amores
Um pobre amante atrás da amada bela
Um contínuo chorar de desfavores
Uma esquivança da gentil donzela
Um trocar estes males em favores
Um dar entrada com gentil cautela
Um ver andar Amante em viva chama
Um pertender fugir-lhe a humilde Dama.

O fugir por fugir era cordura
Se depressa alcançar-se não deixara
Mas fugir não fugindo lhe assegura
Indícios de querer vender-se cara:
O amante fogoso só procura
No alcance mostrar fineza rara
E sobre tudo mais seu peito inflama
Um dizer que não quer ir para a cama.

Um chorar, um dizer, sou mui medrosa
Deixai-me ora senhor, quem tal cuidara
Ai mofina de mim, ai desditosa
Quem antes que vos vira se acabara:
Um sentar-se ao canto mui queixosa
Um dizer, quem a noite aqui passara
Um morder na mão do namorado
Um ai que me matais, ai malcriado.

Um chegar para a cama recatada
Fazendo mil meneos de escapar-se
Um pedir que a luz seja apagada
Um dizer que aos pés quer acostar-se
Um tirar o manteo quase enojada
Um vagaroso, e tardo descalçar-se
Um culpar apetite tão ousado
Um ai que nos ouvirão, ai que é pecado.

Um tornar a dizer, Senhor deixai-me,
Deitar-me não me atrevo [ide]vos embora
Não posso fazer tal antes matai-me
Outro dia vireis, [ide]-vos agora,
Fazei-me nisto o gosto, e contentai-me
Outra cousa farei por vos outra hora
Um dar logo com ela sobre a cama
Um ai que minha Mãe nos ouve e chama.

Um dizer ai Senhor mal me tratais,
Um suspirar contínuo e afligido,
Um tirai-vos já lá, que me matais,
Deixai-me já erguer, que sois sentido:
Um valha-me o Senhor que rijo estais.
Já tendo o corpo como o Sal moído,
Um que farei? Que soa muito a cama
Um ai de mim que perco honra e fama!

Um esperai, que sinto atravessar-me
Um fero alfinete o esquerdo braço,
Um não queirais Senhor mais enfadar-me,
Não sejais no peço tão escasso:
Um rendei-vos, Senhor, quereis matar-me?
Não tendo já no corpo são pedaço,
Um não tereis vergonha em ser ousado?
Um não sejais Senhor tão porfiado.

Deixai-me afrouxar por visa vossa
A cinta que me vou triste afogando,
Um ai de mim, não sei que fazer possa,
Um tende-vos Senhor vou desmaiando:
Um não tereis piedade desta moça
Mais quisera morrer, que estar penando,
Considerem memórias pouco frouxas,
Quan doce é um suar, um cruzar coxas.

Considere quem a isto não chegou
Ver a moça fazer-se em um novelo
E quanto ao pobre amante lhe custou
O desembralhá-la do desvelo
Porém depois que a Dama arregaçou
Este fez estender o corpo belo
Note um cobrir de rosto envergonhada
Um dar lugar a tudo de cansada.

Aqui minha licença de acabada
Não posso mais dizer que fico mudo
Porque em contemplação tão estremada
Pouco vem a dizer, quem não diz tudo.
Pois dizendo o que sei, não digo nada
Prêmio não ei-de ter segundo cuidado
Pois chego agora a ouvir de mais a mais
Um lembrai-vos Senhor, qual me deixara

Considerem-me bem na que é formosa
Fingindo envergonhar-se do pecado
Um suspirar miúdo de queixosa
Um dar da cama um salto apressurado
Um achar-se molhada e vergonhosa,
Uma dissimulação, e gram cuidado
Um desembrulhar da cama as trouxas
Um encobrir chorosa as nódoas roxas.

Um chegar carregada do semblante,
Fazendo um queixume açucarado,
Chamando-lhe de mau, sujo e bibrante
Traidor, desleal e desvergonhado:
Um chegar a abraçá-lo mui galante,
Um manço de porta sossegado,
Um pedir que seja visitada
Um despedir-se em lágrimas banhada.

Um tornar para a cama contemplando,
Miudamente os passos do passado,
Um não poder dormir considerando,
Se tem tudo o que fez bem empregado,
E mui arrependida em si tornando,
Um dizer muitas são as que hão pecado
E o último fim destes finais,
Considere quem chegar não pode a mais.¹³⁸

Canção: todos os preceptistas concordam que canção é um termo genérico para qualquer composição de versos para cantar. No século XVII serve precisamente a versão de Fonseca Borralho: canção é “(...) todo o género de versos, que todos dizem consonância”¹³⁹. A despeito dessa generalidade, existe o específico gênero canção, forma consolidada desde o século XIV, pelo menos.

¹³⁸ Este poema é atribuído a Tomás de Noronha na *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* editada por Natália Correia. Lisboa: Antígona/frenesi, 2000. Na cópia da BNL, contudo, encontra-se expressa a atribuição a António Barbosa Bacelar.

¹³⁹ Borralho, op. cit., p. 93.

Para a poesia seiscentista, a lição primeira no estudo desse gênero parece vir de Juan de Rengifo, que estabelece na sua *Arte Poetica Española* de 1628 que há vários tipos de canções: seguida, balada e madrigal, ao que Borralho acrescenta os serventésios ou sermontésios. Filipe Nunes, no início do século, trata de todas essas modalidades, mas não as engloba na rubrica das “canções seguidas”, o padrão do gênero, antes mantém a independência genérica de cada uma dessas formas. O modelo poético de todos os cancioneristas é Petrarca, mas no século XVI destacam-se também os poetas de cultura ibérica Boscan e Garcilaso¹⁴⁰.

A canção modelar é chamada “seguida” ou “real”, que Fonseca Borralho define como “(...) aquela que em todos os *Ramos*, ou *Estâncias* leva as mesmas consonâncias por ordem de todos os ramos, assim na ordem dos versos grandes, como de seus Quebrados. Estas *Estâncias* têm várias consonâncias, porque umas constam de dez, e seis versos (...)”¹⁴¹. A preceptiva espanhola do século XVII a compreende no universo do gênero lírico, como Francisco Cascales, que faz uma personagem responder à pergunta sobre o que seria a canção com um elogio:

Una composición magnífica y espléndida, dividida en partes a solo un pensamiento endereçadas. Por lo dicho, os consta que la composición lírica es florida y amena, y que los conceptos en el lírico son como la fábula en los otros poetas, la qual es una, entera y de justa grandeza. Assí, pues, también la canción no a de abraçar más que un pensamiento, y ésse le a de vestir gallardamente el lírico.¹⁴²

No seu *Tratado de Versificação*, cuja primeira edição é de 1905, Olavo Bilac aponta que, ao elevar-se, o gênero canção pode mesmo invadir o domínio da ode e da elegia¹⁴³. Ao passo que a silva parece ser o subgênero resultante de certo afrouxamento do rigor compositivo da canção, embora as *Luzes da Poesia* de Fonseca Borralho façam a devida ressalva moralizante à origem grave da silva, desta que foi “(...) assim chamada por se usar dela nos assuntos picantes; se bem que o verso só foi inventado para louvar a Deos, e aos seus santos, e as ações dos Varões virtuosos e Ilustres, dotados de todas as perfeições naturais, e para a correção dos vícios e não para o escândalo do próximo”¹⁴⁴.

O esquema formal da canção pode ser sintetizado pelo número indeterminado de estrofes, mas apresenta certa constância em mais ou menos dez, com o número de versos também muito variado. Os versos são heptassílabos ou endecassílabos, e seguem o modelo da primeira estrofe; a chamada canção real, de onze versos, imita nas cinco primeiras linhas a disposição rímica do soneto. Toda canção é dividida em dois blocos unidos por um remate, um fecho no qual, segundo Borralho, o poeta “(...) fala

¹⁴⁰ Entretanto, Jorge de Sena ressalta mais de uma vez no referido estudo *Uma canção de Camões* que a importância de Petrarca não foi absoluta, nem mesmo a do petrarquismo, em relação a uma série de normas do gênero. A marca de outros cancioneristas na poesia portuguesa também deve ser relativizada, como a dos citados autores de língua espanhola sobre a canção camoniana, mais devedora, ainda segundo o mesmo estudo, ao italiano Pietro Bembo que às obras desses dois representantes da cultura ibérica.

¹⁴¹ Borralho, op. cit., Reflexo XXXVI, p. 95.

¹⁴² Cascales, op. cit., p. 237.

¹⁴³ Este *Tratado da Versificação* é de autoria de Olavo Bilac & Guimarães Passos.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 113.

com a Canção, repreendendo-a de larga, ou breve, ou nele concluindo o sentido de toda a Canção”¹⁴⁵. É marca das canções possuir versos quebrados. Filipe Nunes aborda o gênero com uma síntese, típica de sua *Arte Poética*:

As canções seguidas são para Églogas, Lamentações, Louvores, Conselhos, Descrições. Há muitas diferenças como se pode ver em Petrarca, mas porei só as que andam mais em uso. E notai que ordinariamente no remate fala o Autor com ela, variando às vezes o propósito que até ali trouxe e às vezes também seguindo-o.

Canção seguida

El rutilante Phebo ya dexava	A
Al Capricornio elado,	B
Y en su fozgo coche va arrojando	C
La radiante garrucha, y leve xara,	A
Al gran toro estrellado,	B
Verse ya entre sus cuernos deseando,	C
Quando hiva contemplando	C
Mi alma en el embez del claro Cielo,	D
Que si lo deshazia el suelo,	D
Es tan hermoso, bello, y estrellado,	B
Qual será lo sublime, y levantado.	B
Remate.	
Faltanto las alas,	E
Cancion para bolar a tanta cumbre,	F
De mas que ay mucha lumbre,	F
Y morirás qual Icaro opilado,	B
De nescio a fuego, y agua condenado.	B ¹⁴⁶

E notai que em cada Canção há de haver Estâncias e Remate, ainda que algumas vezes se remata com a última Estância. Estas podem ser quantas o Poeta quiser, ainda que o ordinário é haver dez ou doze. Chama-se Estância uma parte da Canção dentro da qual há todos os Consoantes que pede a canção cuja Estância é.¹⁴⁷

Rengifo provê a dimensão genérica da canção, atualizando Horácio: “algunos han pensado, que es libre a qualquier Poeta hazer en las Canciones las consonancias que quisiere. (...) Licitó es... componer sonadas, que convengan a las consonancias que inventaren”¹⁴⁸.

Madrigal: para os poetas antigos, o madrigal era composição para cantares rústicos, de temas pastoris. Mas os preceptistas avisam continuamente que, conforme usado no século XVII, “no solo se hazen Madrigales en estilo pastoril, sino en language politica e de cosas graves. Lleva el Madrigal dos, o tres, o mas Estancias, segun fuere la materia y voluntad del Poeta”¹⁴⁹. O esquema das estrofes permanece com o número de três versos, mas a existência ou não do remate e de versos quebrados e o uso das consoantes apresentam-se muito variáveis entre os poetas seiscentistas. Há madrigais muito breves, como alguns bastante conhecidos de Jerônimo Baía, outros contêm maior número de versos.

¹⁴⁵ Ibid., p. 94.

¹⁴⁶ Nunes, op. cit., fol. 29.

¹⁴⁷ Ibid., fol. 30.

¹⁴⁸ Rengifo, op. cit., p. 64.

¹⁴⁹ Ibid., p. 88.

Filipe Nunes vincula o madrigal não à canção, como faz a maior parte dos autores, mas aos tercetos, gênero que na origem imitava os versos elegíacos latinos e que apresenta versos grandes e graves; embora, no que diz respeito ao estilo, este autor vincule o madrigal ao “modo pastoril”. Vejam-se estes dois madrigais da *Fênix Renascida*, de Jerônimo Baía, que glosam a mesma tópica da passagem do tempo, inclusa na temática da vanidade humana, matéria tanto da poesia moralizante quanto de contrafações jocosas. Nestes dois casos, o primeiro madrigal compõe um retrato feminino, subgênero muito próprio à tópica; o segundo, embora tecnicamente semelhante, aproxima-se mais de uma “ecfrase”, por ser uma descrição de imagens a partir de uma anterior representação; ambos, enfim, apresentam vigorosas imagens visuais.

A uma formosura cruel
Madrigal

Meu ídolo querido,
Se não vence, provoca
Com belas tranças, e com luzes belas.
A linda face, e boca
Do múrice encendido
O sangue deixa exangue,
Vertendo sangue a face, a boca sangue;
Da neve intacta, e jaspe bem lavrado
Mil troféus levanta
A fronte, o colo, a mão, o peito, a planta.
Que muito, Sagitário Deus alado
Grave por setas, e por asas leve
Seja fria no amar, cruel no rogo,
Fria, se é toda jaspe, e toda neve,
Cruel, se é toda sangue, e toda fogo.

A uma rosa, que lhe deram
Madrigal

Rosa do prado, estrela,
Coroa do jardim, de Abril grinalda,
Jóia da natureza,
Oposta na lindeza
À jóia mais gentil da melhor arte,
Tu que pelas vencer, por sublimar-te
Quando traz a mais bela
Engaste de ouro, e pedra de esmeralda,
Trazes por mor tesouro
Engaste de esmeralda, e pedra de ouro,
Idade te prometo numerosa,
Tu perpétua serás, não serás rosa:
Porque se vive a flor com Sol, e água,
Em minha Márcia tens, em minha mágoa,
Para durares tanto
Nos seus olhos o Sol, nos meus o pranto.¹⁵⁰

Fábula: é um tipo de romance. É gênero imitado dos antigos, notadamente de poemas de temática mitológica, e serve muito também à sátira; nos dois casos aporta aspecto didático pelo ensinamento moral que traz. Rafael Bluteau define fábula segundo a origem nos mitos antigos: “É pois a fábula uma narração inventada e composta de sucessos, que nem são verdadeiros, nem veríssimos, mas com curiosa novidade admiráveis como a transformação de Dafne em loureiro, de Narciso em flor etc. Não deixa a fábula de ser proveitosa”¹⁵¹. Após referir algumas fábulas religiosas, assinala ainda Bluteau: “não só os mistérios da Religião, mas também sucessos e moralidades ficaram misturadas e envoltas com as fábulas”¹⁵², no que se aproxima das fábulas seiscentistas, tipo de imitação poética em que o artifício da imitação ornada é a marca do gênero, pelo que refere diretamente ao modelo. Entre os autores, os casos das imitações das fábulas de Luís de Gôngora são referências desse procedimento. A

¹⁵⁰ *A Fênix Renascida ou obras dos melhores engenhos portugueses*. Lisboa: Off. Antonio Pedrozo Galram, 1746, tomo III, p.217 e p. 219.

¹⁵¹ Raphael Bluteau. *Vocabulario Portuguez, & Latino*, Aulico Anatomico, Architectonico, Bellico, Botanico, Brasilico, Comico, Critico [...], Autorizado com exemplos dos melhores Escritores Portuguezes, & Latinos [...] Lisboa: Pascoal da Sylva, 1712-1728, verbete *fabula*.

Fênix Renascida contém fábulas emblemáticas da imitação da poesia portuguesa tanto pela emulação do modelo gongórico, quanto por satirizá-la. A esse propósito diga-se que, só na *Fênix* há quatro versões da *Fábula de Galatea e Polifemo*, poema homônimo de Gôngora, sendo que uma das imitações de Jacinto Freire de Andrade é composta em estilo burlesco.

Epigrama: gênero antigo, o epigrama conta historicamente com todo tipo de conceito poético, pois foi elegíaco, votivo, funerário, anedótico, satírico, amoroso e erótico; utilizando nessa variedade tipos vários de versos. Chegou ao século XVII desfrutando as qualidades que a brevidade e agudeza exigiam do discurso discreto. Sua forma classicamente concisa e refinada e seu conceito pungente garantiam o sucesso de uma fórmula muito próxima do soneto, embora este apresentasse a precisão lógica que a herança escolástica solicitava. Sério ou jocoso, o epigrama seiscentista reserva ainda certo sentido remanescente de sua origem como inscrição perpetuadora do nome do autor de uma obra de arte ou de um feito, isso para o efeito de louvor ou vitupério que continuou a imprimir. Calímaco, e sobretudo Marcial, pelo que este une o gênero à sátira, são modelos muito imitados em Portugal. Epigramas e sátiras são realizações simétricas de poemas heróicos e heróico-cômicos: a sátira tem em geral a extensão dos cantos heróicos, a exemplo do poema longo *A Monoclea*, de autoria do Frei Simão Antonio de Santa Catharina, composto por volta de 1730, que celebra autores cegos, coxos e tortos, dentre os notáveis na mitologia e na história antiga e moderna, portugueses inclusos. Os epigramas seiscentistas são igualmente graves ou satíricos, exemplo deste último temos no texto a seguir, de Tomás de Noronha:

*A uma mulher acautelada em fechar a porta,
mas diziam que andava com o cura*

Que importa ao crédito vosso
Fechardes, todos os dias,
A porta às Ave-Marias,
Se a abris ao Padre-nosso?¹⁵³

Décima: “(...) dez versos redondilhos, divididos em 4, 3, 3, geralmente, funcionando os quatro primeiros como consideração ou apresentação do tema, os três seguintes como seu desenvolvimento e os três últimos, por vezes os dois últimos, como espécie de arremate do exposto”¹⁵⁴, assim é descrita a décima, uma das formas poéticas mais presentes na *Fênix Renascida* e muito freqüente nas antologias seiscentistas, a exemplo destas *Décimas* galantes de Francisco Manuel de Melo:

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Lisboa, Biblioteca Nacional. No manuscrito 8.581 este epigrama recebe o título de *A uma mulher que metia de noite um clérigo em casa*.

¹⁵⁴ Hansen. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria de Estado de Cultura, 1989, p. 43.

Cinthia, ofendido, y gustoso
 De tu engaño, y mi cuidado,
 Ni acierto a estar obligado,
 Ni me atrevo a estar quejoso;
 Un engaño tan dudoso
 No agradezco en mi tormento,
 Ti piedoso fingimiento
 Es Cinthia; porque en razón
 Dudo yo la obligación
 Mas que el agradecimiento.
 Pues ofensa viene a ser
 No deuda, Cinthia, estorbar
 La mentira, el alcanzar,
 La piedad, el merecer;
 Pero se es tal tu poder,
 Que obliga a un quando ha ofendido,
 Groseria hubiera sido
 En un pecho enamorado
 Confesándose obligado
 No mostrarse agradecido.¹⁵⁵

A décima é imitada no século XVII nas versões séria, jocosa ou satírica. Os conceitos centrais destas *Décimas* de Francisco Manuel de Melo são o *Cuidado* e o *Engaño*, tópicos largamente glosadas nos poemas de proveito ibéricos. Esquemáticamente, *engaño* é o afeto da ilusão de perpetuidade face à beleza ou grandezas terrenas. O desvio de ordem teológica que esse conceito carrega diz respeito à idéia de autonomia substancial daquilo que apenas é ou significa na relação participada do divino, como se o ser descuidasse que é apenas por analogia. É tema recorrente na obra desse poeta português, a par do conceito de escarmento. Neste texto, ao que tudo leva a crer, o *engaño*, apesar de trazer o aspecto da ilusão, parece ser mais condizente com o sentido também praticado no século XVII de indução artificiosa ao erro. No poema, a voz do poeta parte já da consciência desse equívoco, evocando diretamente a *persona* feminina motivadora: *Cinthia/tu*. Na tipificação do *engaño* encontram-se os vocábulos: *ofendido*, *quejoso*, *dudoso*. Como contraponto ao afeto aparece o *cuidado*, aplicação do juízo. *Cuidado* é conceito lírico tradicional que possui larga preceptiva moral e poética pelo que toca a regras de cortesia amorosa e aos ideais de perfeição humana. É um dos principais conceitos líricos das psicomaquias da lírica cancionairil, presente eminentemente no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, e em relatos e lamentações poéticas que envolvem as contradições do amor entendido como paixão, *pathos*. Segundo a convenção das práticas letradas, *cuidar* refere-se à ação de cogitar, à meditação da condição amorosa; o termo implicaria um “(...) estado *incuberto*, autotélico e auto-

¹⁵⁵ *A Fênix Renascida ou obras dos melhores engenhos portugueses*. Lisboa: Off. Antonio Pedrozo Galram, 1746, tomo V, p. 364.

suficiente, que não inventa aparências (...)”¹⁵⁶. No poema, *cuidado* aparece como *tormento*, *obligación*, mas significa também *gustoso*. A segunda décima traz ditos sentenciosos aproveitados nos conceitos, dentre os quais o de *desengaño*, não referido, mas aludido na analogia central do poema. Contrapartida do *engaño*, o *desengaño* é conhecimento e evidência do erro¹⁵⁷, mas implica a demonstração dos afetos do amante, o que se contrapõe à cordura da dissimulação afetiva implicada no *cuidado*. A narrativa do poema trata, portanto, de uma acusação, construída na sintaxe torneada pelas perífrases da sentença única da estrofe. A analogia, elaborada por meio de um zeugma verbal, propõe os termos seguintes: a mentira, que é ofensa, está para o *engaño*; a piedade, que é cuidado, está para o merecer. Seria ação *desejada* ou *groseria* a demonstração não dissimulada das penas do espírito, daí a necessidade do poeta apresentar-se *obrigado* mesmo face à ofensa. A arte da galantaria é prática letrada aguda em Portugal, pois os códigos de postura galante possuíam o peso dos juízos. Cortesia é ademais costume político. A poesia é também lugar de ostentação desses caracteres. Repare-se ainda na sintaxe torneada da primeira sentença e, quanto ao gênero décima, na típica mudança rímica ao término das quintilhas.

Atualizando lugar muito diverso desse gênero, veja-se abaixo a décima, atribuída a Tomás de Noronha:

À sangria de uma Dama

Culposo amor tratou
de descobrir novas minas
[fez] bateis [nas] conchas finas,
proas das setas formou:
velas de Cendal cortou,
breve luz por farol quis
em veia de azulmaris
rompe o cristalino braço,
e volvendo em breve espasmo
trouxe assombros de rubis.¹⁵⁸

Há no século XVII numerosos subgêneros ou espécies líricas, como o retrato, o canto heróico e as jornadas, os quais podem vincular-se a gêneros mais abrangentes, como o romance ou a canção, modelos das chamadas “formas naturais” da poesia: épica, trágica e poesia lírica. Há ainda subgêneros muitos específicos do contexto cultural português, como os “triumfos”, panegíricos régios ou, na maior

¹⁵⁶ Cf. síntese de Margarida Vieira Mendes in: *O cuidar e sospirar* (1483). (Fólios 1-15 do *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*). Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997, p. 44. No contexto dos cancionários, ainda segundo esta autora portuguesa, “o universo simbólico d’*O Cuidar e sospirar*, assaz convencional, centra-se na declaração da dor de quem ama e nas variações sobre ela, por meio daquela engenhosidade de que acima se falou, com o seu estendal de tropos ao serviço da amplificação”, p. 40. Na *Fênix Renascida* temos por exemplo o soneto *Mais sente quem se queixa que quem se cala*, tomo III, p. 227, entre outros muitos que glosam esse lugar.

¹⁵⁷ O topos poético do *desengaño* indica, entre outros sentidos, consciência da morte, daí os poetas recorrerem a ele nos textos de temática ligada à “arte de morrer”. O tema possui larga fortuna crítica e é profusamente vinculado à “arte barroca”.

¹⁵⁸ Lisboa, Biblioteca Nacional, Códice 6.269, p. 215v.

parte dos casos, celebrações das vitórias dos exércitos e heróis nacionais, prática de corte recomendável tendo em vista a política de Restauração após 1640, momento a partir do qual os triunfos figuram crescentemente nas antologias. Esse conjunto de subgêneros não exclui obviamente os gêneros imitados da Antigüidade, como odes, epitáfios, endechas, idílios e cartas, igualmente copiosas. Essa multiplicidade formal, conforme já foi referido, torna mais rarefeita a noção de gênero lírico. A preceptiva, por operar idealmente, necessitou também ser relativizada. Assim, se a normatização das noções mais intrínsecas à poesia lírica, como as do verso, se mesmo esta é feita com base em qualificativos gerais, o que, afinal, mediante a variedade de espécies, define o gênero lírico? Lírico é gênero, mas pode apresentar-se também no verso e estrofe, daí algumas formas poéticas possuírem mesmo o nome do verso ou da estrofe que o constitui, caso das coplas, oitavas, redondilhas, tercetos ou quadras. Nem por isso o verso, por si, define o estilo de um poema, pois o caráter que imprime ao gênero não é fixo, mas, também ele, variável, acidente. No que os preceptistas do Seiscentos vão ao encontro da assertiva aristotélica de que o verso é ornato do discurso, e não razão da poesia, conforme conhecida passagem da *Poética*: “Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa)”¹⁵⁹. Os significados da escolha de determinado verso variam caso a caso segundo a necessidade do particular, da espécie: no poema é que são impressos. O octossílabo português, a título de ilustração, embora seja típico das canções e trovas populares pela economia de sua extensão própria à memorização e simplicidade de acentos, é também verso que traduz os gêneros cultos italianos, como os das éclogas.

É óbvio que essas limitadas informações não expõem toda a complexidade do fenômeno versificatório da arte poética seiscentista, mas o objetivo era mostrar, ainda que parcialmente, por meio dos artifícios de linguagem e gêneros do período, o funcionamento formal da poesia de agudeza. As também breves anotações sobre a poesia lírica amorosa deveram notificar que esta é apenas uma das principais modalidades da poesia de agudeza. No capítulo quarto a seguir será vista outra modalidade lírica, centrada numa versão do amor humano, mas desta vez direcionado ao elogio ao divino. Em conclusão, falamos neste capítulo terceiro dos conceitos de estilo, elocução e gênero; no próximo capítulo haverá ainda debate sobre outros meios poético, como o ornato, a amplificação e a novidade, mas será levada em consideração a compreensão coeva das causas finais da poesia: deleite, proveito e maravilha.

¹⁵⁹ Aristóteles. *Poética*, cap. 9, 1451a40-41.



Capítulo 4

Causas finais: maravilha e proveito

*A mim, contudo amor me abrasa, e queima.
Mas que? Que modo enfim pode Amor ter?
Coridon, Coridon, ah, que doudice
Tomou posse de ti?*

(Virgílio. Bucól.,II)

Na sua *Arte Poetica* (1587), Torquato Tasso explicitou a contingência de a poesia e a prosa latinas aproximarem-se muito no que diz respeito ao estilo. Ou seja, em meio à contínua sedimentação das convenções retóricas, as artes miméticas alimentaram-se mutuamente da excelência de cada um de seus gêneros, que teriam permutado entre si o aperfeiçoamento de cada específica técnica de representação. No discurso primeiro da *Arte Poetica*, dedicado à invenção, o assunto é abordado no âmbito do decoro poético, no que diz respeito precisamente ao verossímil da poesia, cuja maior extensão, se comparado ao do discurso eminentemente prosaico, não deve jamais implicar que a matéria que o poeta escolhe deixe de ter importância no perfil decoroso resultante no poema. Veremos neste capítulo que princípios da invenção poética quinhentista terão reflexos nas convenções do deleite pelo proveito e maravilha, nas apropriações poéticas dos *loci* comuns e na configuração de metáforas orgânicas do século XVII. Para Torquato Tasso, a matéria inventiva nunca deve exceder a grandeza conveniente ao seu estilo, sobrecarregando o poema, sob pena de o artífice não poder mais amplificá-lo. O autor de *Jerusalém libertada* toma em consideração que, no sistema retórico latino, o fato de a poesia e a prosa usurparem entre si as excelências de seus artifícios não significava a abdicação das virtudes decorosas de cada gênero específico. Se for possível derivar essa tradição para as letras neolatinas modernas, a relação entre a retórica da prosa e a retórica da poesia (se se puder também pensar uma abstração analítica desse tipo) constitui-se fator muito favorável à poética de agudeza seiscentista, pois alarga notadamente a abrangência de sua ação no discurso. Significa que princípios, procedimentos e usos aplicam-se a todos os gêneros discursivos da imitação em função também da excelência artística e preceptiva de suas leis próprias, comungada por seus variados subgêneros. A poesia lírica aciona esses mesmos mecanismos de imitação dos poemas modelares, para o que é preciso considerar sempre outro princípio, também defendido por Tasso, de que o gênero mediano do discurso apropria-se dos dois gêneros que lhe são próximos, o sublime e o humilde. Tal proximidade “no que era conveniente”, no sentido que Torquato Tasso assinala: “(...) ove l’uno e l’altro latino avea più tosto usurpata

quell'eccelesza ch'a l'arte altrui era convenevole"¹, é fator, portanto, de amplitude e precisão para uma teoria da agudeza como foi desenvolvida no século XVII. Nesse tempo, as restrições à matéria inventiva ocorrerão menos na natureza da coisa – pois, como sempre, toda matéria poderá ser assunto de poesia –, mas incidirão precisamente no modo e usos dessas coisas, no decoro da união entre elas e as palavras e em sua ornamentação.

Aristóteles formulou a diferenciação entre os discursos poético e prosaico, a ambos cabendo o emprego de termos próprios e da metáfora, mas sempre em função da maior clareza do discurso, principal virtude elocutiva, como assinalam sempre os retores². Entre as virtudes discursivas, o filósofo destaca que “lo que se aparta de los usos ordinarios consigue, desde luego, que <la expresión> aparezca más solemne (...) Y por ello conviene hacer algo extraño el lenguaje corriente, dado que se admira lo que viene de lejos, y todo lo que causa admiración, causa asimismo placer”³. Na oratória, mais empenhada na defesa da causa dúbia, usos não-familiares são menos comuns. Aristóteles faz ainda duas ressalvas, ambas aproximativas entre os gêneros: ainda que promissora de artifícios, a poesia deve igualmente limitar-se aos seus padrões de verossimilhança; por sua parte, a prosa também conta com a amplificação. Concessões e restrições merecem ser feitas similarmente às metáforas ineptas que, se são demasiadas até para a poesia, erguida sobre a amplificação e o ornato, com mais razão para a prosa, ocupada prioritariamente em persuadir, embora também seja amplificada e ornada⁴. É portanto o critério da adequação das finalidades ao gênero que fundamenta as diferenças e proximidades dos usos poéticos e prosaicos. A poesia conta com amplo leque de artifícios de linguagem, sendo a ela não só permitido, mas até conveniente o exercício da linguagem não-usual, que proporciona prazer na medida em que acrescenta algo ao já conhecido dos nomes comuns; esse saber “novo” é, por sua vez, a base da elegância retórica, princípio que tenho assinalado nos capítulos precedentes.

Com efeito, a semelhança vista pela metáfora encontra-se constituída sobre uma mesma estrutura em ambos os discursos, sendo que o diferencial entre eloquência e poesia reside precisamente nos ofícios de cada um dos gêneros. A relação de semelhança retórica entre os discursos, de que os gêneros teriam se beneficiado mutuamente, conforme Tasso, encontra determinado correlativo entre as finalidades dos discursos; correlativo que não implica, todavia, sempre correspondência. Vale dizer que a relação de semelhança entre os discursos poético e retórico serve prioritariamente ao fortalecimento

¹ Torquato Tasso. *Discorsi dell'arte poetica* (1587). In: *Prose*. A cura de Ettore Mazzali. Milano, Napoli: Riccardo Ricciardi, 1959, p. 364.

² “Só o termo ‘próprio’ e ‘apropriado’ e a metáfora são valiosos no estilo da prosa. Sinal disto é que são só estes que todos utilizam. Na verdade, todos falam por meio de metáforas e palavras no seu sentido ‘próprio’ e ‘apropriado’(...)”, in: Aristóteles. *Retórica*. Trad. e notas por Miguel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, livro III, cap. 2, 1404b32-34 e 17-18.

³ Aristóteles. *Retórica*. Int., trad. y notas por Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1999, livro III, cap. 2, 1404b9-12.

⁴ “(...) há também metáforas inapropriadas, umas devido ao seu caráter burlesco, ...outras porque são demasiado majestosas e trágicas. Algumas, porém, não resultam claras se provierem de longe, ...efectivamente, isto é demasiadamente poético. (...) De facto, todas estas expressões não são persuasivas”, Aristóteles, *Retórica*, livro

da constituição do verossímil entre a invenção e a elocução do discurso. Poeticamente, entre o “celeiro das coisas”, disponibilizado não apenas pelo aproveitamento dos *loci* poéticos, retóricos e dialéticos e os usos, ou seja, hábitos, crenças, léxicos e contingências e ocasiões, sendo ambos compostos a serviço sobretudo da finalidade do conjunto das partes do poema. Discursos diferentes apresentam, como é do conhecimento comum, causas finais diferentes, e o que é relevante ao fim de determinado gênero, conforme a inclinação da preceptiva de cada época, tem finalidade diversa em outro. Sabe-se também que artes poéticas e tratados retóricos são tomados de acordo com a interlocução erudita de cada tempo, seguindo certa seleção e determinada interpretação de autores e obras singulares. Outro motivo em função do qual essa diversidade se dá diz respeito ao fato de a imitação da poesia de agudeza não ter sido realizada segundo uma tradição única e homogênea, mas a partir de convenções várias. Este aspecto já foi assinalado a respeito da poesia seiscentista em Portugal, que se formou segundo modelos poéticos peninsulares e por imitação da poesia de autores antigos, modernos e, posteriormente, congrega ainda a poesia de autores das colônias ultramarinas. Quanto aos antigos, os ensinamentos aristotélicos, para tocar diretamente nos textos que nos interessam, tiveram recepção bastante heterogênea no decorrer do desenvolvimento da preceptiva da poesia. Após as traduções renascentistas da *Poética* e da *Retórica* para o latim, e depois para as línguas nacionais européias, os princípios que definem os gêneros poéticos, especificamente coisas, meios e modos de enunciação da poesia, foram aceitos, relativizados ou rejeitados, a depender de fatores vários, mas principalmente da composição do verossímil dos poemas.

No século XVI, o conceito de verossimilhança é tomado em grande parte em função da aceitação e compreensão que a audiência demonstra em relação ao discurso; retoricamente, por aquilo que obtém maior persuasão do público. Neste sentido, os efeitos obtidos pela construção retórica de um poema são assunto constante entre autores quinhentistas. As idéias aristotélicas de que o fim da poesia é a imitação, e de que com esta o homem obtém conhecimento e tem prazer passam por diversos alinhamentos – e algum desalinhamento – a partir da segunda metade do século XVI cristão, que favorece a instrução como causa final dos poemas. Assim, quando aceito, o ensino das finalidades segundo o pensamento de Aristóteles ocorre pelo aproveitamento da instrução moral. A este particular favoreceu muito a aproximação, feita pelos comentadores, com a *Arte Poética* de Horácio, como se faz patente no trecho a seguir da *Carta aos Pisões*, destacado de uma tradução prosaica contemporânea:

Os mancebos (...) nobres, ou soberbos não gostam de ouvir as poesias graves, & que não têm passatempo. Aquele que misturou o proveitoso com o gostoso deu no ponto deleitando, & juntamente exortando ao Leitor. Este livro, que tiver estas duas coisas, dá proveito aos Sócios livres, & este passa o mar a ser vendido, & estende a idade mui larga ao Autor conhecido.⁵

III, cap. 3, 1406b6 ss-14.

⁵ Horácio. *Entendimento literal, e construção portuguesa de todas as obras de Horacio* [...] Com index copioso das historias, & fabulas conteudas nellas. Lisboa: na officina de Henrique Valente de Oliveira, 1657, v. 340-345.

O princípio, revisto com constância na *Poética*, está no preceito de que a imitação e o elogio das virtudes humanas incitam outros homens às boas atitudes, enquanto a exibição de seus vícios os inibe. É portanto em função da moralização da imitação, vale dizer, do aproveitamento que se faz dos caracteres e controle dos afetos, que são prestigiados os aspectos instrutivos das finalidades, sob esse ponto de vista mais retóricas e cristãs que intrinsecamente poéticas. Assim é que a fórmula *utile dulci* da *Arte Poética* horaciana é favorecida no Quinhentos pelo pressuposto, dito como “lido” em Aristóteles, da “instrução agradável” – conhecimento e prazer – como finalidade da poesia. A tragédia, por exemplo, que tem como fim o prazer pelo alívio da alma do espectador, encontra o equivalente moral na purgação dos vícios, sua utilidade concreta. A propósito do teatro quinhentista, foi dito que “(...) os críticos de meados daquele século empreenderam a formidável tarefa de decodificar Aristóteles utilizando, obviamente, os conceitos já estabelecidos pela tradição latina, com sua ênfase na instrução moral”⁶. Assim, quanto à audiência do teatro italiano, o crítico Marvin Carlson, citando comentadores aristotélicos, diz que no circuito da releitura da obra do filósofo grego no Humanismo tardio, a idéia é que

(...) os espectadores serão induzidos ao aprimoramento moral somente se a sua experiência parecer relevante para a vida tal qual eles a conhecem. Portanto, a utilidade horaciana justifica a probabilidade aristotélica: “Em geral, se o verossímil contiver verdade, terá o poder de comover e persuadir”. As “coisas como devem ser” de Aristóteles não são interpretadas filosófica ou esteticamente, mas retórica e moralmente.⁷

Vê-se que o crítico destaca, ao explicar a relação entre o conceito de verossímil e a instrução moral cristã, o alinhamento do pensamento de Aristóteles de agradar ao espectador com a idéia do deleite horaciano, sempre aliada do sentido útil da poesia. “Em resumo, apesar de Aristóteles, o que se diz é que, mesmo instruído da causa, mesmo ensinando diretamente por uma narração circunstanciada das coisas, o auditório não será persuadido da verossimilhança das coisas se não for enlevado ao ponto de fazer da coisa narrada um *exemplum* (...)”⁸.

A concepção do deleite como única e natural finalidade da imitação do discurso epidítico segundo Aristóteles é, em suma, atenuada pela condição de proveito. Marca do período, o proveito aparece manifesto na preceptiva, entretanto nunca de forma totalizante, pois, mesmo no século XVI, o prazer que o leitor, o ouvinte ou o espectador apreendem pela obra permanece como índice de excelência do engenho do poema. Nessa direção aponta a abordagem, pouco relativizante do ponto de vista da elocução, sobre a dualidade nem sempre esclarecida entre a finalidade do deleite (*delectare*), própria do ornato da poesia, e as finalidades que acompanham a demonstração das virtudes do belo, que caracterizaria o século XVI tardio e o século seguinte, abordagem feita por Miguel de Salinas ainda na primeira metade do Quinhentos: “simplesmente porque a metáfora e as figuras convêm a esse modo, ao

⁶ Marvin Carlson. *Teorias do teatro*. São Paulo: UNESP, 1997, p. 35-36.

⁷ *Ibid.*, p. 36-37.

⁸ Adma Muhana, *A epopéia em prosa seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: UNESP, 1997, p. 262.

docere convém o sentido próprio das palavras”⁹. Esse viés moralizante da poesia foi assinalado no capítulo segundo quanto à noção do decoro seiscentista, conceito que engloba verossimilhança e conveniência persuasiva, mas que considera as várias instâncias implicadas na composição do discurso poético, com apreço pela unidade da obra em relação às suas partes¹⁰. Naquele trecho foi destacado que as finalidades diversas entre os discursos prosaico e poético levam à compreensão de que a persuasão da audiência oratória, ou seja, a suma virtude do discurso por uma causa, encontra paralelo no deleite dos discursos arrolados como gênero epidítico ou próximos a este, isto é, no deleite que resulta da operação decorosa da amplificação com ornatos, conforme fica claro pela aproximação formulada por Salinas a partir do núcleo metafórico. Resta referir como o poeta alcança esses efeitos deleitáveis.

Rendimento e Recreação

No século XVI, está assente na preceptiva que o ornato da poesia, salvaguardado pelo verossímil, conforma o fim do discurso poético, pelo que é possível compreender o preceito, que viria a ser tomado por vários autores seiscentistas, de que “é com a elocução que o poeta alcança o fim de que há de constar qualquer composto”¹¹, como dirá Filipe Nunes, seguido nesse particular por outros autores que marcarão a tratadística seguinte. Isso porque, no século XVII, as funções do ornato serão matizadas gradualmente. No início deste século, concorrem claramente duas finalidades à poesia, “utilidade instrutiva e divertimento honesto”, as quais seguem, pode-se dizer, lado a lado, conforme indica majoritariamente a preceptiva daquele momento. Assim, no prólogo “Louvores da Poesia” de sua *Arte Poética*, Filipe Nunes justifica a imitação dos versos porque estes “com certos fingimentos & sombras dão muitos conselhos & muy necessários, & as sentenças mais escondidas da Filosofia as traz à luz (...) Ornamentam a língua, acrescentam a facúndia & fazem alfaia rica de excelentes palavras”¹². Em 1602, Luis Afonso de Carvallo enuncia modelarmente no seu livro *Cisne de Apolo*: “(...) el blanco Cisne relevado en el gallardo escudo es la insignia de los Poetas, porque con ninguna otra cosa pudieran mejor significar el fin de su arte, y profession, que es deleytar con la suavidad de sus versos a los hombres, y con [su] dulçura persuadirles la virtud (...)”¹³.

Os autores quinhentistas encontraram nas retóricas latinas prescrições muito precisas quanto à finalidade do deleite; viram, por exemplo, que Cícero e Quintiliano tomaram-no como ofício do estilo mediano. Se as referências mais antigas do gênero que apresentam esse estilo remetem ao *delectare* como ofício discursivo, não é menos verdade que o vinculam às virtudes elocutivas, e mais exatamente

⁹ Cf. Miguel de Salinas. *Rhetorica en lengua castellana*. Alcalá de Henares: en casa de Joan de Brocar, 1541, fol. LXXXIIIv.

¹⁰ De acordo com Muhana, op. cit., p. 53, em trecho citado no capítulo segundo.

¹¹ Filipe Nunes. *Arte Poetica, e da Pintura, y Simmetrya*, com principios da perspectiva. Lisboa, por Pedro Crasbeeck, 1615, fol. 1.

¹² Ibid., última página dos *Louvores da Poesia*.

ao ornato. É nesse particular que a poesia sobressai como o modo de discurso mais afim do epidítico, pois seu estilo mediano é o que melhor desenvolve o ornato como lugar dos afetos e caracteres, matéria da lírica, precisamente. A finalidade do discurso que Cícero apresenta, vimos já, explica a divisão clássica dos três estilos do orador com base na técnica de elocução de seus lugares próprios, reservando ao estilo mediano os termos *modicum in delectando; delectare suavitatis est*¹⁴. Quintiliano acrescenta a curiosa correlação entre os ofícios do gênero mediano (*medium*) e a noção persuasiva que subjaz na tipificação dos gêneros desde Aristóteles. É que, após instituir a finalidade do gênero com a virtude elocutiva poética, *floridum* – como Cícero, a propósito – Quintiliano relaciona o deleite à conciliação do público. Tem-se a passagem sobre a natureza do gênero *floridum*: “(...) le dernier, quel que soit son nom, de plaire, ou, suivant l’expression employée par d’autres, de se concilier l’auditeur. Pour instruire, il faut, semble-t-il, de la finesse; pour se concilier l’auditoire, de la douceur; pour émouvoir, de la force”¹⁵. Noutras palavras, Quintiliano relaciona deleite à persuasão, se ainda houvesse dúvidas quanto ao interesse do orador, para em seguida indicar a metáfora e o uso de figuras como meios promissores do estilo mediano. Em ambos os retores as virtudes elocutivas desse estilo são, principalmente, a *suavitas* e a *iucunditas*, virtudes por nós já conhecidas, que irão compor, comungadas a outras, os afetos suaves que levam à graça, leveza, elegância, doçura e ligeireza da lírica. Em ambos, ainda, as finalidades de deleite, comoção e ensinamento nunca encontram-se desvinculadas umas das outras, sendo o gênero que define a predominância de uma sobre as outras.

Em todas as convenções, é certo, o deleite resulta das virtudes expositivas da obra, mas a poesia necessita de meios para fazê-lo ter efeito sobre a audiência. O meio, no discurso poético, é a amplificação, apresentada por Aristóteles como mais própria ao elogio, embora não somente a este gênero, pois revela a superioridade das coisas belas. Isso porque, dado que “o elogio é um discurso que manifesta a grandeza de uma virtude”¹⁶, ao poeta cabe amplificar algo que já existe como um bem, uma virtude (*res certa*), tornando-a mais distinta por analogias, comparações, ornatos, revestindo-a de grandeza e beleza. Sendo, enfim, “*color rhetoricus*”, como alguns intérpretes aristotélicos conceituam laconicamente a *amplificatio*¹⁷. É sabido que a amplificação afeta tanto a argumentação quanto outras instâncias do discurso, visto que é argumento, pois articula os meios probatórios, servindo ao verossímil; mas também é figura, por isso pode apresentar-se nos ornatos sob vários modos¹⁸ e pelos

¹³ Luis Afonso de Carvalho. *Cisne de Apollo* de las excellencias y dignidad y todo lo que al arte poetica y versificatoria pertenece. Medina del Campo: Juan Godinez de Miilis, 1602, p. 4.

¹⁴ Cícero. *Orator*. Harvard, Loeb classical library, 1997, XXI, 69.

¹⁵ Quintiliano. *Institutio Oratoria*. Harvard, Loeb classical library, 1996, livro XII, 10, 59: “delectandi sive, ut alii dicunt, conciliandi praestare videatur officium; in docendo autem acumen, in conciliando lenitas, in movendo vis exigi videatur.”

¹⁶ Aristóteles. *Retórica*, livro I, cap. 9, 1367b27.

¹⁷ In: Francisco Ruiz. *Index... in Aristotelis...opera*. In quo...exposita sunt in...obscuris...locis. Eiusdem...Iudicium de Aristotelis operibus... Sanctorum martyrum Facundi & Primitivi Coenobiu, Simon Grynaeus – Nicolaus Tierryns, 1540, verbete *amplificatio*.

¹⁸ Para melhor compreensão da parcialidade da amplificação, vejam-se algumas notas de Heinrich Lausberg no *Manual de Retórica Literaria*: Tomo I, § 259: “Los recursos inventivos de la *amplificatio* son idénticos a los *loci*

loci comuns. Para Quintiliano, é próprio do elogio amplificar e embelezar sua matéria¹⁹. Um conceito mais elocutivo de amplificação pode ser visto no seguinte trecho do livro *A epopéia em prosa seiscentista*:

A amplificação permanece sendo uma afirmação, porém um modo dela, mais enfático que uma asserção: uma mostração e, assim, um fingimento, uma ficção. Se, inventivamente, é um superargumento que se introduz em meio aos outros, em todos os gêneros oratórios, elocutivamente a amplificação é um composto de figuras tais como amplificações, metáforas, incisões, repetições e progressões, efetuada por uma dicção rápida e vivaz, destinada a fazer eclodir os afetos dos ouvintes.²⁰

Pode-se sumarizar a breve incursão nos conceitos retóricos dos meios elogiosos ressaltando-se que as variadas questões que se postulam em torno do *delectare* como fim da técnica da arte poética remetem à matéria afetiva que os meios da poesia oferecem. A correlação entre ornato e captação de benevolência e prazer do público é vista por Quintiliano nestes termos: o ornato das sentenças poéticas favorece a recepção e a torna mais crível, dando-lhe um prazer que por vezes enleva seus ouvintes, como se elas os transportassem pela admiração que suscitam²¹. Desse sucinto enunciado deve-se reter dois pontos importantes. Primeiramente, é por meio do ornato que o artífice desenvolve os afetos na elocução do poema e, segundo, esses afetos são transpostos a quem escuta, ou lê, ou assiste a uma obra de arte. Quintiliano destaca a admiração emotiva a que o ouvinte é conduzido referindo a tradicional especulação que o motivo despertara em Cícero e Aristóteles²², mas celebra com mais ênfase o ornato “viril, forte e augusto”, que “reluz com a força do sangue circulante” – usando a mesma metáfora fisiológica com que ilustrara a clareza, imagem aliás de larga tradição na preceptiva até o Seiscentos, pelo menos – sem, contudo, descurar-se do verossímil, pois o retor latino adverte que onde há ornato, vício e virtude nunca estão longe entre si²³. Por esta abordagem de Quintiliano, parece bem que o afeto, disposição da alma, é efeito da arte do ornato que atinge a disposição, benevolência e aptidão do público, enredando neste a natureza afetiva que é própria ao conceito da matéria do discurso, e comovendo-o, como enuncia a *persona* deste romance da *Fênix Renascida*:

probatorios”. Conforme apanhado da amplificação no Tomo II, §1152 e Tomo I, § 400-409: existem quatro gêneros principais de amplificação; no nível do *incrementum*, figuram: sinonímia, catacrese, hipérbole, enumeração agravante, gradações várias; a *comparatio* abriga o *locus a minore ad maius*, uma espécie de exemplo; quando apenas se conjecturam circunstâncias que entretanto não serão desenvolvidas plenamente nas sentenças tem-se o terceiro gênero de amplificação, a *coniectura*, também possível de ser construída por metáforas; e, finalmente, a acumulação (*congeries*) de termos e orações sinônimas constitui uma intensificação gradual, encontrada inclusive nos três gêneros discursivos.

¹⁹ Quintiliano, op. cit., livro III, 7, 6: “Sed proprium laudis est res amplificare et ornare.”

²⁰ Muhana, op. cit., p. 243.

²¹ Paráfrase do trecho contido nas *Institutio Oratoria* de Quintiliano, livro VIII, 3, 5: “Sed ne causae quidem parum confert idem hic orationis ornatus. Nam, qui libenter audiunt, et magis attendunt et facilius credunt, plerumque ipsa delectatione capiuntur, nonnunquam admiratione auferuntur.”

²² Quintiliano, op. cit., VIII, 3, 6.

²³ Ibid., livro VIII, 3,7: “Sed hic ornatus virilis et fortis et sanctus ... sanguine et viribus niteat. (...) Vicina virtutibus vitia.”

A um pintassilgo, que vinha cantar sobre um freixo à vista de um preso

Dize, doce passarinho,
Que entre gozoso, e inquieto
Medes os ares a vôos,
E os troncos pisa a quebros.
Que te fez a minha pena,
Que te fez meu sentimento
Para mais mos aumentares
Com o doce de teus acentos?
Cala-te, porque me servem
De tuas vozes os ecos,
Não de aliviar-me as penas,
Mas de dobrar-me o tormento.
Em teus gostos ser renovam
Rigores, e sentimentos,
Que à vista das penas próprias
São penas os gostos alheios.
(...)²⁴

Baltasar Gracián explica a amplificação dos ornatos com versos de Luís de Gôngora, em glosa a uma de suas mais conhecidas ninfas:

Fórmase de ordinario el encarecimiento ensalzando el objecto y ponderando su exceso en sí o en alguna de sus circunstancias. Don Luis de Góngora, en estas endechas suyas, aunque no van en sus obras, como ni otras muchas:

Al pie de una corriente
lloraba Galatea,
de sus divinos ojos,
por lágrimas estrellas.
Ámbar cernió su cofia, etc.

Otras veces, disminuyendo los términos careados para más realzar el sujeto.²⁵

Em suma, a amplificação desenvolve afetos e caracteres que são construídos pelo poeta por meio de numerosos recursos a serem percebidos e assumidos pelo leitor. Na poesia, a descrição de paixões e caracteres age envolvendo o público na matéria afetiva. O caráter das *personae* líricas costuma ser descrito por atos e signos que o indiciem, daí a longa tradição dos panegíricos e encômios poéticos²⁶. Veja-se, a título de breve exemplificação, a etopéia do pastor Ácis, amante de Galatea e rival de Polifemo, na imitação homônima que o poeta seiscentista Jerônimo Baía faz da *Fábula de Polifemo e Galatea* de Luís de Gôngora:

²⁴ *A Fênix Renascida ou obras dos melhores engenhos portugueses*. Lisboa: Off. Antonio Pedrozo Galram, 1746, tomo I, p. 376.

²⁵ Baltasar Gracián, *Obras Completas*. Madrid: Espasa Calpe, 2001, (1648), Discurso XIX, p. 468.

²⁶ “El horizonte del ingenio es comúnmente la panegiri; aquí es donde despliega la rueda de sus rayos, digo de su sutileza, ya aludiendo, ya proporcionando, y aquí transfiriendo.”, Baltasar Gracián, idem, (1648), Discurso LIII, p. 726.

Oitavas

(...) 21.

Era o rei Ácis seta de Cupido,
Que a Simitoes um fauno amante dera,
Que a um corpo três essências tinha unido,
Deus semi-homo, e homem semifera:
Gigante desvelado ao sol dormido,
Segue com mimos, e com fé venera,
Competidor do cíclope constante,
Do corpo não, porém no amor gigante.

22.

Mimos lhe deixa em vime bem composto
Da amendoeira, que na flor, e fruta,
Gala do prado é, néctar do gosto,
E num breve panal delícia muita:
Do leite menos alvo que seu rosto,
Manteiga crua e branda lhe tributa,
Bem que menos por uma e outra banda
A Galatea crua Ácis abranda.

23.

Tanto que o mimo põe, se torna à fonte,
Acedendo um calor quando outro apaga,
E no que veste o nácar de sua fronte
Dá a frutos de cristal de aljófar paga:
E reclinado no florido monte,
Que a quem pisando o trilha, brando afaga,
Dorme morto de amor, porém de sorte
Que tem desvelo o sono, e vida a morte.

(...) ²⁷

André Chastel, ao analisar a natureza de certos afetos que são correntemente amplificados nos poemas cuja temática é a morte, ressalva características desse domínio retórico a propósito deste que é tema corrente no século XVII também em função de determinados lugares bastante comuns como o *desengaño*, a *vanitas* e as narrativas das “artes de morrer”:

le goût baroque fait naturellement alliance avec la *rhétorique*, puisque celle-ci naît au moment où est reconnue la nécessité de substituer les preuves affectives et sensibles aux preuves de raison, et que le baroque en un sens, est issu de la conscience exacte de cette distinction. (...) Il s’agit de cheminer à travers le monde à la fois fugitif et absorbant, des “sentiments” au sens du “traité des Passions”, c’est-à-dire le domaine complexe des réactions nerveuses, des attitudes vitales, de l’irritabilité foncière de l’âme. Mais ce monde ou s’enferme le goût baroque, n’est pas inarticulé et à jamais dérobé dans le secret des expériences passionnelles, il s’exprime dans le monde de la symbolique et des emblèmes.²⁸

Essa comoção do público por artifício é retoricamente vinculada aos afetos do *pathos*, e serve ao fim do *mouere*²⁹, grau de persuasão afim do *delectare* e do *docere*, como se sabe. A conjugação das

²⁷ Jerónimo Baía, *Fábula de Polifemo e Galatea*, in: *A Fenix Renascida ou obras dos melhores engenhos portugueses* [...], 1746, tomo I, p. 222.

²⁸ André Chastel. Le baroque et la mort. In: Enrico Castelli (Org.). *Retorica e Barocco*. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici. Roma: Fratelli Bocca, 1955, p. 34.

²⁹ Em termos retóricos, mover é provocar uma comoção no juiz de modo que este acabe por tomar partido a favor da causa defendida pelo orador.

três finalidades retoricamente definidas aos gêneros dos discursos é acrescida na preceptiva de um par de ofícios que Horácio traz no verso 333 de sua *Arte Poética*, apresentando com isso uma dicotomia que teria sido aproveitada com pluralidade no Seiscentos. Diz o verso: “*aut prodesse volunt aut delectare poetae*”, cuja tradução coetânea “os poetas querem aproveitar, ou deleitar, ou dizer juntamente, assim coisas agradáveis, como coisas proveitosas para a vida”³⁰ concilia claramente o deleite com uma noção do aproveitamento que o leitor, ouvinte ou espectador deve retirar da obra de arte: “*lectorem delectando pariterque monendo*”, como expressa a *Carta aos Pisões*, em citação anterior em vernáculo: “deleitando, & juntamente exortando ao Leitor”. A esse propósito, a conformação de Portugal como nação imperial, centrada no núcleo europeu do movimento de Contra-Reforma católica, confere implicações à sua produção letrada, as quais prescrevem a permanência de determinados graus de persuasão da doutrina, veiculada mesmo em textos seculares, como os poemas. Não é outro o fundamento da dedicatória “Ao Leitor da *Fênix Renascida*”, por meio da qual o editor sustenta que o intento da obra é “aproveitar com erudição & esquisita suavidade”, atendendo ao “bem comum que manda procurar o aumento, honra e crédito dos nossos naturais, manifestando ao Mundo, ou para exemplo, ou para imitação as suas obras”³¹. Apesar da inclinação doutrinária, o discurso poético mantém a especificidade de sua função definida essencialmente pelo critério fundamental do *delectare*, sendo complementar a relação com o *docere* e o *movere*, especificidade essa fiada na proximidade com o discurso epidítico, na glosa de uma *res certa*, na amenidade e doçura que suas virtudes elocutivas promovem, na variedade de suas formas poéticas etc. A propósito ainda das finalidades, convém citar outro trecho do mesmo livro *A epopéia em prosa seiscentista*:

(...) há de se respeitar uma conveniência respeitante aos *efeitos* da arte. A noção aristotélica de que “o fim é de tudo o que mais importa” a preceptiva seiscentista interpreta-a não só no sentido das finalidades da fábula como também das da destinação da poesia. Como o leitor-espectador é a quem se destina o poema, é nele que os efeitos da poesia se sucedem e onde as finalidades da mesma confluem: também nele os pensamentos serão ornados. Não sem motivo a transformação da catarse aristotélica para o “deleitar ensinando” horaciano passa por entre os múltiplos sentidos que a unidade do poema e as finalidades da poesia podem adquirir ao encontrarem sua destinação.³²

O lugar do deleite nos anos Seiscentos está longe de acomodação homogênea, como de resto grande parte de seus pressupostos teóricos. Se nas primeiras décadas do século o princípio bivalente da “utilidade instrutiva e divertimento honesto” como finalidade decorosa do poema serviu para balizar a verossimilhança das obras e o interesse do público, por aderência expressa da preceptiva daqueles momentos, com o passar dos anos, contudo, mais refinada tornou-se a agudeza que matizava os experimentos poéticos. De modo que, em meados do século XVII, aparecem tratados retórico-poéticos que acentuam as distâncias das artes poéticas e das práticas de escrita da poesia dos verossímeis

³⁰ Horácio. *Entendimento literal, e construção portuguesa de todas as obras de Horácio*[...], 1657, verso 333.

³¹ *A Fênix Renascida ou obras dos melhores engenhos portugueses*. Lisboa: Off. Antonio Pedrozo Galram, 1746, tomo I, “Ao leitor”.

³² Muhana, op. cit., p. 307.

estreitos do *docere-delectare* hiper-regrados, para uma poética de agudeza cujas finalidades pode-se resumir em “proveito e maravilha”. Os livros de Baltasar Gracián e Emanuele Tesauro costumam ser arrolados nessa condição. Não que se trate de passagem ou evolução, pois já Torquato Tasso, entre outros preceptistas do Quinhentos, definiram o deleite como fim da poesia: “Concedo io quel che vero stimo e che molti negarebbono; cioè che ‘l diletto sia il fine della poesia”³³. Mas ocorre na poesia certo alargamento de verossímeis ou, em termos metafóricos, o maior distanciamento entre os conceitos analogados torna-se o paradigma da poesia de agudeza³⁴. Emanuele Tesauro é autor da Itália cuja principal obra, *Il Cannocchiale Aristotelico*, foi publicada em 1654. Sua obra representa, em determinados aspectos, o apogeu da preceptiva que instrui a poética de agudeza como expressão verossímil da maior versatilidade possível, consagrada e restrita aos homens de corte do Seiscentos.

Proveito é conceito coetâneo que assume o tradicional fim do *docere*, sendo que implica, juntamente com a instrução, a idéia de utilidade e divertimento da audiência, essencial para o período, como temos visto. Ou seja, a noção de proveito implica também *mouere* e *delectare*, finalidades igualmente engendradas pela maravilha, efeito da agudeza. A preceptiva de meados ao final do século XVII e início do XVIII ajuda-nos a ver esses particulares teóricos. Em ensaio sobre a arte poética do Seiscentos italiano, afirma o crítico também italiano Giuseppe Conte:

Nell’uso che Tesauro fa della *Retorica* aristotelica, si accetta con piena adesione il principio che sia cosa piacevole l’imparare facilmente, e che lo strumento di tale facile apprendimento sia la Metafora (...) L’apprendere ha valore, ma in funzione del dilettarsi: a sua volta il dilettarsi è in funzione dell’apprendimento, anche se di un apprendimento particolare, e cioè “veloce” e “facile” (quello che si realizza con la Metafora). Diletto e apprendimento si strumentalizzano ai fini di un generale accrescimento del fruitore, che gode nell’apprendere e apprende il godere. (...) il *docere* è visto piuttosto sotto l’aspetto del discere, dell’apprendimento “facile” e “veloce”, il *delectare* è ritrascritto come *se delectare*: si far strada una componente riflessiva, di auto-soddisfazione, di compiacimento (...).³⁵

O crítico destaca, na sequência, o que apenas sinaliza no trecho citado: ser a metáfora o instrumento que possui esse funcionamento intrínseco, pois ao tornar possível o aprendizado fácil e veloz, “condiciona il compiacimento dell’ingegno ricevente”³⁶. Com isso pode-se também observar que a preceptiva do Seiscentos tende a privilegiar o lugar do público, cada vez mais “agente” nas agudezas³⁷. A existência

³³ Tasso, op. cit., p. 385.

³⁴ A crítica nossa contemporânea classifica os preceptistas do século XVII entre “moderados” e “mais agudos”. Entre os primeiros figura sempre Matteo Peregrini e, do outro lado, Gracián e Tesauro. Cf. Giuseppe Conte, *La Metafora barocca: saggio sulle poetiche del seicento*. Milano: U. Mursia & C., 1972, p. 91. A compreensão que Conte elabora sobre a obra do paduano é feita em função da distinção entre intelecto e engenho que o livro *Delle Acutezze* traz. É de se pensar, assim, que “mais agudos” são os preceptistas, como os dois últimos citados que, ao invés de separarem, juntam as funções argumentativa e artificiosa, como Tesauro, que institui, por assim dizer, a metáfora como figura retórica privilegiada. Sobre a questão metodológica de compreensão da diversidade dos autores seiscentistas e divisão historiográfica, veremos mais adiante.

³⁵ Conte, op. cit., p. 99-100.

³⁶ Ibid., p. 102.

³⁷ A esse propósito, veja-se a seguinte citação do mesmo crítico: “In Aristotele, si dice che il fine del discorso è teso all’uditore, riferendosi in particolare al discorso oratorio persuasivo. La ‘tendenza’ all’uditore, privilegiato, diviene regola generale per il Barocco.”, *ibid.*, p. 106.

desse “fruidor privilegiado” repõe em cena uma característica da metáfora, hiperbolizada na poética de agudeza, da necessidade da interlocução ativa para o procedimento metafórico. Aristóteles destaca enfaticamente esse sentido de admiração proveniente da metáfora no capítulo sobre elegância na *Retórica*, sentido que Quintiliano bem notara, a propósito. Anuncia nestes termos o filósofo grego:

A maioria das expressões ‘elegantes’ derivam da metáfora e radicam no engano prévio do ouvinte. Pois torna-se mais evidente que se aprende algo se os elementos resultam ao contrário do que se esperava; e o espírito parece dizer: ‘como é verdade, e eu estava enganado!’ (...) E pela mesma razão são agradáveis tanto os bons enigmas (pois neles há um ensinamento e uma metáfora), como dizer ‘coisas inesperadas’, como o designou Teodoro.³⁸

Ao lado do proveito, é a noção da maravilha seiscentista que, portanto, aciona o sentido (por si antigo) de novidade. Esse sentido localiza-se no encontro dos fins de conhecimento e prazer que a elegância retórica exige da metáfora e, por extensão, do discurso adequado. Seja restaurando um conhecimento errôneo ou aportando um novo saber, a maravilha dependerá sempre da condição de entendimento de quem percebe a agudeza, seja escrita, oral, pintada ou encenada. Proveito e maravilha aparecem então como instrumentos do deleite do público, condicionados pela novidade da agudeza, em maior parte metafórica. No Discurso LVIII, em que discorre sobre as fontes múltiplas de erudição, Baltasar Gracián apresenta a novidade como elemento de ilustração, lisonja dos modernos, acumulada com base na “curiosidade e engenhosa acomodação”³⁹. Com efeito, a novidade, que compreendo como condição da maravilha, foi largamente debatida na preceptiva do século XVII, voga para a qual contribuiu a peculiaridade da interlocução discreta ser fator político de corte. Afinal, discreto é o poeta que retém o domínio das artes livres, mas também o homem livre hábil à compreensão de suas agudezas⁴⁰. Está claro para todos que, ao destacar na preceptiva de Tesouro os termos “facile” e “veloce”, em citação acima, Conte considera como específico o caráter agudo do público discreto. Elemento indispensável da poética seiscentista, Tesouro toma a novidade como uma virtude do discurso metafórico: “Hor questa è la metafora; in cui tu vedi necessariamente adunate queste tre Virtù: *Brevità, Novità, & Chiarezza*”⁴¹. Antes, ao iniciar o “tratado da metáfora”, apresentando-a como o conceito mais peregrino, o autor afirma nesse sentido que “per la novità dell’ingegnoso accoppiamento: senza laqual novità, l’ingegno perde la sua gloria, & la Metafora la sua forza”⁴². Assim, como também diz Conte, a metáfora de Tesouro se impõe pela novidade de seu engenho. Veja-se como o autor seiscentista a enuncia:

³⁸ Aristóteles. *Retórica*, livro III, cap. 11, 1412a19-23 e 25-26.

³⁹ Por curiosidade, veja-se que Gracián apresenta a novidade no âmbito da “querela dos antigos e dos modernos”: “La erudición de cosas modernas suele ser más picante que la antigua y más bien oída, aunque no tan autorizada. Los dichos y hechos antiguos están muy rozados; los modernos, si sublimes, lisonjean con su novedad (...)”, op. cit, Discurso LVIII, p. 762.

⁴⁰ Vasto é o anedotário dos círculos áulicos concernente à falta de habilidade de discernimento entre as coisas e seus signos, discernimento previsto e ensinado ao homem livre nos numerosos receituários de cortesia da época. As facécias indiciadas como vícios do homem político contrapõem-se à idéia de busca da virtude cristã empreendida nos tratados políticos, nos livros de devoção e correntemente na poesia.

⁴¹ Emanuele Tesouro. *Il Cannocchiale Aristotelico* (1654). [Savigliano]: L’ Artistica, 2000, p. 301.

De queste due virtù nasce la terza, cioè la Chiarezza. Peroche un'obietto rattamente illuminato dall'altro, ti vibra come un lampo nell'intelletto: & la Novità cagiona *Maraviglia*: laqual'è una Reflexione attenta, che t'imprime nella mente il Concetto: onde tu sperimenti, che le parole *Metaforiche* più altamente scolpite ti rimangono nella memoria.⁴³

A esse trecho importa acrescentar ainda um outro de *Il Cannocchiale Aristotelico*, pois seu autor formula uma série linear de relações de causa e efeito, que pode ser sintetizada no esquema a seguir, em que cada conceito leva, por ação do artifício, ao seguinte: engenho da metáfora-novidade-maravilha-deleite. Após tipificar a natureza das palavras peregrinas, diz Tesouro: “la novità genera maraviglia: la maraviglia, diletto: il diletto, applauso”⁴⁴. Desses pequenos fragmentos da obra magistral de Tesouro é possível distinguir algumas afirmações. Quanto à novidade, ressalta o fato de que essa idéia nunca é vista como resultado de um jogo fortuito, mas sim como efeito, aliás necessário, ao deleite; uma ação “intrínseca à operação metafórica”, entende Giuseppe Conte⁴⁵. Sendo efeito que se realiza na audiência, funciona também como afeto de uma ação que move quem ouve ou lê⁴⁶. E, mais importante, a novidade seiscentista localiza-se equidistante da brevidade e da clareza, e só nessa condição pode ser concebida, pois, sendo fiel desse equilíbrio virtuoso, somente assim a agudeza de Tesouro, pelo que tem de aristotélica, sai ileso dos vícios que a cercam, seja por falta de decoro, seja por excesso de ornato, afetação. Isso garante que a maravilha promovida pela novidade seja apresentada como uma “reflexão atenta”, uma ação conscienciosa, não de jogos aleatórios de palavras, ainda que jocosos, mas de “impressão de conceitos na mente”; por tal maravilha é que se dá a “urbanidade engenhosa” da metáfora, discurso agudo, “lume dell'oratione”. Por essa condição, a propósito, a agudeza pode ser proposta nos termos de João Adolfo Hansen: “Nas preceptivas retóricas do século XVII, a agudeza é definida como a metáfora resultante da faculdade intelectual do engenho, que a produz como ‘belo eficaz’ ou efeito inesperado de maravilha que espanta, agrada e persuade”⁴⁷.

A maravilha deleita os leitores pelo suscitar dos afetos vividos ou supostos nas *personae* que o poema constrói. Assim como o orador perfeito, o poeta também deve trazer à tona no leitor o sentimento de compreensão, identificação e comunhão de pensamentos que o discurso demonstra, para

⁴² Ibid., p. 266.

⁴³ Ibid., p. 302.

⁴⁴ Ibid., p. 250.

⁴⁵ Giuseppe Conte, op. cit., p. 96.

⁴⁶ A respeito da finalidade de *mouere* por ação do afeto (*pathos*), entendo que a novidade, conforme Tesouro, é aristotélica também e precisamente porque condiz com a obra helênica no que esta privilegia o procedimento de arte retórica, favorecendo a mimesis, e não por gala de ornato, a partir da qual seria possível – embora não o seja – pensar o engenho como operador discursivo autônomo que substituiria o conceito de imitação. A ação “realista” da novidade, longe de atentar a uma suposta autonomia engenhosa, é efeito da *evidentia*, conforme definida por Quintiliano: *uerum finget*, efeito acomodado que está nos meios de descoberta das semelhanças entre as coisas, que o filósofo grego resume nos termos: “Por lo tanto, en resumen, tres son las cosas a las que debe tenderse: metáfora, antítesis y nitidez [*evidentia*]”, in: Aristóteles. *Retórica*, 1410b36.

⁴⁷ João Adolfo Hansen. *Retórica da Agudeza*. In: *Letras Clássicas*, Revista do Departamento de Letras Clássicas da USP, nº.4, 2000, p. 317. Veja-se também uma das funções pelas quais Tesouro justifica as alegorias da Bíblia: “Dipoi accioche lo stile della Divina Maestà non senta punto del triviale: ma da nobili figure si solliuei inguisa, che la *sublimità generi maraviglia, & la maraviglia veneratione*.”, op. cit., p. 59, grifo meu.

isso aciona pensamento, caracteres e afetos com analogias, disposição de contrários ou evidência. “Esse extravasamento do *mouere*, do *docere* e do *delectare* do âmbito persuasivo da retórica para o imitativo da poesia instaura nela uma identidade que faz equivaler a ação do poema à mesma do poeta e à mesma do leitor”⁴⁸. Portanto o deleite, no século XVII, encontra-se identificado à maravilha que o artifício dos afetos promove. Difícil foi equacionar esses efeitos com as tradicionais finalidades que os gêneros derivam e com as exigências do momento histórico. Por isso os autores empenham-se em explicar como os ornatos realçam a beleza das coisas, embora o façam freqüentemente pelo destaque da ausência dela naquilo que deve ser visto com repulsa. É o que afirma o autor ou editor anônimo, no “Prólogo ao Leitor” de uma cópia manuscrita:

É nosso entendimento (curioso leitor) de tal condiçam e natureza, que ainda que a nossa, poucas cousas delas, a satisfaçam, só a ele a variedade de muitas o deleitam. Em este pois consiste a perfeição, como diz e ensina a doutrina de Aristóteles e a experiência nos mostra porque se todas as coisas do mundo, foram ornadas de formosura e não houvesse algumas que carecessem dela, nem a sua se mostrara, nem a perfeiçam delas se conhecera.⁴⁹

É certo que os discursos demonstram o pensamento, mas contra a ação de seu argumento operam também discursivamente o tédio, a repetição, a obscuridade, enfim, os vícios da linguagem. Contra esses vícios atua igualmente o ornato que, pode-se dizer, figura o pensamento. O entendimento que o leitor faz da maravilha das agudezas deve-se, em parte à argumentação lógica, em parte à ação do ornato, pois este torna visível, ou mais visível, o pensamento do discurso, vestindo com gala e brilho a grandiosidade da verdade, como na imagem da retórica adornada com ricas vestes para tornar-se mais admirável. Cobrindo para mostrar, ou melhor, revestindo de beleza para maior dar relevo, a poesia ornada, em função do deleite, faz encontrar a novidade com a variedade, portento da agudeza, conforme vimos em Baltasar Gracián, de abastada realização na poesia seiscentista. A mesma variedade que Tesauro apresenta contra “a náusea” do dia-a-dia: “Agli Huomini soli; non agli Animalì, ne agli Angeli; diede Natura una certa nausea delle cose cotidiane, benche giovevoli; se l'utilità con la varietà; la varietà col piacere non v`a congiunta”⁵⁰. Tendo em conta que o deleite da maravilha não seria efeito promissor se novidade e variedade não funcionassem em conjunto – neutralizando, por assim dizer, a ação viciosa que ameaça os discursos – o autor italiano condiciona a ação metafórica como causa formal suprema da poesia:

et eccoci alla fin pervenuti grado per grado al più alto colmo delle figure Ingegnose: à paragon della quali tutte le altre Figure sinquì recitate perdono il pregio: essendo la Metafora il più ingegnoso & acuto: il più pellegrino e mirabile: il più gioviale & giovevole: il più facundo & fecondo parto dell'humano intelletto. (...) Quinci ell'è di tutte l'altre la più Pellegrina, per la novità dell'ingegnoso accoppiamento: senza laqual novità, l'ingegno perde la sua gloria; & la Metafora la sua forza. Onde ci avisa il nostro Autore, che la sola Metafora vuol'essere da noi

⁴⁸ Muhana, op. cit., p. 312.

⁴⁹ Lisboa, Biblioteca Nacional, Manuscrito 97, n.º. 1. Prólogo da epopéia em prosa *Constante Florinda*, livro II, do português Gaspar Pires Rebelo (fl. antes de 1684).

⁵⁰ Tesauro, op. cit., p. 122.

partorita; & non altronde, quasi supposito parto cercata in prestita. Et di qui nasce la Maraviglia: mentreche l'animo dell'uditore, dalla novità sopraffatto; considera l'acutezza dell'ingegno rappresentante: & la inaspettata imagine dell'obietto rappresentato.⁵¹

Fica claro que Tesouro vincula numa relação de causa e efeito a maravilha à metáfora, condicionando as outras figuras como imitadoras do padrão metafórico de analogia, conforme a poética de agudeza tem sido enunciada. Por sua vez, nos termos de Baltasar Gracián a “metáfora ou semelhança” costuma ser a “ordinária oficina dos discursos” que, a despeito de ser comum, gera compostos extraordinários pelo prodígio das correspondências. A propósito da obra do jesuíta espanhol, a compreensão do deleite que esta traz justifica a própria escrita de seu livro *Agudeza y Arte de Ingenio*, pois, avisa o autor na primeira das tantas distinções de agudezas que porta, que dedica o livro à busca de compreensão não pela especulação das “verdades difíceis”, mas daquelas verdades que afetam a “hermosura sutil”, porque mais deleitáveis. *Teórica flamante*, sua *Arte de Ingenio*, justifica o autor jesuíta, dedica-se ao conhecimento da essência e qualidade das coisas, mas o faz em função do que é novo, curioso e ainda não elucidado. No Discurso LIII, “de los compuestos por metáfora”, Gracián reproduz certa curiosa alegoria que utiliza para ilustrar o significado do artifício engenhoso à persuasão. Um discurso, que teria sido proferido nas exéquias de um herói, alegoriza a morte como uma esposa, a quem: “diola en dote las tres propiedades del bien, probando que es noble, hermosa y rica, disfrazando en la ingeniosa metáfora los tres quicios de la voluntad, sobre quienes se mueve lo honroso, lo útil y lo deleitable; a que se reduce todo el artificio retórico y toda la eficacia persuasiva”⁵². Com termos de ressonância tão aristotélica quanto os usados por Tesouro, e por outro lado tão diversos dos do jesuíta italiano, o jesuíta aragonês expõe o sentido do *utile dulci* atualizando a antiga equivalência helênica de que o belo é virtuoso⁵³, sendo portanto bom, e, daí, digno de louvor, e o faz elencando a virtude do bem como *noble, hermosa y rica*, “eixos” da potência da vontade sobre os quais realizam-se as virtudes (epidíticas) de honra, utilidade e deleite. Gracián exemplifica essa intrincada analogia, entre outras, por todo seu livro sobre agudezas, mas o faz exemplarmente no Discurso XLIII, “de las observaciones sublimes y de las máximas prudenciales”, recomendando aos leitores uma variedade considerável de formas poéticas e prosaicas para aquisição de conhecimento das verdades filosóficas, exatamente

⁵¹ Ibid., p. 266.

⁵² Gracián, op. cit., (1648) Discurso LIII, p. 726.

⁵³ Morpurgo Tagliabue coloca nos seguintes termos a conformação dos pensamentos aristotélico e horaciano na questão singular de que o “(...) fine pedagogico per sé dilettevole, del piacere congiunto naturalmente al bene. Non vi è bene che non piacevole, e viceversa. (...) Pertanto il vero piacere dell'arte è quello che viene dal suo stesso ammaestramento, in quanto l'ammaestramento è conservazione, e la conservazione vitalità, piacere. (...) É vero che l'arte deve conseguire il suo fine nel dilettere, ma perchè il bene è per sé dilettevole, dilettevole l'utile e l'onesto. Ossia il piacere è dote propria dello stesso ammaestramento. Anche la tecnica dell'arte, la bella imitazione, diletta perchè indizio di una capacità, di una maestria, che è virtù energetica, conservativa (...)” La Retorica Aristotelica e il Barocco, In: *Retorica e Barocco*, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici. Roma: Fratelli Bocca, 1955, p. 153.

porque são espécies que “deleitan y aprovechan”: epigramas, sonetos, aforismos, avisos, cartas, entre outros, no que denomina de “gran método del enseñar juntar lo útil con lo dulce”⁵⁴.

Em consideração a um conjunto mais abrangente de preceptistas europeus do século XVII, pode-se concluir que, na segunda metade desse período, o deleite, sendo fim da poesia, é efeito de sua específica “eficácia persuasiva”, condicionado pelo artifício retórico, e atua captando a disposição do leitor. Permanece, por todo o século, muito regrado pelas exigências de verossimilhança, mas admite gradual alargamento dos verossímeis em função da mesma eficácia. Trata-se entretanto de uma ação conjunta ao prazer. Parece ser este o sentido que o soneto abaixo traz ao reproduzir, no interior da questão tão polêmica quanto antiga da impossibilidade de apreensão simbólica das coisas pela linguagem, a dicotomia teológica entre igualdade (divina) e semelhança (humana), matéria dogmática que, de tão glosada, constitui quase uma vertente poética no século XVII.

A um pintor que queria retratar uma Dama perfeitíssima

Copiar todo o esplendor da natureza
É o que atrevidamente a arte procura!
Em vão se cansa a *idea*, a mão se apura
Que impossíveis não cabem na destreza.
[*Virase*] já com menos estranheza
O poder dividir-se a fermosura
Que corpo há se imite na pintura
Aonde é toda espírito a beleza.
Que importa que se empenhe o entendimento
Para uma perfeição quase infinita
Impossível será que ache igualdade.
Ceda o pincel de tão ousado intento
Pois se o que se compreende só se imita,
[*Que*] nega a semelhança a Divindade.⁵⁵

Veremos outros exemplos textuais do funcionamento desses verossímeis a seguir. Antes, porém, seguem-se, ainda a propósito do deleite na poesia seiscentista, algumas considerações sucintas que envolvem o aristotelismo nesse tempo: “Apprendere è piacere. Ecco il segreto. Nell’acutezza i retori barocchi hanno trovato l’*utile dulci*, il *prodesse* e il *delectare* congiunti. Anzi, coincidenti”⁵⁶. Num momento em que se encontram plenamente fundidos “o deleite ao movimento dos afetos”, e mediante a associação do “entendimento à exortação, deleite e ensino” por ação da variedade, a preceptiva aparece “advogando um valor curativo ao deleite produzido pela poesia, reconhece-a como capaz de afastar a ‘contínua moléstia’, a melancolia do mundo. É neste sentido que a defesa do deleite poético chega a ser a mesma da sua utilidade”⁵⁷. Em Portugal, a expressão rendimento e recreação pode ser síntese da finalidade *delectare* da poesia de agudeza. Uma idéia do papel dessa finalidade pode ser observada nos títulos de obras seiscentistas, os quais remetem, de modo geral, ao deleite que a obra deverá

⁵⁴ Gracián, op. cit., (1648), Discurso XLIII, p. 665.

⁵⁵ Lisboa, Biblioteca Nacional, Códice 13.219, tomo III dos *Cancioneiros do século XVI e XVIII. 10 tomos em 40*.

⁵⁶ Tagliabue, op. cit., p. 144.

⁵⁷ Muhana, op. cit., p. 319, e síntese de trechos das p. 314 e 311.

proporcionar ao leitor ou ao ouvinte, e por isso costumam ser enunciados sob o signo do gozo ou da apologia: deleitações, passatempos honestos, triunfos, cancioneros, divertimentos, entretenimento curioso e, sobretudo, flores, com vantajosa rede de sinônimos: florilégios, antologias, ramalhetes, jardins.

O estudo do deleite e da maravilha da poesia de agudeza não pode deixar de ter em conta que, retoricamente, além dos ornatos, os lugares-comuns, os *loci*, são também fonte de amplificação. Nas abordagens do prodigioso universo retórico, os lugares-comuns são sempre item de grande interesse. Vistos como nichos de curiosidades, fórmulas de erudição, os *loci* constituem inesgotável fonte de decodificação das convenções retórico-poéticas dos cânones da poesia que imita as poesias antigas. Além disso, no século XVII, conforme temos visto, não apenas os lugares poéticos e retóricos, mas também os *loci* dialéticos servem de “técnica de definições e análises conceituais” das matérias da poesia⁵⁸, de forma que surgem as chamadas “metáforas em cascata”, ou seja, sucessivas metáforas derivadas das subdivisões dialéticas dos conceitos. Os *loci* são divisões da *inventio* onde se podem encontrar argumentos, meios ou fórmulas de argumentação que envolvem virtudes, paixões e caracteres, matéria-prima dos poemas líricos. Aristóteles designou o elogio e o vitupério como *loci* privilegiados para a argumentação e ornato dos gêneros epidícticos. Na poesia moderna, destacam-se como *loci* mais glosados os afetos vinculados à tópica lírica dos amores (e dos ódios). Em Portugal, o amor é tema eminente na poesia quinhentista, bastando referir o nome de Luís de Camões para sinalizar a suntuosa tradição da lírica amorosa e a também extensa rede de comentários e estudos em torno das noções do amor: profano e sagrado, intelectual e mundano, platônico e terreno, e outras dicotomias de análise. No século XVII, interessou-nos investigar uma forma de poesia lírica que, tendo o amor como matéria, articula as finalidades do deleite, comoção e ensinamento conforme a preceptiva e a moral daquele tempo.

A metáfora eucarística na poesia de amor ao divino

Procedimento poético de moralização bastante recorrente encontra-se na divinização poética do mundo material, representação de uma realidade mediata por meio de nomes de objetos e elementos da natureza, de apreensão sensível, como frutas, flores, doces, minerais etc. O procedimento formal consiste em construir uma analogia entre a vida sensível, accidental, e a espiritual, lugar da essência divina – a substância, segundo a teologia cristã. Imitação poética de moralização característica da poesia ibérica nos séculos XVI e XVII é a transposição de temas do amor humano ao plano divino.

⁵⁸ A esse respeito, temos como consequência que: “Um dos seus principais procedimentos técnicos é o de justamente evidenciar a operação dialética da análise dos lugares-comuns por meio da divisão da ordem sintática do discurso em formas bimembres, trimembres e quadrimembres. Invertidas, espelhadas, repetidas, emparelhadas ou dispostas em X, as formas são remetaforizadas com imagens de significações opostas, formando quiasmas: ‘abba’ (...)”, assinala João Adolfo Hansen na Introdução ao livro *Poesia Seiscentista – Fênix Renascida & Postilhão*

Trata-se da chamada poesia ao divino (ou *a lo divino*), cujo tema central é o amor profano. Seu modelo mais proeminente encontra-se no *Cântico dos Cânticos*, cuja *inventio* constitui uma fonte privilegiada para a amplificação da tensão poética desse tipo de poesia. O modo derivado dos poemas amorosos bíblicos é singular, todavia há outras fontes: textos inteiros ou fragmentos de poemas de origem secular são também “divinizados”.

Do universo religioso, muitas tópicas bíblicas, mormente as da *via crucis* e dos sacramentos, são amplamente glosadas na poesia seiscentista, que desenvolve esses temas imitando em alguns aspectos o modelo espanhol da poesia mística, sem no entanto constituir-se como esse gênero de poesia, padrão de imitação poética muito específico da Espanha quinhentista. Os portugueses Frei Agostinho da Cruz, Maria do Céu e Jerônimo Baía são poetas cujas obras costumam ser tomadas como exemplos dessa prática em Portugal, sendo que Agostinho da Cruz é o que mais se aproxima da maneira dos místicos espanhóis. Jerônimo Baía e Maria do Céu, representantes de um período posterior, de decoro poético e aceção religiosa já diferenciada do misticismo ascético quinhentista, concebem seus textos religiosos dentro de certa moralização geral que busca tirar partido de signos da natureza para ensino da moral cristã. Violante do Céu e Madalena da Glória são também religiosas portuguesas cujos versos glosam tópicas bíblicas, mas seus textos igualmente se encontram bastante distanciados do decoro místico-ascético. Imitações ao divino presentes nas letras seiscentistas vê-se ainda na obra do frei Antonio das Chagas, no século o poeta Antonio da Fonseca Soares. É comum essa vertente, por assim dizer, da poesia do século XVII ter como temática a representação de pontos fulcrais da paixão de Cristo, a exemplo da obra do poeta Francisco de Vasconcelos Coutinho, especialmente no livro *Hecatombe Métrico*, publicado em 1729, entre outros poetas.

A poesia *a lo divino* aproxima-se da poesia mística pelo que esta provê de simbologia religiosa. A estudiosa portuguesa Maria de Lourdes Belchior conceitua poesia mística como a tentativa de “dar expressão a uma experiência de Deus, extraordinária e inefável”⁵⁹. Sumariamente, pode-se afirmar que as relações entre os textos sacralizados e os profanos deram-se em duas vias. Por um lado, a relação com a escrita secular ocorre a partir do aproveitamento simbólico que a poesia mística e a poesia bíblica fizeram do vocabulário e das imagens originárias do mundo das representações do amor sensual. Por outro lado, na Espanha, sabe-se que a poesia mística exerceu influência sobre a poesia lírica secular e o teatro sacramental tanto em termos de provimento de lugares-comuns, consolidados a partir de descrições emotivas dos esforços ascéticos, quanto em termos de representação afetiva de idéias, sentimentos e experiências da doutrina e da tradição religiosas. O ponto que interessar destacar é que para a lírica secular restou um legado de formas de expressão da tensão do sentimento religioso, que os

de Apolo. São Paulo: Hedra, 2002, p. 61.

⁵⁹ Maria de Lourdes Belchior. *Os Homens e os Livros* (Séculos XVI e XVII). Lisboa: Verbo, 1971, p. 45. Diz a autora: “só raramente a poesia religiosa pode considerar-se mística (...) O desejo de exprimir uma experiência inefável nada tem de místico; para adequadamente se poder designar de místico um poeta, hão-de, na sua obra, revelar-se sinais de um conhecimento *extraordinário* de Deus sempre referido a uma experiência e não a um desejo”.

poetas líricos utilizam, mas valendo-se sempre de analogias na esfera humana. A poesia ao divino aparece então como um tipo de imitação secular dos poetas da tradição mística espanhola, entre eles San Juan de la Cruz, para citar apenas um nome eminente. No universo dos autores portugueses, Belchior faz algumas reflexões a respeito da obra do frade capuchinho Agostinho da Cruz que podem indicar uma inclinação da obra do poeta por certa “via afetiva”, característica da formação franciscana, e, por outro lado, condição da poesia mística. Belchior contrasta essa inclinação com o que chama de “via escolástica”, concepção que prioriza a concorrência da razão na base dos atos humanos regulares e não extraordinários, matriz no pensamento jesuíta no século XVII e fator de definição no universo simbólico das representações seiscentistas. Apesar da emulação, segundo a autora, na obra de Agostinho de Cruz são escassas alusões ou descrições que indiquem a experiência mística.

A ocorrência de glosas ao divino na poesia portuguesa, à época da Contra-Reforma, dá-se precisamente pela apropriação de alguns modelos poéticos religiosos tomados em função do proveito almejado pela prática de moralização de temas tradicionais. Em decorrência, num momento histórico em que a Igreja militante ratifica o papel da mediação na interpretação da Bíblia, poemas ao divino exercem função também persuasiva ao realizar práticas análogas às de doutrina no plano da representação poética. Os termos dessa apropriação foram referidos, mas convém destacar: enquanto imitação, a poesia do amor ao divino atualiza temas e tópicos tanto da *inventio* da poesia religiosa quanto da escrita secular, ao mesmo tempo em que desfigura a natureza profana presente na concepção do texto imitado. São, desse ponto de vista, glosas que imitam, censuram e amplificam a matéria (discursiva) que lhes dá origem, reinterpretando-as. Enquanto discurso poético, a poesia ao divino deve desempenhar a finalidade própria de seu gênero, o deleite; mas faz isso enquanto instrui e move os ânimos segundo a doutrina que a sustenta. Pela análise dos seguintes poemas *Ao Menino Deus em metáfora de doce*, de Jerônimo Baía, e *Cântico ao Senhor pelas frutas*, de Sórora Maria do Céu que ilustram essa vertente da poesia de agudeza seiscentista em Portugal, pretendo considerar o aspecto essencial da comunhão das finalidades empreendida pelo verossímil do discurso poético.

*Ao Menino Deus em metáfora de doce*⁶⁰
Romance

1.
Quem quer fruta doce?
Mostre cá, que é isso?
É doce coberto,
É manjar Divino.
2.
Vejamos o doce,
E depois que o virmos,
Compraremos todo,
Se for todo rico.
3.
Venha ao portal logo,
Verá que não minto,
Pois de várias sortes
É doce infinito.
4.
Descubra, minha alma;
Mas ah, que diviso
Envolto em mantilhas
Um infante lindo.
5.
Pois de que se admira,
Quando este Menino
É doce coberto,
É manjar Divino?
6.
Diga-o como é doce,

Que ignoro o prodígio;
Não sabe o mistério?
Ora vá ouvindo.
7.
Muito antes de Santa Ana
Teve este doce princípio,
Porque já do Salvador
Se davam muitos indícios.
8.
Mas na Anunciada dizem
Que houve mais expresso aviso,
E logo na Encarnação
Se entrou por modo Divino.
9.
Esteve pois na Esperança
Muitos tempos escondido,
Saiu da Madre de Deus,
Depois às Claras foi visto.
10.
Fazem dele estimação
As Freiras com tal capricho,
Que apuram para este doce
Todos os cinco sentidos.
11.
Afirmam que no Calvário
Terá seu termo finito,
Sendo que no Sacramento
Há de ter novo artifício.
12.

Que seja doce este Infante
A razão o está pedindo,
Porque é certo que é morgado,
Sendo unigênito Filho.
13.
Exposto ao rigor do tempo,
Quando tirita nuzinho,
Um caramelo parece
Pelo branco, e pelo frio.
14.
Tal doce é, que porque farte
Ao pecador mais faminto,
Será de pão com espécies
Substantial doce Divino.
15.
É manjar tão soberano,
Regalo tão peregrino,
Que os espíritos levanta,
Tornando aos mortos vivos.
16.
Tão delicioso bocado
Será de gosto infinito
Manjar real verdadeiro,
Manjar branco parecido.
17.
Que é manjar dos Anjos dizem
Talentos mui fidedignos,
Por ser pão de ló, que aos Anjos
Foi em figura oferecido.

⁶⁰A *Fênix Renascida ou obras dos melhores engenhos portugueses*. Lisboa: Off. Antonio Pedrozo Galram, 1746, tomo I, p. 362-364.

1.
Ao Senhor louvemos,
Pelas frutas belas
Que criou regalo
Sendo Providência.

2.
Ao Senhor louvemos
Nas frutas primeiras
Que são frutas novas
De esperanças velhas.

3.
Ao Senhor louvemos
Na maçã, e entra,
A que nasceu culpa
E acabou fineza.

4.
Ao Senhor louvemos
Pelas romãs régias,
Que por dar-nos coroa
As criou com ela.

5.
Ao Senhor louvemos
Do figo no nectar
E a melhor Mercúrio
Dedicado seja.

6.
Ao Senhor louvemos
Na fruta das peras
Que dão esperanças
Porque são esperas.

7.
Ao Senhor louvemos
Do melão nas letras
Que até pelas frutas
Reparte ciências.

8.
Ao Senhor louvemos
Na avelã, que encerra

Em pouco miolo
Muita providência.

9.
Ao Senhor louvemos
E a louvá-lo venha,
Pelo amo, amora,
Pelo amei, ameixa.

10.
Ao Senhor louvemos,
Na ginja, e cereja
Para o gosto paz,
Para os olhos guerra.

11.
Ao Senhor louvemos
Nas uvas, que emblemas
Mostram nos altares
E escondem nas cepas.

12.
Ao Senhor louvemos
Na laranja isenta,
Que a criou esquiva
Porque a criou bela.

13.
Ao Senhor louvemos
Na tâmara excelsa
Que por dar-se a Paulo
Se escondeu a Eva.

14.
Ao Senhor louvemos
No limão que encerra
A vontade fina,
Em fruta grosseira.

15.
Ao Senhor louvemos
Pelas frutas belas,
Que criou regalo
Sendo providência.

⁶¹ In: Ana Hatherly. *O ladrão cristalino*: aspectos do imaginário barroco. Lisboa: Cosmos, 1997, p. 19-20.

Estes dois poemas podem ser aproximados na medida em que ambos desenvolvem metáforas alimentares nos universos da doçaria e das frutas como alegorias da comunhão sacramental. No capítulo terceiro, o conceito de alegoria foi apresentado sucintamente como um artifício de ordem retórica, que funciona discursivamente como tropo, ou seja, numa alegoria, a construção de significado poético dá-se como efeito de transferências de traços de significação de signos ausentes “trazidos” para a elocução dos poemas. Esse artifício retórico possui, todavia, muitos precedentes na tratadística por comungar com teorias hermenêuticas exclusivas da Bíblia, de longa tradição preceptiva. Vejam-se algumas decorrências dessas teorias sobre a poesia de agudeza no século XVII, com uma brevidade que fica a dever à complexidade do tema.

Para as retóricas greco-latinas antigas, a alegoria é um ornato dos discursos cujo artifício consiste, como foi dito, na *translatio* de um sentido outro para o lugar de um sentido próprio num enunciado; apresenta o mesmo artifício da metáfora, portanto, só que a alegoria apresenta certa continuidade enunciativa, enquanto a metáfora pode restringir-se a uma única palavra, embora seu efeito atinja o domínio enunciativo como um todo. Além disso, a alegoria pode apresentar à palavra “níveis de significações” independentes. O sentido “trazido” ao sentido próprio pela transferência de significação inaugura uma figuração ao contexto verbal, que passa a ter então um sentido próprio, contido e mantido sob o procedimento metafórico, e uma ornamentação, chamada alegórica se consistir num desenvolvimento ou construção da metáfora. Assim, “(...) a alegoria como procedimento ornamental é, tanto em sua construção quanto em sua interpretação, uma técnica verbal em que o sentido próprio é também discurso e pressuposto do figurado”⁶². Já as alegorias de Homero são tomadas sob este aspecto de interpretação de tropos, como aparece na obra de Heráclito do Ponto, um intérprete antigo pagão. Acontece que na Antigüidade cristã, hermeneutas compreendem que o texto bíblico apresenta também uma dicotomia de sentidos: um sentido literal e outro espiritual: o primeiro identificado com o referente histórico, “santo”; o segundo seria então um sentido “figurado”, que explicaria o primeiro. Modelos interpretativos são desenvolvidos e, a certa altura da idade cristã, autores comungam uma concepção da alegoria retórica em que este tropo ornamenta e interpreta os sentidos próprios das palavras pela ação da *translatio*, procedimento de ordem metafórica, e uma concepção cristã da alegoria próxima à de um tropo de interpretação do sentido “figurado” das Escrituras.

A confusão se instala, dizem os teóricos, quando a figuração retórica é tomada como alegorização bíblica. Na Idade Média, a alegoria serviu nada menos que para a hermenêutica das Escrituras: “(...) segundo a alegoria hermenêutica, existe desde sempre uma prosa do mundo a ser pesquisada no mundo da prosa bíblica. Se as coisas podem ser consideradas signos na ordem da natureza, é porque são signos na ordem da revelação”⁶³. A concepção medieval de que a alegoria é um tropo pelo qual entende-se outra coisa diversa do que se diz fomentou o uso da hermenêutica alegórica,

⁶² Hansen. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1986, p.43.

⁶³ *Ibid.*, p. 43.

que não se atinha à diferença de base – somente depois esclarecida – entre o que foi denominado de “*allegoria in factis*” e “*allegoria in verbis*”. Na ordem teológica, somente a primeira diz respeito às coisas da Igreja, conquanto explica um processo interpretativo que faz de um acontecimento histórico real símbolo de outro acontecimento. Por sua vez, a “alegoria das palavras” usadas pelos homens não passa do domínio representativo, nunca dizendo respeito à Coisa, Deus. Esta alegoria *in verbis* traz apenas relações metafóricas, nunca relações essenciais, como aquelas das alegorias dos fatos bíblicos. “L’*allegoria in verbis* nous présente un texte métaphorique. (...) Il s’agit d’une «image», d’une ressemblance fictive et contingente, non pas d’une affinité voulue par Dieu, comme dans le cas de l’*allegoria in factis*”⁶⁴. A derivação para o domínio do discurso poético é muito plausível: “Ici, on part d’une «fiction poétique» (...) pour signifier, de manière indirecte, une réalité, qui n’a pas à passer par un autre événement symbolique. (...) l’*allegoria in verbis* répond bien à la définition générale de l’*allegoria* comme trope: elle dit une chose (image de la racine etc.) pour en faire entendre une autre (naissance du Christ)”⁶⁵.

Assim, as duas ordens discursivas, a prática retórica de interpretação e as teorias de exegese bíblica como figuração do sentido literal continuaram entrelaçadas em sucessivas obras de autoridade. Como decorrência, procedimentos retóricos de figuração ou ornamentação discursiva são aplicados à interpretação de simbologias bíblicas; do mesmo modo que, no domínio da retórica cristianizada, categorias de interpretação textual servem-se da leitura dos níveis de significação do discurso bíblico. A tratadística cristã cuida então de orientar os autores em como articular decorosamente os dois sistemas de signos: a teoria hermenêutica aplicada a discursos comuns e a arte retórica operada em exegeses. Como consequência, criou-se uma retórica das coisas essenciais, concebida então como uma “retórica substancialista”: “Misturando os dois níveis, o retórico e o hermenêutico, [a doutrina cristã] atua como se houvesse uma retórica substancial. A mistura foi determinada pela apropriação teológica da Retórica antiga, ou seja, pela substancialização dos dispositivos que nela são apenas funcionais”⁶⁶. Por essa concepção compreende-se por exemplo porque na *Gramática da Linguagem Portuguesa*, de 1536, Fernão de Oliveira, ao definir linguagem como “figura do entendimento”, declare que “(...) as obras são provas do homem, como diz a suma verdade, Jesus Cristo, nosso Deus, e as palavras são imagem das obras, (...) um meio que Deus quis dar às almas racionais para se poderem comunicar entre si (...)”⁶⁷, entendimento que permeia toda a concepção coeva de linguagem como artifício limitado de comunicação, dado ao homem por concessão divina, como vimos no capítulo segundo desta tese.

O ponto que interessa marcar é que “a alegoria dos homens” imitaria o grande discurso da revelação expresso no mundo.

⁶⁴ Armand Strubel. “*Allegoria in factis*” et “*allegoria in verbis*”. In: *Poétique: revue de théorie et d’analyse littéraires*, n.º. 23. Paris: Editions du Seuil, 1975, p. 351.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Hansen. *Alegoria*, p. 55.

⁶⁷ Fernão de Oliveira. *A Gramática da Linguagem Portuguesa*. (1536). Introd., leitura actual. e notas por Maria Leonor C. Buescu. Lisboa: IN-CM, 1975, Cap. I, p. 38.

O instrumento é a analogia: as imagens são uma imitação através da expressão. Deus, perfeição suprema, *é* a ordem; o homem *conhece* a ordem, imitando a perfeição e expressando-a; as coisas *recebem* a ordem, participando na analogia divina quando realizam na sua substância uma Lei que elas mesmas não conhecem, mas que Ele imprime nelas⁶⁸.

Segundo o comentador da filosofia tomista, Étienne Gilson:

L'univers connu de l'homme se compose désormais de choses créées à la ressemblance d'un Dieu dont l'essence, c'est-à-dire l'acte d'être, est à la fois l'origine et le modèle. L'intellect qui connaît ces choses est lui-même l'effet et l'image de ce même Dieu. Dans cette doctrine où tout est naturel dans la nature, mais où la nature est essentiellement un effet divin et une image divine, on peut dire que la nature même est sacrée.⁶⁹

Consolidada pela filosofia tomista, esse imbricamento entre retórica e hermenêutica de alegorias fundiu também a ação discursiva entre alegorias *in factis* e *in verbis*; vale dizer, não só palavras, mas também coisas são tomadas como símbolos de outras coisas. Prevalece a idéia providencial de que Deus não fala apenas por palavras, mas também por fatos. Portanto mesmo as coisas do homem, orientadas pelo plano da providência divina, podem ser alegorias das coisas de Deus. É assim que mesmo esquemas a rigor estritamente hermenêuticos como os dos quatro sentidos das alegorias divinas são transpostos ao discurso humano. Quando Emanuele Tesauro apresenta Deus como primeira causa eficiente da imitação dos homens, apresenta também a alegoria bíblica como modelo fundador para suas imitações, pois a concepção teológica do período afirma que a divina sapiência revela-se aos sábios por via indireta, como as Escrituras: “Ma le cose più alte & peregrine ci vengono copertamente scoperte, & adumbratamente dipinte à chiaro oscuro, con tre maniere di *Simboli Figurati*; che da'Sacri Svolgitori de'Divini arcani, grecamente chiamar si sogliono Senso Tropologico, Allegorico, & Anagogico; mà tutti son Metaforici”⁷⁰. Uma sùmula da igualmente breve explicação de Tesauro sobre os sentidos figurados nas alegorias poderia se dar nos termos a seguir: pelo sentido tropológico ensinam-se símbolos ou “documentos” morais à guisa de metáforas para a conduta humana; o sentido alegórico esconde mistérios da fé ou da Igreja sob estas metáforas; e o sentido anagógico, ou “tirado do alto”, é aquele que glosa algum segredo das coisas celestes e eternas que servem como guia do mundo eterno. Fica evidentemente ressaltado o sentido histórico do discurso.

Ainda quanto às alegorias, no que concerne à concepção tomista é preciso reter finalmente o aspecto importante de que esta filosofia retoma a antiga dicotomia entre “sentido literal e sentido espiritual”, restringindo este último somente às coisas divinas. O sentido literal, contudo, possui com efeito dois sentidos: um histórico propriamente dito, referencial no discurso; e um outro, que pode ser figurado: *in verbis*. Os discursos da retórica e da poética são radicalmente confinados ao domínio do “sentido literal figurado”, pois o discurso ficcional, afetivo e humano não pode exprimir verdades, encontradas tão-somente na esfera do “sentido espiritual”. O que não significa que o discurso afetivo

⁶⁸ Hansen, op. cit., p. 45.

⁶⁹ Étienne Gilson. *Introduction à la Philosophie Chrétienne*. Paris: Vrin, 1960, p. 121.

⁷⁰ Tesauro, op. cit., p. 60.

não possa imitá-lo! É portanto sempre como imitação na fantasia que o discurso poético seiscentista, finalmente o domínio que nos interessa, vai amplificar, ornar ou figurar suas agudezas com as “significações” figurativas tomadas de empréstimo da hermenêutica. É nessa condição de variação secundária, tendo em vista a ordem teológica, do entrecruzamento dessas duas elevadas heranças que a poesia ao divino imitará a revelação contida apenas nas alegorias divinas. No século XVII a alegoria é considerada agudeza por sua capacidade de construir artificialmente oposições semânticas por meio de analogias. Ornato, a alegoria “(...) é tida como expressão de substância ‘própria’ que se revela enigmaticamente ‘figurada’ nas letras. (...) Os poemas são enigmáticos, assim, ou próximos do enigma: evidenciam-se para o leitor como prática retórica letrista e também aguardam decifração, sugerindo que neles se oculta um sentido sagrado ‘misterioso’”⁷¹. Não apenas por o homem aprender na natureza a falar, caminhar, cantar, escrever e tudo o mais a imitação é a mestra de todas as mestras – “le virtu & le civili creanze” – mas também por ter no plano divino o modelo mais eminente. Se a imitação é a primeira instrutora da poesia, força é que seja a agudeza humana mais primordial, a par do engenho e do furor⁷².

No Seiscentos, poemas são mais um signo das coisas criadas (por Deus) no mundo; homens, flores, minerais, relógios não passam de seus signos, efeitos Seus, os quais podem ser mostrados em qualquer tipo de discurso, pois as palavras dos homens apenas O repõem, espelham, ilustram, ornam. Não é por outra razão que os principais tratados seiscentistas sempre ocupam-se com a hierarquia entre signos. Nesse contexto derivado de tantos componentes discursivos é que a poesia de agudeza porta metáforas e alegorias alimentares como glosa ficcional, como uma poética dos mistérios divinos; enfim como verso, retorno repetido de uma mesma forma misteriosa, “glosa perene” da letra escrita no mundo por Deus.

Os poemas *Ao Menino Deus em metáfora de doce*, de Jerônimo Baía, e *Cântico ao Senhor pelas frutas*, de Sórora Maria do Céu amplifcam o procedimento de interpretação moral de temas do mundo sensível, cujos efeitos discursivos conformam-se tanto ao gênero da poesia lírica, quanto aos discursos de manifestação e propaganda da fé cristã. A argumentação poética no romance e no cântico é desenvolvida com base numa analogia que imita o enunciado da Eucaristia. Porém, esses poemas, embora imitem o modelo eucarístico de “presentificação” do corpo de Deus, são discursos que se encontram noutra esfera enunciativa: secular e ficcional. Destituídos do poder de sagração próprio da oratória sacra, mas instituídos de poderes outros, persuasivos e afetivos, a poesia realiza certa interpretação do mundo ao dispor sua elocução ornada pelo fingimento poético.

O núcleo da argumentação da oratória dos sermões jesuítas seiscentistas reside na crença numa correspondência e possível analogia do homem com Deus. Os vínculos que permitiriam tal relação entre a ordem terrena e a transcendente têm lugares privilegiados. Dentre esses lugares, o mais prestigiado,

⁷¹ Hansen, op. cit., p. 27 *et passim*.

⁷² Tesouro, op. cit., p. 82.

“(…) os sacramentos (e, sobre todos, o ‘Santíssimo Sacramento’, o da Eucaristia), que preservam um canal direto com o divino e que são mesmo preparados para dotar *imediatamente* o mundo da presença real do Ser”⁷³. Com efeito, o “mistério” eucarístico tem seu fundamento na busca da presença divina “oculta no visível” do mundo. “Nesse lugar aparentemente paradoxal (...), de forma misteriosa, em que o divino sinaliza-se ao mesmo tempo em que se esconde na matéria, nesse preciso *lugar* constroem-se e multiplicam-se as operações básicas a que a retórica (...) vai, mobilizando-as, conferir eficácia”⁷⁴. Os poemas comunicam idéias e princípios e veiculam temas que espelham a estrutura do sacramento. O texto secular contribui para a vivificação do chamado “modelo sacramental”, o qual “supõe a projeção permanente de Deus nas formas de existência do universo criado”⁷⁵. A doutrina sacramental é um paradigma discursivo a partir do qual é possível entender e explicar, por glosa ficcional, a presença de Deus no mundo, inclusive nas coisas que estão e são do mundo.

O procedimento central da poesia ao divino é sempre promover analogias entre a presença divina oculta no mundo sensível e a possibilidade de o homem participar desta divindade do Ser. O uso de metáforas orgânicas é poderoso artifício que figura a capacidade de o humano ligar-se *diretamente* ao divino, porque este se encontra incorporado mesmo à sua matéria orgânica, como é nosso caso do doce, mas pode sê-lo com plantas, flores, pedras preciosas, minerais, ou qualquer outra matéria. O divino liga-se ao orgânico – nesses poemas, mas também ao inorgânico, em alguns textos – na medida em que a natureza participa analogicamente do Ser⁷⁶ que a criou. Assim, versos são repetições do procedimento de analogia que se realiza em todas as instâncias do conhecimento humano. Daí a imitação do “modelo eucarístico”, pois é neste dogma de fé sacramental que a divindade presentifica-se *diretamente* em matéria ordinária. A agudeza desse tipo de imitação, nas palavras de Tesouro, é “(...) vestigio della Divinità nell’Animo Humano”⁷⁷.

Enquanto glosa, o poema deleita por aplicar efeitos que suscitam a simpatia do público aos afetos. Mas, ao deleitar, o poema persuade, pois convence e move vontades. Em termos seiscentistas, a

⁷³ Alcir Pécora. *Teatro do Sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos Sermões de Antonio Vieira*. São Paulo: EDUSP; Campinas: Ed. da Unicamp, 1994, p. 98.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁷⁵ *Id.*, Introdução, in: Antonio Vieira. *Sermões*. Tomo 1. São Paulo: Hedra, 2000, p. 11. Isto tende a ser verdadeiro se se admite a teoria de que o modelo sacramental impregna toda a ação pregadora do século XVII, e sob a grande unidade do pensamento eucarístico, conforme Ludwig Pfandl. *Historia de la literatura nacional española en la edad de oro*. Barcelona: Juan Gili, 1933, p. 29.

⁷⁶ A doutrina cristã da analogia valoriza a cognição humana em torno a Deus, mas ante fortes limites. A relação dos gêneros análogos é compreendida a partir da idéia de que realidades que permanecem diversas entre si por sua essência geram uma mesma denominação em razão de uma certa proporção. Esta proporção apresenta-se de duas maneiras: atribuição ou proporção propriamente dita. As várias realidades possuem uma relação com uma mesma realidade, que é a única à qual convêm de modo próprio nome e conceito analógicos. Esta sinopse muito breve esquematiza o pensamento tomista no que dele deriva a chamada “analogia do ser”: tudo o que existe depende da mesma realidade, Deus, segundo uma relação de causalidade, chamada atribuição. Mas como a causalidade determina a semelhança, existe semelhança entre as realidades criadas e sua causa e entre essas realidades mutuamente. Nessa causalidade, a semelhança não pode ser unívoca, mas somente proporcional. O conceito análogo só se realiza plenamente no Ser primeiro do qual participa tudo quanto existe e, contudo, tal conceito se realiza em cada um de seus participantes.

⁷⁷ Tesouro, *op. cit.*, p. 1.

poesia traz “rendimento e recreação”. Tal procedimento implica um movimento de articulação das ações de conhecimento, ostentação e convite comunicadas ao leitor. O teor apelativo do convite ao prazer dos doces e frutas, presente com cores diferenciadas, articula suas vontades. Como glosa do modelo eucarístico de convite à comunhão, toda matéria e toda letra devem prestar-se à divulgação do mistério glorioso:

Diga-o como é doce, <i>Que ignoro o prodígio;</i> Não sabe o mistério? Ora vá ouvindo.	Ao Senhor louvemos Na avelã, que encerra <i>Em pouco miolo</i> <i>Muita providência.</i>
---	---

Enquanto representação instruída pela teologia, o texto poético pode imitar os procedimentos oratórios que atualizam a transubstanciação, bem como utilizar conceitos desse discurso eucarístico⁷⁸. Dessa analogia central composta entre a matéria eucarística, corpo e sangue de Cristo, e a matéria das frutas e dos doces, o poeta obtém como efeito as similaridades físicas entre elas: delícia e doçura; e também as similaridades imateriais, como beleza, virtuosismo, perfeição (*fineza*) e fruição (*regalo*). No que diz respeito à poesia portuguesa, os poemas de Maria do Céu e Jerônimo Baía selecionados para estudo são ilustrativos desse processo entre numerosos outros. Os dois poemas seiscentistas em análise são ambos convites a um deleite, o análogo da metáfora eucarística encontra-se no convite à participação na comunhão:

<i>Venha ao portal logo,</i> Verá que não minto, ... Não sabe o mistério? Ora vá ouvindo.	<i>Ao Senhor louvemos,</i> Pelas frutas belas Que criou regalo Sendo Providência.
---	--

Os poetas criam certa similaridade entre o processo de enunciação do poema e o discurso eucarístico, fazendo analogias com as revelações que o modelo sacramental supõe ao imitar alguns procedimentos de sua enunciação. Noutras palavras, a Eucaristia transforma-se decorosamente em tópica poética. Por essa imitação, frutas e doces tornam-se objetos do prazer sensível apresentados como núcleo alegórico da moralização do mundo profano, visível. Por eles o leitor pode descobrir os termos comuns, os predicados da correspondência entre ambos os análogos encontrados no poema e no procedimento eucarístico: fineza, doçura, gozo, beleza, virtuosismo etc. As argumentações dos poemas

⁷⁸ O discurso eucarístico é proferido segundo normas precisas de enunciação, instituídas nas narrativas evangélicas e outorgadas pela tradição da Igreja romana. Sabe-se, historicamente, que esse processo de aproveitamento moral deu-se nos séculos XVI e XVII muito em função de a Contra-Reforma ser uma ação dogmática de fundamentação da autoridade da Igreja, especialmente quanto à interpretação da Bíblia. O discurso eucarístico funciona, assim, em “caráter de formulário fixo”, de modo que o significado de cada um de seus termos encontra-se de antemão definido. Seu enunciado consagra o sacramento da Eucaristia, pelo qual Cristo dispensa aos homens a graça salvadora por meio da transubstanciação, transformação da hóstia em corpo e sangue do filho de Deus. Doutrina fixada pelo Concílio de Trento, o sacramento eucarístico é reiteradamente atualizado na oratória sacra.

são desenvolvidas com a finalidade de deleitar o leitor com o gozo revelado nas experiências a ele proposto: frutas e doces. Esta maneira peculiar de “ver semelhanças” resulta evidentemente da ficcionalização poética das coisas, com fins definidos: deleite, mas também ensino e comoção. A arte do poeta reside justamente em encontrar a conveniência entre essas coisas e as palavras, fazendo resultar desse encontro de lugar e locução convenientes, o prazer e certo conhecimento com que Aristóteles julgou definir o homem. Essa maneira muito específica de a poesia figurar o pensamento com objetos e imagens inusitadas é marca da poesia de agudeza que atualiza *in verbis* alegorias bíblicas. Mas também encontra sua preceptiva retórica fundamental, como em muitos passos, na *Poética* aristotélica, no passo mesmo em que o filósofo elucida as causas da poesia:

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congénito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado. Sinal disto é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exactas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres.⁷⁹

Emanuele Tesauro assume que, por imitação, os corpos figurados na pintura geram no intelecto um prazeroso engano e uma enganosa maravilha, trazendo aos olhos do espectador o simulacro das coisas, a idéia de que “il finto sia il vero”. Mesmo a visão de cadáveres e outros corpos horríveis, assente o autor, deleita pela representação do real. O engano fingido transforma, pela imagem pintada, o fingimento apenas de uma verdade, que o espectador sabe fingida, mas mesmo assim se deleita pela simulação evidenciada aos seus olhos pela arte. As coisas que figuram o pensamento poético pela metáfora agem igualmente, de modo que servem como os

(...) corpi dipinti che noi veggiamo, per significare i concetti che non veggiamo. Onde, se la Imitation Pitturale sommamente piace per la maraviglia *che un leon finto sia vero*; più de' piacere la Imitation Poetica per la maraviglia, *che un leon vero sia un'huomo forte*. Hor questo è lo scopo della Impresa, dello Emblema, & di tutti gli altri Simboli figurati & metaforici; ne' quali si considerano due cose, cioè; la qualità de' Corpi, & la maniera di rappresentarli. (...) Insomma, ogni *Corpo visibile*, à questa mutola Scienza [impresa] serve di lingua; e tutta la Natura è interprete de' suoi concetti.⁸⁰

A primeira e última sentenças do trecho cabem precisamente à compreensão dos dois poemas portugueses aqui ilustrativos. Se, como afirmam os preceptistas aristotélicos do Seiscentos, até os corpos desfigurados dos cadáveres servem ao prazer intelectual de gozar um engano artificialmente, se até cadáveres deleitam quando bem representados, toda a natureza pode fazê-lo. Vale dizer que qualquer corpo da natureza é signo de coisas, “serve de língua”, idéia que, como diz o autor, transforma toda a natureza em intérprete de seus próprios conceitos. Assim, a palavra imitativa pode ser qualquer uma, desde que traga aos olhos do leitor a imagem da semelhança que o poeta encontrou entre algumas coisas muito distantes entre si. A transferência de sentido de uma palavra a outra promovida pela metáfora é

⁷⁹ Aristóteles. *Poética*. Trad., pref., int. coment. de Eudoro de Souza. Lisboa: IN-CM, 1998, cap. 4, 1448b4-12.

⁸⁰ Tesauro, op. cit., p. 26-27.

possível, portanto, em qualquer ocasião de representação, mantidas as condições de decoro. As coisas figurantes, as que se vêem, são imagens das coisas que não se vêem.

Discursivamente, o procedimento nuclear da metáfora eucarística nos poemas *Cântico ao Senhor pelas frutas* e *A um Menino em metáfora de Deus* dá-se pela enunciação direta entre esses predicados, tal como ocorre na enunciação da Eucaristia em que Cristo faz-se presente, não estando apenas simbolizado ou referido nele. Não há, em ambos os poemas, conjunções ou preposições que façam comparações entre os termos análogos; quer dizer, o *doce é o menino* Jesus e o Senhor *encontra-se nas frutas*⁸¹:

Pois de que se admira, Quando este Menino É doce coberto, É manjar Divino?	Ao Senhor louvemos Nas uvas, que emblemas Mostram nos altares E escondem nas cepas.
---	--

Nos poemas, a enunciação metafórica dos análogos é a principal imitação da articulação do discurso eucarístico, mas há outras aproximações. Na propriedade de “convite” dos dois textos está implícita a idéia de louvação ou de celebração, no que fica manifesta a ascendência epidítica do discurso poético. Se dispusermos outra vez uma estrofe de cada poema, pode-se observar que o papel da mediação é citado diretamente: o texto da religiosa franciscana exalta a preferência dada a Paulo como detentor do saber da doutrina. No texto *Significações das Frutas moralizadas em estylo singello*, em que Maria do Céu glosa o próprio poema, tâmara significa ‘doutrina’, filha da ‘vitória’⁸².

Ao Senhor louvemos
Na Tâmara excelsa
Que por dar-se a Paulo
Se escondeu a Eva

Por sua vez, o texto do jesuíta refere diretamente o mistério da Encarnação (na 8ª. estrofe) e o sacramento. Baía não se furta a promover uma relação entre eles na medida em que propõe o sacramento como um “novo artifício” que sobreleve a idéia pouco sugestiva de um final inglório do Filho no Calvário:

Afirmam que no Calvário
Terá seu termo *finito*,
Sendo que no Sacramento
Há de *ter novo artifício*

Ao mesmo tempo, o termo “novo artifício” pontua a disposição do discurso ao expor abertamente sua própria convenção retórica. Vincular a idéia de morte (*Calvário*) meramente ao termo da vida de Jesus (*termo finito*) não acrescenta nada aos fatos dolorosos, apenas sublinha a condição meramente humana

⁸¹ Embora, neste último caso, o poema possua também quatro estrofes (1ª., 4ª., 7ª. e 15ª.) em que a afirmação “pelas frutas” substitui a forma “nas frutas”. Quanto aos grifos nos poemas, são todos de meu interesse.

⁸² Para maiores informações sobre o alegorismo das frutas na poesia de Maria do Céu veja-se o ensaio *As misteriosas portas da ilusão*, in: Ana Hatherly, op. cit., p. 13-41.

do Filho. Mas vincular essa “finitude” a um (*novo artifício*) de “ressurreições posteriores”, é tirar benefício da carga afetiva da morte.

No século XVII, como assinalamos, predomina a noção conciliadora das finalidades entre as duas idéias contidas na sentença *aut prodesse aut delectare*, que a *Arte Poética* de Horácio afirma como ações próprias aos poetas: “(...) aproveitar, ou deleitar, ou dizer juntamente, assim coisas agradáveis, como coisas proveitosas”⁸³. Assim, pelo exemplo da postulação retórica, tal qual ocorre com o termo “novo artifício”, evidenciar o artifício de sua convenção é elemento que proporciona deleite a quem escuta ou lê o poema, porque essa compreensão indica que houve da parte do leitor ou ouvinte a decodificação da engenhosidade do poema, e daí advém o sentido de participação na “maravilha”. Se considerarmos uma comparação com o gênero prosaico do sermão, muito próximo desses poemas pelo lugar de enunciação de onde foi colhida a tópica eucarística, o mesmo efeito, se excessivo, constitui falta de decoro, pois pode gerar menos crença que dúvidas no ouvinte ao secundarizar a articulação teológica dos argumentos. Não foi outra a crítica que o padre António Vieira formulou aos chamados “sermões obscuros” no célebre “Sermão da Sexagésima”. Noutros termos, o que constitui finalidade fundamental num gênero é apenas acessório noutro. Mas ser acessório não significa ser pouco importante, pois é nesta intercessão das finalidades dos gêneros que Torquato Tasso encontra a linha mais profícua entre os discursos da prosa e da poesia, como vimos. É ainda a propósito do deleite coincidente com a utilidade, como está assente dizer no período do Seiscentos, que se revela uma aspiração geral, aristotélica e horaciana, da “(...) coincidenza del *delectare-prodesse*. Non solo il diletto a servizio dell’utile, ma l’utile concepito come diletto”⁸⁴. Porém, as margens entre esses dois “serviços” nunca são demarcadas, embora estejam sempre marcados pelo decoro. Mas o decoro das agudezas alarga-se na mesma proporção da distância entre os conceitos que a metáfora aguda junta na transferência de sentidos. Sem fiar-se nas coisas, que podem ser todas ou qualquer uma, até cadáveres; sem limites de artifício, dado que o mecanismo analógico da metáfora sustenta qualquer transferência; e tendo identificado as semelhanças próprias à transferência metafórica de sentido, a dificuldade do poeta está em compor decorosamente a junção entre as coisas e as palavras que melhor as represente.

Há em todo o poema *Ao Menino Deus em metáfora de doce* o propósito de exaltação ao *Menino Deus* por meio da correspondência nuclear entre dois conceitos do conhecimento humano, de naturezas muito diversas: o sabor do doce e o Ser divino em forma humana, o menino Deus. O prazer é experimentado no doce e ao mesmo tempo é figurado no corpo do menino Deus (*substancial doce Divino*). Logo a partir do início do texto, o diálogo entre o pregoeiro de iguarias e a voz enunciativa que fará a exposição dos objetos comparados introduz a matéria e o modo alegórico (estrofes de 1 a 6) encerrado com a proposta de uma ponderação misteriosa: *Não sabe o mistério? / Ora vá ouvindo*. A argumentação desenvolve-se a partir da idéia de que a fruição do prazer da revelação divina é real e

⁸³ Horácio. *Entendimento literal, e construção portuguesa de todas as obras de Horacio*[...], 1657, verso 333.

⁸⁴ Tagliabue, op. cit., p. 153.

infinita, enquanto a fruição do prazer advindo do doce é finita. Doce é elemento do plano sensível que empresta suas características ao segundo termo da analogia: o *menino Deus*. A partir da 7^a. estrofe o texto é disposto no sentido de confirmar a analogia entre os dois objetos. Até a 11^a. estrofe são narradas diversas “aventuras” prodigiosas combinadas por ação artificiosa de equívocos aos nomes dos conventos, apresentados nesta seqüência: Santa Ana como princípio, depois Anunciação, Encarnação e Sacramento. A ressurreição é apenas sugerida no verso *Tornando aos mortos vivos*, na estrofe 15.

A partir da 12^a. estrofe tem-se uma série de definições que buscam comprovar a superioridade do prazer de provar-se o mistério divino porque ele é infinito, ao passo que o prazer terreno permanece na apreensão sensitiva, que é falível e substancialmente finita. Tal comprovação parte de uma idéia dada como certa: *Que seja doce este Infante / A razão o está pedindo*. Não faltam parâmetros no universo alimentar da doçaria, como os manjares *branco, real e dos Anjos*, mas toda a similaridade com a metáfora eucarística pode ser sintetizada no fato de que o doce é manjar soberano que eleva os espíritos (15^a. estrofe), não os corpos, limitados estes que são pela condição material, finita, e, por isso, sem “realeza”: *Será de gosto infinito / Manjar real verdadeiro / Manjar branco parecido*.

Como no *Cântico* da sórora Maria do Céu, no romance o poeta mantém a imagem dos doces, a qual só pode ser terrena, o que compõe o “sentido literal figurado” do esquema alegórico. Em suma, é por exercício de imitação que os dois poemas ilustrativos operam as analogias, compondo a alegoria a partir das metáforas alimentares das frutas e dos doces. Neste último caso, a imitação do modelo sacramental é proposta conforme:

E logo na Encarnação
Se entrou por modo Divino
...
Sendo que no Sacramento
Há de ter novo artifício

O conjunto uniforme de significações, a metáfora dos doces, funciona como um detalhamento das relações, comentando as especificidades entre os componentes dos diversos planos: *morgado, caramelo, manjar; capricho, vivos...*⁸⁵ Funcionamento similar parece ter o *Cântico ao senhor pelas frutas*. Neste, a representação visual das frutas funciona como elemento de convencimento que evidencia a finitude da matéria. Em comparação com o romance, deve-se referir que o cântico é forma textual bem mais simples, sendo comum nele a idéia da louvação ou da celebração. Sua estrutura possui o traço dominante da regularidade dos versos, concretizada comumente em forma de anáforas ou repetições.

É em função da repetição de signos que Tesouro apresenta a metáfora por meio de uma alegoria “genitora”, cuja significação é reveladora para a compreensão da poesia de agudeza. Segundo o autor do *Cannocchiale*, metáforas geram outras metáforas a partir de variações das atribuições retóricas ou

⁸⁵ Heinrich Lausberg, op. cit., tomo II, § 897: “Las alegorías tienden a la elaboración detallada de las relaciones de los elementos particulares de la alegoría con los elementos particulares del sentido recto”. No mesmo sentido, Hansen. *Alegoria*: “a alegoria não é só metáfora (substituição) mas também anáfora (repetição)”, p. 39.

gramaticais de uma propriedade de sentido, variações que podem ser obtidas recorrendo-se ao índice categórico dos gêneros definido por Aristóteles. Tem-se então o conceito de imitação muito singularmente figurado segundo a metáfora da genitora, uma metáfora mãe, signo da preceptiva seiscentista: “Chiamo io dunque Imitatione una sagacità, con cui propostoti una Metafora, ò altro fiore dell’humano ingegno; tu attentamente consideri le sue radici, e trapiantandole in differenti Categoríe, come in suolo sativo & fecondo; ne propaghi altri fiori della medesima specie; ma non gli medesimi Individui”⁸⁶. Mãe das agudezas, a metáfora gera novas metáforas a partir de uma analogia primeira que se desdobra sucessivamente, artifício conhecido como “metáforas em cascata”, e com isso compõe sobre uma mesma tópica (uma isotopia) o sentido do poema, ou forma alegorias, todos “partos” de engenhos. “Eccoti quante Metafore partorisce una sola Metafora; tutte significatrici di una sola proprietá”⁸⁷. Há isotopias nos casos dos dois poemas, pois as alegorias são construídas pela repetição do mesmo topos, como se cada estrofe repetisse o mesmo “mistério” da estrofe anterior, mas tendo uma significação específica a ela atribuída. A mesma metáfora “mãe” gera outras sucessivas que, sem repeti-la, repetem a analogia de origem. No *Cântico pelas frutas* a “prole das agudezas”, expressão de Tesouro, é bem clara, mas o artifício ocorre também no “poema dos doces”.

As duas alegorias possuem um plano discursivo desenvolvido com base em significações familiares ao universo simbólico do auditório seiscentista. Entre essas significações cito o sensualismo que impregna a carga semântica de algumas delas: é o caso da ginja e da cereja, frutas cuja cor, a par do escarlate do rubi, compõe numerosas imagens dos lábios femininos nos retratos, subgênero poético comum no período.

Na ginja, e cereja
Para o gosto paz,
Para os olhos guerra

No *Cântico pelas frutas*, o plano dos sentidos moralizados forma uma unidade independente da projeção visual das frutas. São níveis independentes, mas compostos segundo uma estrutura alegórica retórica em que um plano (um *signo*) atualiza o significado do outro (também *signo*). Há analogia nos três níveis que a leitura do poema sugere: a) um sentido literal de descrição visual das frutas pela cor, sabor, forma e pelo jogo de seus significantes (amor/amora/ameixa); b) um sentido figurado pela associação dos conceitos moralizados de cada fruta, expondo suas virtudes, com o apelo à exortação do criador dessas maravilhas; e, por fim, c) um sentido “do ausente” que se faz presente na matéria frugal, o sentido da sagração do divino nela presente. Nos termos que João Adolfo Hansen usa, haveria três signos: um em presença, as frutas; outro em ausência, a bondade de providência divina; e um terceiro, signo intermediário que o leitor apenas infere, o da “relação” do homem com a divindade. “A alegoria põe em funcionamento duas operações simultâneas. Como nomeação particularizante de um sensível ou

⁸⁶ Tesouro, op. cit., p. 116.

⁸⁷ Ibid., p. 117.

visível, opera por partes encadeadas num contínuo; enquanto referência a um significado *in absentia*, opera por analogia, através da alusão e substituição”⁸⁸. As referências de todas as frutas são termos análogos atribuídos a um único análogo principal, o sentido de participação no plano divino: a “louvação ao Senhor”. Por esse procedimento ter-se-ia apenas a construção de uma analogia em que o sentido das frutas repetisse a mesma idéia contida no sentido figurado, moralizado, de todas as frutas. Acontece, todavia, que a alegoria propõe a analogia com uma abstração, a presença do Senhor “*nas frutas*”, ou seja, Sua própria materialização nas formas vegetais:

Ao Senhor louvemos
No limão que encerra
A vontade fina,
Em fruta grosseira.

Ao introduzir a analogia com o procedimento da Eucaristia, fazendo da presença divina na matéria sensível uma tópica imitada na canção, o poeta cria uma similitude entre o texto poético e o enunciado do mistério. A idéia é que, fora do lugar litúrgico, mas na perspectiva da glosa alegórica, o efeito de amplificação do modelo eucarístico pelo mecanismo de divinização das frutas é realização de agudeza poética. Concorre para a configuração de similaridade com o modelo de enunciação do sacramento o termo *altares*, lugar eucarístico autorizado para a exibição de *emblemas*, palavra que, por si, indicia o procedimento metafórico retoricamente convencional de toda a composição.

Ao Senhor louvemos
Nas uvas, que *emblemas*
Mostram nos *altares*.

No *romance* de Jerônimo Baía, a alegoria utiliza-se das metáforas “em cascata”, ou “por isotopia”, para compor a analogia entre os termos alimentares: *doce, morgado* (uma iguaria), *manjar, caramelo pão e pão de ló* com os análogos de base teológica: *infante, morgado* (primogenia) e *modo Divino*. Se aplicarmos a definição de analogia de proporcionalidade⁸⁹, é possível dizer que o prazer finito está para o doce, assim como o prazer infinito está para a comunhão no mistério. A alegoria estabelece a equivalência entre os dois tipos de prazer, mas faz equivalerem-se também o doce e a comunhão, pois é aquele que veicula a idéia da comunhão. O sentido de exortação contida no “convite” é a proposição que torna possível a passagem de um a outro: “*Foi em figura oferecido*”.

⁸⁸ Hansen, op. cit., p. 16.

⁸⁹ Ocorre proporção quando um termo é atribuído a vários sujeitos ou entes numa relação semelhante: metafórica ou própria, quando respectivamente expressa algo simbólico ou real. In: José Ferrater Mora. Dicionário de Filosofia. 2^a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996, verbete *analogia*, p. 27-32. Uma síntese das definições propostas em alguns textos por João Adolfo Hansen a partir do capítulo 21 da *Poética* de Aristóteles pode ser expressa nos termos: na analogia de proporção, não há um análogo principal, mas uma relação ou proporções mútuas que efetuam uma unidade entre os conceitos análogos. Neste tipo de analogia, dois conceitos não têm forma comum, mas duas proporcionalmente análogas, entre gêneros diversos: A : B :: C : D. Um nível mais complexo de proporção encontra-se na proporcionalidade, que implica também a relação de dois termos, mas operada segundo uma distância infinita, por exemplo, como entre 2 e 551. Do ponto de vista artificial, proporcionalidade é mais que proporção.

Considerações sobre o decoro das metáforas alimentares

Em ambos os poemas a metáfora provê a adequação textual na medida em que combina os termos análogos. Embora em alguns textos seiscentistas a metáfora funcione no limite da coerência que os recursos alegóricos permitem, a noção de decoro tem por fim impor os usos permissivos. Não há no *Cântico ao Senhor* de Maria do Céu qualquer elemento que possa indicar a extrapolação do decoro, quer pelo lírico do gênero, quer pelas analogias que constrói, como a que poderia advir de uma eventual fruição pelos sentidos para além da imitação do modelo sacramental proposto na alegoria. Quer dizer, a certa desmesura quanto a analogias tão próximas às coisas divinas. Ao contrário disso, a enumeração de variadas frutas parece favorecer a interpretação de que a ação providencial, presente nas frutas, não é um ato isolado, fruto da extravagância divina para tentar os apetites humanos, mas faz parte de certa proliferação continuada dos signos divinos presentes nas espécies, presença economicamente prevista pela providência. Não há pois tentação do desejo de fruição pelo sensível, o que há é a possibilidade de fruição do deleite da poesia. Tal é o que se conclui da observação da primeira (e última) estrofe, colocada aqui em ordem direta e prosaica: *devemos louvar ao Senhor que, por ser providente, criou regalo para nós nas frutas belas*. No texto, o termo empregado na proposição repetida é *sendo providência*. A forma nominal do gerúndio tem neste caso função predicativa de *Senhor*, ele “é providência”, ou seja, o poema reitera a alegorização dos signos divinos. Mas deve ser louvado também por estar nas frutas (*Na maçã, Na avelã, Nas uvas* etc.). O sentido de louvor, perfeitamente adequado ao caráter de exortação comum na poesia do século XVII, a julgar pelos numerosos panegíricos, louvores e triunfos escritos no período, não se restringe a uma constatação da infinita bondade de Deus em legar as delícias para serem fruídas, empreitada tomada a partir de não menos do que sua sabedoria de governo, do juízo.

Que até pelas frutas
Reparte ciências

Com efeito, a louvação da graça é repetidamente reclamada (o primeiro verso de todas as estrofes) pela alegorização do modelo sacramental eucarístico como signo em matéria tão próxima e acessível ao humano.

Discorrendo a respeito da necessidade de restrição do arbítrio e da deteriorização das vontades no contexto específico da oratória sacra, Alcir Pécora observa alguns condicionamentos que avaliam o “peso do mundo sensível” nas representações discursivas sacras:

(...) para manter o desejo como legítima busca do Ser, Deus *provê* o mundo com os sinais sensíveis de sua presença. O modo sacramental aparece como uma espécie de balizamento e alerta para as ocasiões do arbítrio e a adequada orientação da vontade para o Ser que é causa dela. O modo sacramental significa uma figuração da transcendência com o generoso propósito

de insistir-se como objeto possível da comunhão com o humano. Sem tais sinais, compreensíveis nos próprios limites da natureza do homem, o desejo do homem tende a romper os parâmetros da ordem natural que o conduz a Deus (...).⁹⁰

Levando-se essa consideração para o universo da imitação poética, pode-se inferir que um efeito similar resguarda a finalidade instrutiva ao mesmo tempo em que adequa o poema ao decoro seiscentista, isso porque, apesar de o poeta poder escolher todas as coisas da natureza, mesmo feras e cadáveres e até coisas artificiais para figurar suas metáforas, os usos impedem o desregramento das coisas escolhidas como matéria de poemas. Autores importantes da preceptiva seiscentista advertem sempre que conceitos indecorosos como as representações dos vícios não podem ser tema da poesia, pois estes, ao invés de gerar repulsa ao leitor, podem suscitar o desejo de lascívia. Esses efeitos pouco proveitosos são investigados como ação dos ornatos e implicam relações sinuosas que se formam entre concessões e restrições às matérias da poesia elaboradas modelarmente pela preceptiva.

Na abordagem aproximativa e ao mesmo tempo diferenciadora que Torquato Tasso elaborou no final dos anos Quinhentos entre os discursos da poesia e da prosa, o que significou definir limites de aproveitamento entre as artes poética e retórica, ali ficou assente que as convenções do deleite pelo proveito e maravilha, predominantes ao longo do século XVII, partiriam já da invenção da matéria poética. Não em função de restringir-se a amplitude da *inventio* poética, que permanece tão ampla quanto as coisas da natureza, mas em função do estilo, noção resultante da forma de dizer a matéria a partir dos conceitos. Vimos que, para Tasso, os artifícios do engenho agudo exigem que a matéria inventiva nunca exceda a grandeza conveniente ao seu estilo. São os conceitos, e não a matéria nua, que devem informar o decoro dos poemas, precisamente dos poemas líricos, que também glosam matéria comum à épica, a exemplo de deuses, heróis e vitórias, mas por meio de conceitos específicos. Diz Tasso que “la materia del lirico non è determinata, (...) così il lirico parimente tratta ogni materia che occorra a lui; ma ne tratta con alcuni concetti che sono suoi propri, non comuni al tragico e all’epico: e da questa varietà de’ concetti deriva la varietà dello stile che è fra l’epico e ‘l lirico”⁹¹. Retoma-se o pensamento de Tasso para enfatizar que a escolha da matéria reflete na postulação do decoro dos conceitos que a lírica do século XVII veicula, pois é sobre os conceitos que o controle da doutrina é exercido.

Contra a lascívia, o tratadista Manuel Pires de Almeida produz um libelo no livro *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia*, de que extraímos alguns trechos: “Para a poesia e pintura alcançarem o fim deleitoso e útil convêm ser de proveito à República”⁹². A ameaça é identificada como intrínseca à poesia, pois se esta tem como uma das virtudes mais elementares a suavidade do ornato – e amenidade e

⁹⁰ Pécora, *Teatro do Sacramento*, p. 119.

⁹¹ Tasso, op. cit., p. 405. Relações entre estilo, conceito e elocução foram abordadas no capítulo terceiro da tese. No início deste presente capítulo foi referido o pensamento de Torquato Tasso quanto às relações dos discursos de prosa e verso.

⁹² Manuel Pires de Almeida in: Adma Muhana. *Poesia e pintura ou pintura e poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2002, fl. 59v, p. 87.

mansidão da música, ociosidade discreta dos afetos, brandura dos cantos de amor – convém estar alerta para não transformar o “pasto da alma” das agudezas⁹³ em terreno cultivado ao pecado. Adverte Pires de Almeida: “Suavíssimo é o *Adônis* do Marino, suavidade grandíssima e boa imitação têm as estâncias do *Gofredo* do Tasso, em que as ninfas se banham, doce é o *Vindimador* do Tansilo e contudo se proíbem. Em bom governo se fundaram tais proibições porque de licenciado falar nasce a licença do fazer (...)”⁹⁴. Obrando por certo excesso de evidência na representação, fazendo saltar demasiado aos olhos os afetos das coisas humanas e de deuses, de certas coisas que homens e deuses podem fazer, a poesia pode incitar à lascívia. A arte que deve ter por fim a indução ao aprimoramento moral, que os primeiros comentadores aristotélicos esforçaram-se para comungar com Horácio, essa mesma arte pode também levar ao gosto da lascívia, operando assim certo desvio da finalidade edificante do vitupério que Aristóteles previra. Adverte ainda Almeida:

É particularidade da imitação poética, como tem Platão, infundir dissimuladamente no ânimo o mal ou o bem que narra, e assim sendo sua narração desonesta, subrepticamente introduzirá a mesma; e assim é aviso fugir por não manchar a pureza do ânimo com os mimos e regalos lascivos da poesia pouco casta; e fazendo-o pelo contrário pecaremos de malícia, e viveremos como Ulisses com Calipso (...).⁹⁵

Poesia pouco casta pelas coisas, pelos ornatos ou pelo modo de dizer os conceitos – *sua narração desonesta* –, fato é que o decoro contra-reformado impõe fortes ressalvas tanto às descrições de afetos, caracteres e ações notadamente instigantes, caso de encontros amorosos e banhos, como a matéria comum das artes, a exemplo de pernas pintadas ao natural, pois, conforme adverte Pires de Almeida, “de contrários aspectos nas estrelas vêm contrárias influências à terra (...)”⁹⁶. Pelo menos no domínio da preceptiva, usos poéticos encontram-se decorosamente previstos. Representações das gentilidades como descrições dos amores entre deuses, castigos sanguínários e desgovernadas vinganças podem levar ao desregramento dos apetites; contudo, quando não são lascivas, louva-se-lhes o engenho e o artifício. É prática do período a publicação de versões moralizadas de obras antigas que potencialmente poderiam levar ao não-proveito, mormente as de Ovídio, mas também muitas poesias de Horácio e outros autores antigos.

Sob tais condicionamentos, culturais e poéticos, é bem difícil falar de efeitos que não se atenham às normas de decoro. O texto ilustrativo de Jerônimo Baía, todavia, traz certas ambigüidades que nos indagam se é possível reconhecer sentidos diversos, somados (?) à moralização ao divino. No “poema dos *doces*”, ao leitor habilitado nas agudezas, não escapa pelo menos certo aspecto jocoso por efeito das ambigüidades ou imagens instigantes e dos equívocos, como nas passagens a seguir destacadas: *Saiu da Madre de Deus / às Claras foi visto / doce princípio / Não sabe o mistério? Ora vá ouvindo.*

⁹³ Gracián, op. cit., (1648), Discurso I, p. 313.

⁹⁴ Manuel Pires de Almeida, in: Muhana, op. cit., fl. 57-57v, p. 82.

⁹⁵ Ibid., fl. 59v, p. 88.

Reveja-se a estrofe em que as freiras são citadas como devotadas caprichosamente à estimação do doce:

Fazem dele *estimação*
As Freiras com *tal capricho*
Que apuram para este doce
Todos os *cinco sentidos*.

Para a fruição do doce os sentidos humanos são plenamente invocados, havendo mesmo referência ao pecador pela fome excessiva (*Tal doce é, que porque farte / Ao pecador mais faminto*), vício que somente o *doce divino* é capaz de remediar. É possível haver nessa fruição tão completa a possibilidade de um desvio concupiscente, no sentido dos gozos viciosos da matéria do doce? Para um leitor que aceite a *literalidade* da fruição pela sensibilidade humana, ela operaria paralelamente ao sentido alegórico da poesia ao divino ou acabaria por promover um efeito de distanciamento do modelo alegórico religioso? Certamente que outros termos, como *delicioso*, *rico* e *gosto*, situados na interseção dos campos semânticos da doçaria e da comunhão espiritual ou, mais diretamente, do desejo material e do desejo de Deus, compõem a metáfora do poema. Mas, as estrofes transcritas acima poderiam abrir a possibilidade de uma interpretação outra que não a de representação moralizante, por figurarem no texto os dois tipos de “desejos”? A esse propósito, é necessário fazer algumas referências no que diz respeito ao conceito de “concupiscência”. Estudiosos enumeram mais de um sentido para o termo, mas o sentido que nos diz diretamente respeito é o de “prender o homem ao mundo e passar com ele, de modo a excluí-lo da vida eterna”⁹⁷. Em termos literais pode-se fazer uma equivalência com a *vanitas*, tópica de larga tradição na poesia seiscentista, como se sabe, que resume a sedução que o sujeito sofre pelas paixões seculares. Pela ordem teológica, os desejos que degenerarem em apetites e as paixões e concupiscências são vínculos apenas terrenos. É precisamente na ordem terrena, aquela única a que a alegoria dos homens tem acesso, que o doce/fruta é prazer. Em suma, se houvesse no poema algum índice concupiscente, este deveria residir na autonomia e completude material da coisa desejada, ou seja, no apetite pelos doces e frutas; nunca essa autonomia incidiria sobre a significação alegórica do corpo do *Menino*, o que seria muito gravemente estapafúrdio.

A alegoria nunca suportaria uma autonomia do doce fora da condição moralizada: *Diga-o como é doce, / Que ignoro o prodígio*. A poesia de agudeza, ao vincular o deleite às outras duas finalidades persuasivas do discurso, desautoriza frontalmente alegorias com significações autônomas segundo vários argumentos. Ambigüidades geradas por proposições arriscadas do ponto de vista da ortodoxia católica não são novidade na escrita do século XVII, pois são conhecidas algumas passagens dos sermões do Padre António Vieira em que o pregador “deifica” São Francisco, ou “inclui” o apóstolo Paulo na Santíssima Trindade, ou, ainda, quando interpela diretamente o Senhor em nome dos portugueses. Na poesia encontram-se variados outros exemplos, a respeito de que pode-se citar o nome

⁹⁶ Ibid., fl. 58, p. 84.

de Gregório de Matos, cuja voz poética chegou mesmo a advertir a Deus sobre a falibilidade dos homens, “cobrando-Lhe divindade”⁹⁸. Compreendo que tais ambigüidades são a própria realização textual da agudeza, cujos termos artificiosos exigem o engenho, o qual, nas palavras do preceptista espanhol Baltasar Gracián, “no se contenta con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura”⁹⁹. Volta-se ao ponto de partida do gênero do discurso: é próprio do gênero poético criar situações de potenciação da linguagem, daí que a poesia leve suas tópicas às últimas conseqüências de clareza e verossimilhança e alargue os limites do que é aceito pelas tradições¹⁰⁰. Assim é que poemas agradam e divertem.

A mesma concepção de agudeza conduz ao argumento da tópica: se a poesia imita a “celebração” conforme ao aspecto festivo do topos eucarístico, a finalidade do poema é deleitar festivamente, utilizando até mesmo formas do humor. *Fino*, conceito presente no poema, no século XVII é qualificativo da demonstração perfeita e acabada. A vontade humana é fina quando supera a condição da fruta grosseira, como no *Cântico*. No romance de Baía, a devoção *fina* é a ambigüidade: *perfeição da coisa, honrado término e agudeza*. Doce e fruta trazem os efeitos deleitosos da maravilha, da recreação da poesia dos homens. No capítulo seguinte veremos outro modo de imitação da poesia de agudeza deleitosa, mas que constitui modalidades poéticas bastantes diferenciadas da poesia ao divino.

⁹⁷ Cf. J. Bauer. *Dicionário de Teologia Bíblica*. São Paulo: Loyola, 1983, verbete *concupiscência*, p. 190.

⁹⁸ Cf. Muhana. Gregório de Matos, beato. In: *Revista Estudos Portugueses e Africanos*. Dept. de Letras da Unicamp. Campinas, n.º 27, p. 47-60, 1.º semestre de 1996.

⁹⁹ Gracián, op. cit., (1648), Discurso II, p. 318.

¹⁰⁰ Antônio José Saraiva. *O discurso engenhoso: estudos sobre Vieira e outros autores clássicos*. São Paulo: Perspectiva, 1980.



Capítulo 5

Contrafações poéticas

“Esses princípios (disse Solino) estão já mui bolorentos (...).”
(Rodrigues Lobo. *Corte na Aldeia*, Diálogo III.)

A noção de proveito e recreação do público por efeito de amplificação dos afetos e ornatos norteia não apenas as finalidades da poesia lírico-amorosa, seja secular ou ao divino, mas igualmente condiciona a arte das obras de contrafação, dos discursos poéticos que, mesmo acionando o conjunto das convenções poéticas e retóricas que embasam a escrita do século XVII, apresentam ao mesmo tempo certa apropriação singular dos códigos de composição da época. Assunto por demais promissor à poesia seiscentista em Portugal, algumas formas de contrafação são matéria deste capítulo. Considera-se contrafação o conjunto de rubricas que se apropriam das formas poéticas canônicas para a construção de um discurso específico, na maior parte dos casos no interior do próprio gênero apropriado. Uma injúria composta em silogismos, um encômio depreciativo ou uma paráfrase de fábula mitológica são casos muito comuns dessas formas, senão de infração, por certo de apropriação de códigos e normas que constituem a preceptiva dos gêneros. É o caso da imitação por metáfora eucarística da poesia ao divino, que se apropria da invenção projetada pela poesia de imaginário religioso para exercício de moralização e proveito da audiência. É igualmente o caso da imitação alegórica por metáforas orgânicas, comuns também nos retratos feitos para motejar, como também é o caso dos poemas jocosos destinados à sátira de *personae* públicas, conhecidos sobretudo nos epigramas e décimas maledicentes. Atentas ao gênero glosado, as variadas maneiras de contrafazer modelos constituem algumas vertentes de imitação concorrentes na poesia do Seiscentos. As contrafações atualizam propriedades discursivas muito específicas, o que enriquece a produção dessa poesia de imitação que tem marca na variedade de suas formas, mantidas as condições que qualificam um gênero: o romance de Jerônimo Baía, por exemplo visto, não deixa de ser um romance por ser poema ao divino. Acredito portanto que a contrafação é conceito de análise crítica mais apropriado a esse modo demasiado heterogêneo de discursos que refletem tópicos, ornatos, argumentos e meios de amplificação na poesia lírica seiscentista.

Atualizando variações que ocorrem no plano do ornato, convém averiguar a natureza das diversas formas de contrafação poética a partir de traços encontrados na origem das normatizações da poesia. É sabido que o gênero epidítico recebeu intensa codificação posteriormente à retórica aristotélica. Suas normas tenderam a prestigiar a amplificação, em detrimento da argumentação e da narração na poesia, segundo assinala Jacques Bompaire; em todo caso, como lugar do ornato, a amplificação apresenta especificidades nas suas tópicos: “n’étant pas inséré dans un débat et n’ayant pas à convaincre mais à

émouvoir, il se contente de pratiquer l’amplification, de magnifier ou de déprécier des constatations sur lesquelles tous les auditeurs sont d’accord, par conformisme dans le cas normal, par non-conformisme conventionnel dans le cas du paradoxe”¹. A teoria do elogio foi desenvolvida tendo em vista determinada medida aceitável para o louvor e, prioritariamente, “à marquer la distance qu’il y a du panégyriste au flatteur, de l’éloge des qualités réelles aux exagérations gratuites”². Por essa normatização foi instituída certa classe de objetos retoricamente elogiáveis (*endoxa*), cujos titulares são os deuses, seguidos imediatamente pelos homens e animais, e ainda por seres inanimados, contudo deferentes ao elogio, como uma urbe insigne ou determinada obra, caso do encômio. Na poesia, esses objetos elogiáveis (*eikona*) constituem a matéria dos gêneros que podem ser figurados uniformemente, ou seja, gêneros que atualizam uma normatização suficiente para caracterizar suas espécies no individual de cada poema. Mas há também a possibilidade do elogio de objetos não-dignos pela insignificância ou pela feiúra: “como muitas vezes acontece que, por brincadeira ou a sério, louvamos não só um homem ou um deus mas até seres inanimados ou qualquer animal que se apresente”³. Neste caso, o elogio, de acordo ainda com a retórica helênica, torna-se censura, pois sendo o belo sempre digno de louvor, seu contrário é necessariamente desaconselhável. Daí que a virtude, pensada via retórica como detentora de forma única aparente no elogio dos objetos elogiáveis, cede lugar à elocução dos vícios. Mas, a seguir a mesma via do pensamento retórico, vê-se que os vícios são múltiplos e aparentes no vitupério dos objetos parcialmente ou não elogiáveis. Como arte da poesia, ambas as elocuições de virtude e de vícios expressam o engenho do poeta. Com efeito, quando Aristóteles define o tópico específico do belo como o mais aplicável ao gênero epidítico, institui ao mesmo tempo o feio como tópico específico de contrafação dos discursos desse gênero⁴. Na *Poética*, o gênero normatizado para apresentar imitação de matéria baixa é a comédia, que imita ações e caracteres de “homens piores”.

Pela abordagem de autores gregos e latinos posteriores, como Luciano e Quintiliano, os discursos elogiosos de objetos indignos possuem certos graus de aceitabilidade. Em síntese, por ação das retóricas helenísticas, o gênero epidítico foi alargado e suas tópicas definidas por incluírem objetos altamente elogiáveis, como os deuses, a justiça etc., mas ao mesmo tempo, em que pese a sempre necessária adequação, por incluírem objetos apenas parcialmente dignos de elogios, como

aqueles que a *doxa* não reconhece como passíveis de elogio (*adoxais*), como a velhice, os demônios etc., os *anfidoxais*, que apresentam aspectos em parte elogiáveis, em parte vituperáveis, como as paixões; e aqueles indignos de elogio (*paradoxais*), como uma mosca, uma cabeleira etc. Distante da conceituação aristotélica, para essa retórica sofisticada são menos as coisas, os personagens, ou as ações endoxais que requerem elogio, do que o elogio que demonstra sua

¹ Jacques Bompaire. *Lucien écrivain: imitation et création*. Paris: Bocard, 1958, p. 269.

² *Ibid.*, p. 274.

³ Aristóteles. *Retórica*. Trad. e notas por Miguel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998, livro III, cap. 9, 1366a29.

⁴ *Ibid.*, livro I, cap. 3, 1358b22 e 29-30: “cada um dos três gêneros tem um fim diferente (...). Para os que elogiam e censuram, o fim é o belo e o feio, acrescentando, eles também, outros raciocínios acessórios”.

virtude. As regras do gênero é que devem apresentar uma conformidade com a opinião; se assim não fosse, a arte dependeria ou da natureza ou da história, deixando de ser imitação. Ao tratar coisas adoxais ou paradoxais segundo as regras do gênero, os epidícticos afirmam que tais coisas são modelo, uma vez que sujeitas a encômios e vitupérios: se é possível compor um elogio da mosca, a mosca é elogiável. Sobretudo, são os paradoxos maravilhas.⁵

O panegírico é um tipo de discurso fortemente codificado por retóricas antigas, composto como gênero independente nas formas muito conhecidas das elegias, epigramas, orações e outros discursos, ou apresenta-se como parte de outros gêneros, compondo, por exemplo, digressões de poemas. É precisamente na poesia que nos interessa a permanência desses traços epidícticos de censura da coisa glosada, pois a contrafação dos temas nas artes portuguesas apresenta facetas múltiplas no que diz respeito às finalidades discursivas. Tendo em conta dois modelos antigos de elogio paradoxal, as obras *Elogio da Mosca* e o *Parasita ou papa-jantares*, de Luciano, Bompaire chama atenção para a caracterização dos gêneros paradoxais de elogio: é que nesses casos o discurso apreende a mesma técnica aplicada ao louvor de objetos convencionalmente aceitos, vale dizer, o autor “accepte pleinement ce genre dont l’objet même est de faire sourire (et parfois réfléchir), il ne peut se moquer de ceux qui le pratiquent. Par conséquent il n’y a aucune intention polémique dans l’*Éloge de la mouche* qui est l’essai loyal de certains moyens rhétoriques qui créent d’eux-mêmes le burlesque”⁶.

No que diz respeito à poesia moderna dos gêneros menores, e segundo a já comentada visada moralizante dada às “obras do discurso” de Aristóteles e Horácio após os anos Quinhentos, a tópica epidíctica específica de contrafação do elogio do belo, por meio do discurso que busca efeitos de repulsa aos vícios pela exposição do feio, serve às mesmas finalidades de deleite e proveito dos gêneros que emulam. No universo ficcional e fantasioso da poesia de gêneros menores, conceitos impróprios ao louvor, como a pobreza ou a avareza, e figuras indignas de encômio, como capitães inimigos, são matéria de vitupério. Principalmente são matéria da lírica e suas contrafações as afecções humanas de simpatia ou repulsa aos afetos suscitados por esses conceitos, como as paixões humanas que os rodeiam, pois, tomadas quer na forma unitária da virtude, como o amor divino ou a beleza feminina, quer nas fraquezas ou excessos dos vícios, como o engano e a lisonja, as afecções humanas são revestidas variadamente de conceito, conforme o artifício que o engenho do poeta escolher. Do ponto de vista da preceptiva do século XVII, as formas de contrafação são assimiladas ao conjunto das convenções retórico-poéticas, sendo seus argumentos e *loci* os mesmos usados nos poemas chamados “sérios” ou “honestos”, os discursos das convenções líricas. Portanto, é mais uma vez a noção de imitação que fundamenta as formas várias também da contrafação. Rafael Bluteau traz no seu *Vocabulário Latino* que “contrafazer alguém é arremedá-lo: *aliquem imitando effingere* ou *exprimere*”⁷. E, da mesma maneira que a lírica dos objetos

⁵ Adma Muhana. *A epopéia em prosa seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, p. 286.

⁶ Bompaire, op. cit., p. 283.

⁷ Rafael Bluteau. *Vocabulário Portuguez, & Latino*, Aulico Anatomico, Architectonico, Bellico, Botanico, Brasilico, Comico, Critico [...], Autorizado com exemplos dos melhores Escritores Portuguezes, & Latinos [...] Lisboa: Pascoal da Sylva, 1712-1728, verbete *contrafazer*.

elogiáveis, igualmente a contrafação de coisas apenas parcialmente elogiáveis possui modelos de excelência. No Discurso LVIII: “De la docta erudición y de las fuentes de que se saca” do livro *Agudeza y Arte de Ingenio*, Baltasar Gracián inclui alguns lugares paradoxais entre as fontes dos conhecimentos que devem alimentar a prática poética dos autores ilustrados, conforme adverte sempre a preceptiva dos discretos poetas:

A las fuentes de la noticiosa erudición, donde han de acudir el gusto y el ingenio para ilustrar sus asuntos, son muchas y diferentes. La primera es la historia, así sagrada como humana: da gran autoridad a la doctrina por lo plático y por lo curioso; las sentencias y dichos de sabios, sacados de la filosofía moral y de la poesía, ilustran con magisterio; los apoftegmas, agudezas, chistes, donosidades, en su ocasión son plausibles.⁸

Não obstante receber chancela da preceptiva como formas apreciáveis de agudeza, mesmo certas formas aparentadas à mofa e à injúria como “chistes e donosidades”, a contrafação seiscentista apresenta um sentido de decoro que atende a critérios precisos de adequação discursiva. Assim como vimos a composição do decoro da poesia ao divino, forma eminente de contrafação da lírica amorosa, devemos analisar agora a composição do decoro de algumas rubricas de contrafação por censura da matéria poética, ou melhor, dos conceitos que as veiculam. Trata-se aqui de maledicências, burlas, sátiras, facécias, poemas de matéria torpe, enfim, um conjunto de agudezas paradoxais que ajudam a compor, ainda que parcialmente, o caráter da poesia seiscentista portuguesa.

Modo de contrafação por jocosidade

É sob o signo da jocosidade que se apresenta a poesia de censura dos vícios no século XVII. Jocosos é chamado o poema que serve prioritariamente à “recreação” dos ânimos dos leitores ou ouvintes. Considerada a partir da imitação do discurso “não-sério” – sendo “faceto e prazenteiro” segundo Bluteau – a jocosidade encontra o sentido muito próximo da *iucunditas*, virtude da lírica que a qualifica como amena, alegre e aprazível. Como o ameno romance, intitulado jocosos, de Antonio da Fonseca Soares, em redondilhas que recuperam tema tradicional da lírica ibérica; ou a malícia espirituosa da décima *A um Doutor que chamou à Autora, em uns versos que lhe fez, viola flor e viola instrumento*, de Violante do Céu:

⁸ Baltasar Gracián, *Obras Completas*. Madrid: Espasa Calpe, 2001, p. 762-763.

Para a fonte a buscar água
vai caminhando Isabel
no meu parecer ingrata
bela no meu parecer.
Pera o loureiro caminha
fermosa mas infiel
tanto mais que a mesma Daphne
que nem converter sequer
(...)⁹

Contradizer a um Doutor
bem sei que é temeridade;
porém com uma verdade
quero pagar um louvor.
Nem instrumento, nem flor
sou, porém, se o posso ser,
ninguém trate de emprender
o que não há de alcançar:
pois nenhum me há de tocar,
pois nenhum me há de colher.¹⁰

É portanto em função do deleite, mais uma vez, que são construídas contrafações por maledicência, burla, facécia ou sátira. O qualificativo de poesia “não-séria” não indicia licenciosidade ou lascívia, o que seria indecoroso, do ponto de vista preceptivo do Seiscentos, mas delimita a ação de imitação de modelos segundo uma ação censória, e ao fim tão instrutiva quanto delectável, retoricamente regrada pela busca das finalidades da persuasão pela maravilha. Portanto, a finalidade originalmente prevista à poesia, se considerarmos a proximidade com o gênero epidítico, do elogio das virtudes e vitupério dos vícios permanece como elemento definidor na poesia de imitação das agudezas no século XVII, embora os procedimentos de amplificação apresentem características muito próprias do período.

No domínio da imitação, a definição que Rafael Bluteau dá para o verbete “contrafacção” no seu *Vocabulário Portuguez, & Latino*, como vimos, inclui as idéias de arremedo e de fingimento por ação do engenho. Mas prevê também o sentido de temperança e dissimulação dos ânimos próprios do poeta imitador. Este aspecto de dissimulação da figura autoral do poeta é uma virtude do engenho na criação da voz que fala no poema, na criação de um *ethos* específico da *persona* do discurso; *ethos* não autoral, mas operacional na economia ficcional do texto. Salienta-se que a crescente relevância dada à contrafação no decorrer dos anos Seiscentos revela a construção muito específica do caráter do orador neste período: “contrafazer-se”, afirma ainda Bluteau, “é violentar o seu gênio”¹¹. Entre a dissimulação autoral e a autoridade imitada é construída a novidade própria do engenho de cada poeta. Por outro lado, convém esclarecer que a ação de contrafazer um poema não diminui o apreço do conceito imitativo, antes aumenta o prestígio da autoridade imitada. Mesmo a emulação joco-séria, ou seja, aquela que tendo finalidades predominantemente de instrução, estrutura os meios elocutivos no modo jocoso, confere autoridade à imitação, pois se há abaixamento de caráter, comum nas sátiras, isso ocorre no nível referencial. Jocosas, líricas, sérias ou joco-sérias, as agudezas buscam sempre proveito e maravilha.

⁹ Lisboa, Biblioteca Nacional, Códice 8.575, p. 41v.

¹⁰ Sórora Violante do Céu. *Rimas Várias*. Int., notas e fixação do texto de Margarida Vieira Mendes. Lisboa: Presença, 1993, p. 133.

¹¹ Bluteau, op. cit., verbete *contrafazer*. Vimos que, como técnica retórica de composição dos discursos fictícios, em nome da maior versatilidade de elocução, a *Ratio studiorum* recomendava aos candidatos da oratória sacra o uso de uma segunda língua, o latim, ao invés da língua materna. Neste sentido, a definição dada a “contrafazer-se” como arrefecimento da figura do “gênio” próprio do falante na composição da poesia é idéia consoante o exercício de emacimento do “eu” da voz de enunciação dos exercícios ficcionais (*sermocinatio*) do futuro orador.

Acontece notadamente que poemas que para deleitar buscam o riso têm conceito diferenciado no conjunto da poesia de imitação. Mas isso não se deu apenas nos anos Seiscentos, vê-se que esses poemas repõem, por sua vez, o estatuto sempre diferenciado da comédia no universo das convenções poéticas, desde as normatizações antigas até a preceptiva coetânea. As agudezas jocosas atualizam, por assim dizer, um elemento desse estatuto reservado historicamente à comédia, de lugar da desqualificação moral e mesmo de desonra da *persona* tomada, por regra do gênero, como baixa, em oposição ao modelo elevado dos poemas heróicos. A maledicência, um dos lugares privilegiados de contrafação jocosa, expõe a *persona* vituperada sempre a partir de um lugar de baixaza, comumente identificando-a como inepta ao ideal hierárquico que sua qualificação prevê na república. A obscenidade, outro lugar cômico, usa de léxico chulo e pernicioso para caluniar ou fazer mofa. A preceptiva do cômico, desde o início helênico, expõe à consideração da teoria dos gêneros a especificidade da matéria da poesia que censura o feio, ou seja, dos conceitos que revestem a matéria poética torpe, e a esta são aplicadas todas as considerações e advertências de decoro, conforme temos acompanhado a partir de Torquato Tasso no final do século XVI. Assim apresenta-se a poesia jocosa não só com a finalidade do deleite, embora esta venha em primeiro plano, mas também do proveito. Por isso os autores sempre procuram justificar os fins da poesia jocosa, e da mesma forma o papel do poeta motejador, a partir da necessária exposição dos vícios para proveito dos ouvintes e leitores. O argumento do prólogo da comédia *Eunuco*, de Terêncio, autor latino que alcança muito sucesso entre os seiscentistas, é da seguinte maneira traduzido por Leonel da Costa Lusitano, um dos tradutores portugueses mais credenciados no período, autor da primorosa tradução comentada da obra de Virgílio. Diz o prólogo de Terêncio:

(...) o Poeta é humano, e benigno, e que não dá moléstia, nem faz dano a alguém; e que se há quem folge de contentar aos bons, e não ofender aos maus, é ele um destes. Polo que se ele agora mordido, e molestado de seus inimigos, se ressentem com justa causa das injúrias, e agravos que lhe fazem, feitos principalmente injustamente; que ninguém se deve maravilhar, se o faz contra sua natureza, considerando que o que faz, o faz constrangido, e o que diz, contra seus inimigos, o diz por se defender dos agravos que lhe fazem, e das calúnias, e falsas acusações que lhe põem; e depois de ter finalmente dito o que lhe parecer, e descobertas algumas culpas dos seus adversários; como pessoa modesta os aconselha, que para o porvir o não queiram tratar da maneira que o tem tratado; porque dirá outras coisas maiores, que eles mal imaginam; e que nisto lhe não terá aquele respeito, que ao presente lhe tem.¹²

Em conclusão, o princípio por excelência retomado para justificar vitupérios permanece na imitação. Em termos das fontes do cômico, é igualmente a idéia de imitação dos melhores autores antigos e modernos que define as autoridades do gênero. No que diz respeito às fontes da poesia antiga, entre os autores mais citados figuram vários cujos estilos vinculam-se à sátira ou à jocosidade: Luciano, Horácio, Catulo, Ovídio, Juvenal, Marcial, e outros, além de Terêncio, citado. É o conceito de imitação dos melhores que Leonel da Costa traduz do latim em outra comédia do mesmo Terêncio, *Ândria*, a qual, por sua vez, foi imitada do grego, conforme informa seu prólogo:

¹² Terêncio. *Comédias*. Tradução clássica portuguesa de Leonel da Costa Lusitano. São Paulo: Edições Cultura, 1945, p. 121.

Quando para 'screver o nosso Poeta
A vontade aplicou, primeiramente
Creio que só se lhe dava este trabalho;
Que as fábulas as quais ele fizesse
Ao povo contentassem: mas entende
Que diferentemente lhe acontece; (...)
Agora que atenteis vos peço, e rogo
De que coisa viciosa o vituperem.
Fez Menandro a Comédia Ândria, e Piríntia,
Aquele que tiver conhecimento
De qualquer delas bom, o terá d'ambas.
De argumento não são mui diferente,
Mas feitas, e compostas com palavras
Mui diversas, e diferente 'stilo.¹³

Contudo, para muitos críticos e durante muito tempo, a existência dessas vertentes poéticas induziu a uma identidade literária muito depreciada pela crítica e, por conseqüência, a poesia produzida no século XVII em Portugal foi comumente associada à decadência das letras. É fácil reconhecer o prejuízo que esse tipo de compreensão causou ao conhecimento e análise da poesia desse período. No Brasil, para exemplificar com um caso ilustre e próximo, a poesia satírica de Gregório de Matos, comparativamente à sua lírica, foi tomada como inferior do ponto de vista do desempenho poético. Longe todavia de compor novidade no século XVII, poemas de contrafação por maledicência encontram larga tradição na poesia peninsular nas memoráveis cantigas de escárnio e mal-dizer que, menos ou mais ambíguas, acabaram por consolidar a “veia” injuriosa da poesia portuguesa palaciana. E, mais importante, a poesia jocosa constitui efetivamente uma, ou mais de uma, vertente da poesia portuguesa.

Poemas jocosos comumente imitam modelos poéticos em que as tópicas, a amplificação e os ornatos são tomados segundo a convenção dos estilos, especialmente de poemas que apresentam estilo elevado ou que buscam aproximar-se desse modo de elocução. Relato de uma psicomaquia, o soneto de Tomás de Noronha, *Pragas, se chorar mais por uma Dama cruel* atualiza algumas tópicas que, por convenção, vinculam-se às tendências “sérias” ou fortemente doutrinárias pela gravidade dos afetos que buscam mover no público, como as tópicas que atualizam exercícios poéticos de controle dos afetos. Em contraposição à tradição idealizante da lírica amorosa, que por convenção apresentaria a lamúria pela perda da pessoa amada, o soneto apresenta um rebaixamento da condição afetiva por meio de injúrias, maldições e pragas. Nesse poema, a figura da dama é dada negativamente pelo fracasso no controle dos afetos apresentados na voz do poeta.

¹³ Ibid., p. 7. Diz-se que os resumos temáticos das comédias terencianas são acréscimos que se devem ao gramático Sulpício Apolinário, um autor cartaginês do século II; *apud* Antonio Lulio. *Sobre el decoro de la poética*. Intr., ed., trad., y notas de Antonio Sancho Royo. Madrid: Ediciones Clasicas, 1994, nota 13 do tradutor, p. 35.

Pragas, se chorar mais por uma Dama cruel

Não sossegue eu mais, que um bonifrate,
De urina sobre mim se vase um pote,
As galas que eu vestir sejam picote,
Com sede me dêem água em açafate.
Se jogar o xadrês, me dêem um mate,
E jogando às trezentas, um capote,
Faltem-me consoantes para um mote,
E sem o ser me tenham por orate,
Os licores, que beba, sejam mornos,
Os manjares, que coma, sejam frios,
Não passeie mais rua, que a dos fornos,
E para minhas chagas faltem fios,
Na cabeça por plumas traga cornos,
Se meus olhos por ti mais forem rios.¹⁴

O poema apresenta uma disposição singular, embora comum no seiscentismo, ao concentrar sua maior parte (13 versos) em repetições da mesma estrutura verbal, no modo subjuntivo, artifício que amplifica a tensão poética contida na autopromessa de controle dos afetos pela ruptura amorosa. Um forte contraste é obtido dessa disposição: nenhuma das treze conseqüências previstas indica ao leitor a causa da dor que a voz do poeta demonstra, o último verso é o único que revela o afeto. O desdém cruel da amada é compreendido como um antecedente pela tópica da *belle dame sans merci*, apenas sugerido no último verso e indicado no título. A disposição artificiosa não deixa passar despercebida a composição hiperbólica do discurso afetivo.

O soneto de Tomás de Noronha é uma contrafação jocosa da lírica amorosa quinhentista, que toma a mulher idealizada como figura humana de maior elevação de virtudes. A jocosidade transparece no léxico licencioso, no vigor dos sinônimos e no inusitado das metáforas, tão vivazes quanto ecléticas, indo do universo do xadrez às típicas metáforas alimentares. O efeito jocoso é auxiliado por artifícios formais como a rima uniforme e as repetições. O caráter da dama é deduzido a partir da maldição de desonra pública do poeta. A versificação também contribui para o efeito de repetição pela rima perfeita, com variação em /a/ e /o/, (quartetos com som final em /te/ e tercetos em /os/). A estrutura das repetições não impede, contudo, que os modos de enunciação variem, como na inversão sintática do segundo verso, nas elipses de sujeito da terceira estrofe, na sinédoque do 12º. verso e na intensidade (*evidentia*) do último, em que a palavra *mais* acumula os efeitos de sentidos de tempo (limite) e de adição, o que é possível pelo desnudamento da metáfora hiperbólica final: *rios* (de lágrimas). Pela acumulação de sentidos o último verso é exemplar do esquema formal tradicional do soneto.

A tópica da “bela dama cruel” contém em si uma antítese: o caráter indigno do objeto belo que exerce sobre os indivíduos uma atração nefasta e por vezes avassaladora. Como o belo é lugar de

¹⁴A *Fênix Renascida ou obras dos melhores engenhos portugueses*. Lisboa: Off. Antonio Pedrozo Galram, 1746, tomo V, p. 230.

virtude,¹⁵ a voz que se enuncia define-se virtuosa ao buscar a extirpação de afetos elevados que porém encontram-se aplicados a seres baixos, como a dama em questão. A antítese da tópica promove o efeito jocoso que o leitor identifica no caráter vicioso da dama que desperta a paixão; ademais, o topos atualiza a cisão já ocorrida, no contexto cultural anterior ao da poesia de agudeza, no cerne da doutrina amorosa de “identidade entre amor e nobreza de coração”¹⁶, fincada sobre paradigmas platônicos e o antisensorialismo petrarquista. “Quaisquer que sejam a função eficiente e a causalidade impositiva da beleza no amor, há uma relação lógica entre a aceitação do amor enquanto *gentilezza* e a divinização da dama à qual ele é dirigido (...) A ascensão e a purificação, caracteres próprios do amor platônico e cortês, revelam-se, pelo viés da *gentilezza* (...)”¹⁷. No soneto de Noronha, os lugares da tradição lírico-amorosa de viés camoniano-petrarquista são invertidos: o amor promove efeitos viciosos e o poeta, embora pateticamente envolvido, mostra-se virtuoso: *galas que eu vestir / se jogar o xadrês / falem-me consoantes*, apesar dessa virtuosidade estar ameaçada pelo condicionamento afetivo. Esse paradoxo interno é alimentado ainda por ações e caracteres ora muito evidenciados na sua realidade material: *De urina sobre mim se vase um pote / ...me tenham por orate / E para minhas chagas falem fios / Na cabeça por plumas traga cornos*, ora mais “preciosas”: *Falem-me consoantes para um mote*. O paradoxo é ainda anunciado nas antíteses por palavras que exprimem sensações ligadas à dor e ao desprazer pela inversão da regra: *licores mornos, manjares frios*. Enfim, o desfile de impropérios revela a natureza viciosa da *persona*, agente da paixão. Sendo sugestivamente apresentado como discreto por sua potencial cordura, moralmente é a dama a figura condenada pela voz do poeta, porque nela encontra-se a causa do vício. “A beleza como tal é sempre um bem subordinado à bondade do caráter a ser louvado, e, só quando referida a personagens de caráter inferior, é hipérbole de lascívia, razão de *vituperatio*”¹⁸.

A propósito da beleza, deve-se advertir que embora a compreensão ampla de sua conceituação – matéria das teorias da arte – esteja fora dos objetivos desta tese, é preciso ao menos assinalar que a noção de certo ideal de formosura sofreu modificações substanciais nas artes representativas, observáveis precisamente, no que tange ao interesse deste estudo, no passar do século XVI e decorrer do XVII. Identificado desde a Antigüidade com a proporção justa das partes de um todo, o conceito de beleza no Seiscentos conserva fortemente a noção essencial de harmonia entre as partes. Em 1624, na tradução anotada da segunda égloga de Virgílio, o já referido autor Leonel da Costa comenta alguns “lugares escuros” do poeta latino assumindo a definição de beleza segundo o neoplatônico Cristovão Landino: “A

¹⁵ Como marca do livro I da *Retórica* aristotélica, tem-se a vinculação entre as finalidades de elogio do belo e censura do recriminável com a conformação ética das *personae* caracterizadas pelos discursos: “(...) falemos da virtude e do vício, do belo e do vergonhoso; pois estes são os objectivos de quem elogia ou censura. Com efeito, sucederá que, ao mesmo tempo que falarmos destas questões, estaremos também a mostrar aqueles meios pelos quais nós deveremos ser considerados como pessoas de um certo caráter”, capítulo 9, 1366a24-27.

¹⁶ Robert Klein. *A forma e o inteligível*: escritos sobre o Renascimento e a Arte Moderna. São Paulo: Edusp, 1998, p. 54. O autor sintetiza o tema da *gentilezza* do amor no verso de Guinizelli: “*Al cor gentil repara sempre amore*”, p. 54-55.

¹⁷ *Ibid.*, p. 56.

¹⁸ Muhana, *op. cit.*, p. 137.

fermosura é a justa proporção dos membros ornada com cor honesta e decente”¹⁹. Talvez Horácio possua a voz mais elevada nessa codificação particular da harmonia entre partes e gêneros, desde que é justamente por esse lugar que o autor latino inicia sua *Arte Poética*:

Se algum pintor quiser ajuntar à cabeça de uma mulher o pescoço de uma égua, & pôr diversas penas a membros de diversos animais que compõem de todas as partes o restante do corpo, de tal maneira que esta mulher sendo muito formosa, & para ver no que pertence ao rosto, se rematasse torpe, & feiamente em um peixe medonho: ó amigos sendo vós chamados para ver tal monstro deixaries de vos rir?²⁰

Não obstante a permanência da noção de harmonia entre as partes de um todo, a poesia de agudeza distancia-se de certo ideal de perfeição uniforme e tende a buscar, ainda que em recorrência do sentido de perfeição, determinado índice de raridade, de “tempero ou sal”, na linguagem metafórica dos alimentos tão ao gosto dos autores portugueses. Dentre os autores da Itália, Matteo Peregrini reafirma o matiz da novidade que se deve aprender da representação da beleza ao dizer que “(...) la bellezza corporea, oggetto tanto diletto, per concorde senso de’ savi si regge principalmente da *una rarità di proporzione*. Dunque nell’artificioso legamento, sia di cose o parole, che qui viene a considerarsi, il pregio tutto dipenderà dalla vicendevolesse loro acconcezza”²¹. Sem abdicar do caráter harmonioso que toda obra de arte deve portar, por acatamento da adequação discursiva, fundamento da elegância conforme Aristóteles, a beleza seiscentista é ainda signo de proporção, mas ao mesmo tempo é compreendida como lugar da novidade e da maravilha²². A poética de agudeza explorou intensivamente aspectos afetivos da figuração humana da beleza, em especial da beleza feminina, pelo aproveitamento ornado de múltiplos afetos da noção de beleza, sempre glosando a sujeição dos efeitos por ela provocados, como diz a *persona* da novela *Desafio venturoso* de Antonio Barbosa Bacelar: “Não sei que império tem a Beleza, que ainda depois de experiências obriga a crer falsidades”²³.

O ornato poético da beleza feminina encontra melhor expressão nos famosos retratos seiscentistas, idealização tardia da mulher petrarquista, modelo que sobrevive, embora bastante alterado no século XVII, a contar com as numerosas glosas poéticas dessa temática na *Fênix Renascida*, por exemplo. Na elocução dos retratos, os poetas imitam também autores modernos, particularmente as soluções poéticas

¹⁹ Virgílio. *As églogas, e geórgicas de Vergílio, primeira parte das suas obras, traduzidas de latim, em verso solto portuguez. Com a explicação de todos os lugares escuros, historias, fabulas que o poeta tocou; & outras curiosidades muito dignas de se saberem*. Tradutor: Leonel da Costa Lusitano. Em Lisboa: impresso por Geraldo da Vinha, 1624, égloga segunda, p. 6-6v.

²⁰ Horácio. *Entendimento literal, e construção portugueza de todas as obras de Horacio...* Com index copioso das historias, & fabulas conteudas nellas. Por Henrique Valente de Oliveira. Lisboa: na officina de Henrique Valente de Oliveira, 1657, fl. 223, v. 1-5.

²¹ Matteo Peregrini. *Delle Acutezze*. Torino: Edizioni Res, 1997, p. 30. (Grifo meu).

²² Numa égloga anônima, glosa da fábula de Galatea e Polifemo, um verso diz: “A beleza é parto singular da natureza”. *Incipit* do poema: *Ah Campos, campos meus*. In: Lisboa, Biblioteca Nacional, Seção de Reservados, ficha 35, documento n.º 21.

²³ António Barbosa Bacelar. *Desafio Venturoso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991, fl.138r, p. 39.

dos versos de Gôngora, como os do imitado soneto *Mientras por competir con tu cabello*²⁴, emblemático por ornamentar um poema lírico segundo preceitos do estilo alto. Em ambos os casos de imitação dos italianos ou espanhóis, procedimento de composição muito comum é a ilustração da beleza da mulher a partir de imagens de partes do corpo, lugar de onde nascem numerosas metáforas, como as da “boca de rubi” ou do “colo de alabastro” que, de tão parafraseadas, tornaram-se símbolos dessa poética. Para ilustração dessa copiosa vertente de retratos, destacam-se dois pequenos romances da *Fênix Renascida*, o primeiro deles da autoria de Jerônimo Baía, constante no tomo II da antologia:

Retrato

Romance

Pintar o rosto de Márcia Com tal primor determino, Que seja logo seu rosto Pela pinta conhecido.	Entre seus raios se mostra O grande nariz bornido, Por sinal que entre seus raios Prova o nariz de aquilino.	Que nelas há dous contrários Os meus olhos mo têm dito, Pois sendo uma fermosura São mais pequenas que os chispos.
Anda doudo de prazer Seu cabelo por tão lindo, Pois mal lhe vai uma onda, Quando outra já lhe vem vindo.	Nas taças de suas faces Feitas do metal mais limpo, Como certos Reverendos, Mistura o branco co tinto.	No maior rigor do Inverno, Na maior calma do Estio, Nem tem frio, nem tem calma, Nem tem calma, nem tem frio.
Sua testa com seus arcos Do Turco Império castigo Vencido tem Solimão, Meias Luas tem vencido.	As perlas dos dentes alvos, Os rubins dos beiços finos Tem desdentado o marfim, E a cor mais viva comido.	Porque de Inverno, e Verão Sempre Primavera há sido, Pois sempre veste de Abril, E de Maio traz vestido.
Dormidos seus olhos são, Porém Planetas são ricos Nunca já foram sonhados, Bem que sempre são dormidos.	O passadiço da voz Nem é neve, nem é vidro, Nem mármore, nem marfim, Nem cristal, mas passadiço,	Este é de Márcia o retrato, E dirá quem o tem visto, Que com ela o seu retrato Se parece todo escrito.
A dormir creio se lançam Por ter de mortais, e vivos Tão boa fama cobrado, Nome tão grande adquirido.	Na maior força de Julho Creio que treme de frio, Pois tem como neve as mãos, E os pés como neve frios.	Mas se em cousa alguma erro Das que até aqui tenho dito, À vista do tal retrato Me retrato, e me desdigo. ²⁵

O segundo retrato é anônimo, publicado no tomo III:

²⁴ Retrato típico do seiscentismo é o feminino, todavia Tomás de Noronha versou também um curioso retrato masculino intitulado: *A um homem pequeno e desprezível chamado Paulo Feio*, no registro da infâmia. O soneto modelar de Luís de Gôngora é reproduzido abaixo:

Mientras por competir con tu cabello, / oro bruñido el Sol relumbra en vano, / mientras con menosprecio en medio el llano / mira tu blanca frente el lilio bello; // mientras a cada labio, por cogello, / siguen más ojos que al clavel temprano, / y mientras triunfa con desdén lozano / del luciente cristal tu gentil cuello; // goza cuello, cabello, labio e frente, / antes que lo que fue en tu edad dorada / oro, lilio, clavel, cristal luciente // no sólo en plata o viola troncada / se vuelva, mas tú y ello juntamente / en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

²⁵ *A Fênix Renascida ou obras dos melhores engenhos portugueses*. Lisboa: Off. Antonio Pedrozo Galram, 1746, tomo II, p. 330-332 e tomo III, p. 394-395, respectivamente.

Retrato

Feiticeiros das almas,
Que roubam as vidas,
São os olhos formosos
Da minha Jacinta.

Com o cheiro parece
Também sua boca
Pucarinho da maia,
Que vem de Lisboa.

Esta rapariguinha
Bonita do prado
Tem as mãos refinadas
De açúcar rosado.

Ai que todo me morro,
Ai que todo me fino,
E como uma geléia
Todo me derreto.

Um feitiço guloso
É sua garganta,
Porque toda está feita
De açúcar, e nata.

São desta cachopa
Os pés polidinhos
Dous confeitos do Porto
Dos mais pequeninos.

Sua boca de cravo,
Cheirosa respira
Bafos de calambuco,
Que nasce na China.

Esta bela menina,
Que a todos assombra,
Porque seu belo talhe
É feito de alcorça.

Toda a bela Jacinta
Dos pés à cabeça
Está feita de açúcar
De mel, e manteiga.

Os retratos apresentam por vezes aquele mesmo sentido de singularidade, de raridade, enfim de novidade poética, condição da maravilha, usando os poetas com freqüência do recurso da *evidentia* com esse propósito, apesar de seguirem a codificação convencional do elogio das partes de um todo belo. Com isso, surgem prosopografias ou etopéias, descrições por caracteres físicos e morais muito curiosas, como o retrato por metáforas alimentares acima, que aproxima com agudeza conceitos de universos semânticos muito distantes. Por esse aspecto agudo é que se pode compreender, por sua vez, o uso de certos tópicos que, se demonstraram alguma unidade de sentido “sério” na convenção da poesia seiscentista, hoje tendem a ser interpretados no domínio do gracejo. É o caso do soneto abaixo, atribuído ora a António Barbosa Bacelar, conforme seqüência de autoria do tomo I da *Fênix Renascida*, ora a Tomás de Noronha, em alguns manuscritos. O discurso do poema, à primeira vista, parece tratar-se de um vitupério jocoso.

A uns olhos tortos

Travessos olhos, que na travessia
Deixais os olhos todos derrubados,
Contra quem só três dedos cavalgados
São na manhã remédio a todo o dia.

Dos milagres, que fez Santa Luzia,
Nenhum sabemos de olhos enfrestados,
E mais de olhos que são tão namorados,
Que olham um para o outro à mor porfia:

Ciosos olhos, pois estas meninas
Escondeis no mais alto das capelas,
Não consintais haver delas suspeita:

Torcei-lhe a condição de pequeninas,
Porque não se possa dizer delas
Quem torto nasce, tarde se endireita.²⁶

A comparação com a gravidade do topos do olhar da mulher virtuosa, de que o conhecido soneto de Camões *Um mover de olhos, brando e piedoso* é muito exemplar, revela claramente uma mudança na

²⁶ Ibid., tomo I, p. 162.

representação da imagem feminina. Este último soneto seiscentista adota, a partir da tópica do movimento de olhos, um estilo muito diverso da maneira elevada de Camões. O poema de Bacelar contrafaz o tema da beleza ao compor um retrato cujo efeito não escapa ao motejo. O artifício predominante no soneto é o equívoco (uma só palavra para designar várias coisas), e também a alusão, que pode ser entendida como irônica, o que instala o ridículo de um falso elogio, sugerido pela dedicatória no título. Exemplo de equívocos: *travessos/travessia* (sentidos: forma dos olhos e travessia mal sucedida), *capelas* (dos olhos e templo). A condição de vitupério parece estar clara no último terceto, quando o poeta fala em *torcei-lhe a condição*, para que não se possa *dizer delas*. Talvez os contemporâneos reconhecessem na tópica dos “olhos tortos” um sentido literal sério que nos escapa nos dias atuais, e por isso a leitura contemporânea somente seja possível no domínio da contrafação, pela via da jocosidade ou mesmo da maledicência. A falta da significação de uma (possível) referência a “olhos tortos” esvazia nossa compreensão de um (também possível) discurso de referência. No entanto, no que concerne a esse particular topoi, até o erudito tradutor Leonel da Costa, coetâneo de Bacelar, apresentou dúvidas na incorporação de seus sentidos. Ao comentar uma passagem da égloga terceira de Virgílio, em que uma das personagens fala o seguinte dístico, inserido no tema da disputa entre os pastores: *Bem sabemos, e conhecemos quem té / Olhando de través os olhos torpes*, Leonel da Costa sugere dois sentidos ao “transverso” olhar virgiliano: um próprio, de olhos retorcidos e virados; e outro, de indignidade diante da visão da torpeza²⁷.

Seja como for, parece patente que o soneto de Bacelar atualiza uma maneira muito específica de imitação, distante certamente da idealização feminina presente no poema de Camões. Ao acrescentar à comparação de sonetos um poema jocoso de Antonio Bacelar, um dos poetas mais prestigiados do seiscentismo português pela erudição demonstrada no discurso, pela elevação do estilo e pelo conjunto dos desempenhos poéticos, intento advertir que a poesia por contrafação, seja jocosa, maledicente e mesmo ao divino, não implica a constituição de um caráter para seu autor. Vale dizer, as práticas retóricas que informavam a poesia seiscentista propiciavam o exercício concorrente de várias vertentes do discurso poético pelo mesmo autor. É precisamente a capacidade de variar os estilos um dos índices de excelência dos engenhos poéticos e elemento relevante na constituição de uma *auctoritas*. E, com efeito, a maior parte dos autores sustenta por exercício essa variedade. Além de Bacelar, poetas como Antonio da Fonseca Soares, Jerônimo Baía e Francisco Manuel de Melo são nomes muito próprios para ilustrar essa

²⁷ Virgílio, op. cit., égloga terceira, p. 9 e 10. Certo é que “olhos tortos” constituem tópica seiscentista, como ilustra ainda a décima anônima copiada à página 132 do tomo I dos *Cancioneiros do século XVI e XVIII*. 10 tomos em 4o., entre outros numerosos poemas de mesma temática. Lisboa, Biblioteca Nacional, Códice 13.217:

Décima
Que vos [possais] dar olhado
Nem o nego, nem o digo,
Mas que corre grão perigo
Pelo que ei experimentado
Porque esse olho atravessado
Tanto a todos a aprazido
Quando quem dele é ferido
Se julga por venturoso
E que não há tão formoso
Olho direito ou torsido.

prática de engenho. Em que pese, é preciso advertir, existirem também autores cujas obras, majoritariamente satíricas, compõem um caráter específico de poeta burlesco, a exemplo de Tomás Pinto Brandão, conhecidos pelo humor constante nos seus versos, mas a exemplo também da insondável cópia de poetas burlescos anônimos.

Para finalizar, tomemos mais uma imitação neste soneto, composto na sequência de um romance e intitulado pelo trocadilho *Ao tempo presente imperfeito*, do referido poeta Tomás Pinto Brandão:

Queixa das mulheres no estrago dos donayres
De D. Margarida Grimante de la Parra e a fatal tragédia de seu donayre.

Meu donayre gentil que te partiste
de meu corpo tão cedo descontente
descança no [canao] eternamente
enquanto em te deixar eu ande triste:
Se na minha cintura onde subiste
não te querem já ver, nem te consente
o furor dos rapazes tão ardente
como os dias passados mui bem viste:
Vai-te pois, que eu não posso merecer-te
quando por ti deixar [a me] ficou
a mágoa sem remédio de perder-te.
Roga a quem dos teus dias encontrou
E tão cedo em meu corpo torne a ver-te
quam cedo de meu corpo te levou.²⁸

Este soneto, como muitos outros do mesmo autor e de numerosos poetas portugueses, imita não apenas tópicos convencionais da poesia, mas também toda a estrutura rítmica do poema imitado, atualizando na contrafação a mesma sintaxe, léxico, rimas e figuras do texto modelo, de modo a refazer o sentido do poema pelo acréscimo de um significado jocoso, burlesco ou satírico. É preciso esclarecer que o uso desses rótulos ou rubricas que servem à análise crítica são efetivamente denominações para os diversos níveis dos gêneros cômicos que concorrem para a maior ou menor compreensão da aceitabilidade (*eikona*) dos motejos no século XVII. Um tipo de motejo ocorre por burla, termo que, segundo Rafael Bluteau, implica engano e zombaria. O estilo burlesco das agudezas seiscentistas é jocoso pelos fins de censura ou mofa, colhidos em motivos ficcionais ou no dia-a-dia²⁹, e traz ainda a qualidade lúdica das ambigüidades. Como o donaire da mulher fingida no soneto de Pinto Brandão que, além de dizer “graça” como atributo de excelência das damas, parece trazer também o sentido mais concreto do que se entende por honra, igualmente intrínseco à natureza feminina, e cujo dano é glosado por imitação da maneira camoniana de cantar a perda da coisa amada. No Seiscentos, ao que parece, toda matéria pode servir a burlas.

²⁸ Lisboa, Biblioteca Nacional, Códice 3.578, p. 282; romance: p. 279v. Nesta transcrição *ad hoc*, à guisa de compreensão, tomei algumas liberdades quanto à grafia e fixação de pequena parte do léxico do poema.

²⁹ A relação ‘burla e motivos circunstanciais’ é conforme Isabel Almeida, “Camões e a poesia de arte menor”. In: *Lírica camoniana: estudos diversos*. VV.AA. Lisboa: Cosmos, Centro Internacional de Estudos Camonianos da Associação Casa-Memória de Camões em Constância, 1996, p. 35.

A copiosidade de textos burlescos compilados em cadernos manuscritos, e ainda sem apreciação crítica, permite apenas sugestões e primeiras considerações sobre esse modo de poesia de agudeza. São numerosos por exemplo poemas de desagravo político em forma de triunfos ou pela contrafação burlesca, como a canção anônima, de que transcrevemos abaixo os primeiros versos. Atualizando uma tópica muito glosada entre os seiscentistas portugueses, a canção ridiculariza o exército inimigo aludindo ao mesmo tempo à prática maledicente, e ao que parece popular, das letras no período. Observe-se ainda que, por contrafação, o poema atualiza o também afamado topos das “armas e letras”:

Canção burlesca feita ao Saracena e seus soldados

Acudi-me ó gram musa
Com vossa frase clara e não confusa
Inspirai-me ao burlesco
Estilo festinal, estilo fresco:
Acudi-me sem falha
E convertei-me a pena em tal navalha
Que possa eu com ella
Barbear de uma vez por todas a Castella.
(...)³⁰

Todas essas formas jocosas realizam a variedade própria da sátira, o conceito mais abrangente da contrafação, cujas finalidades encontram-se na correção dos vícios pelo prazer atingido por uma representação na arte. Sua ação na poesia é muito ampla. Rafael Bluteau, mais uma vez, provê duas conceituações formais para a sátira seiscentista: “Composição poética inventada para emendar costumes depravados ou para censurar e criticar obras de engenho”. E “Qualquer poesia cheia de remoques e ditos picantes”³¹. Importa ressaltar que, como correção, a sátira da poesia de agudeza encontra a conhecida finalidade de instrução e proveito reclamada ao discurso poético.

Tratadística do ridículo e da sátira

A definição de ridículo pela convenção aristotélica implica a exposição do erro e da feiúra sem dor e com o mínimo prejuízo para o motejado. O exemplo é o de uma face deformada, distorcida, mas sem expressão de dor. A matéria desse ridículo é torpe, como os “homens piores” da comédia. À torpeza física exposta na face deformada o engenho do poeta costuma vincular uma torpeza moral, como um ato obsceno, por outro exemplo. Na *Poética*, Aristóteles define comédia como “imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina”³². Este exercício deve ser restrito, portanto, ao sentido de urbanidade, prerrogativa de todo homem livre: com a vivacidade do engenho, sim, mas ao mesmo

³⁰ Lisboa, Biblioteca Nacional, Códice 13.307, p. 58.

³¹ Bluteau, op. cit., verbete *satyra*.

tempo com o pudor do ânimo. O cômico deforma as paixões, mas as deforma proporcionalmente. Ao amplificar o pensamento de Aristóteles, Emanuele Tesauro retoma a antiga classificação da matéria cômica, contudo sem a restrição elaborada pelo filósofo grego. Reservando a mordacidade satírica para homens não urbanos, o jesuíta afirma que Aristóteles mostra franca preferência pelos ridículos da comédia³³. João Adolfo Hansen assinala que a “arte conceptista do cômico” definida no *Tratado dos Ridículos*, o capítulo XII do livro *Il Cannocchiale Aristotelico* de Tesauro, inclui além da “desproporção nociva”, ou “com dor”, certa inconveniência “desonesta”, igualmente regrada por uma idéia muito específica e de certa forma não muito facilmente apreensível de decoro da sátira. Vejamos passo a passo, usando, em síntese, os mesmos termos com que o estudioso aborda a obra do italiano seiscentista.

Tesauro justifica retoricamente o ridículo como licença poética. Sendo concebido como certo desvio do decoro, é possível buscar sua verossimilhança em metáforas inverossímeis que, paradoxalmente, fingem ater-se a um decoro que efetivamente desprezam; ao mesmo tempo, os autores concebem um sentido decoroso próprio segundo a verossimilhança da poesia de agudeza. Trata-se das chamadas “inverossimilhanças verossímeis, ou desproporções proporcionadas, ou ainda inconveniências convenientes”. A seguir a poética de Horácio, o cômico das agudezas efetua um monstro, pois pinta ações, caracteres e paixões de tipos viciosos como mistos incongruentes e fantásticos, uma vez que os vícios não têm unidade por serem múltiplos. Tesauro define-o como arte ou técnica retórica de representar o feio ou o pior, dispondo dos poucos tópicos sobre o cômico de Aristóteles. Este filósofo diz que o ridículo é parte do feio, mas que o feio também tem partes que não são ridículas, mas são horrorosas. Retoricamente, os parâmetros prescritos ao cômico atestam que os ridículos são os vícios fracos de falta, ou seja, a feiúra física e a feiúra moral não-dolorosas. Horrorosos são os vícios fortes de excesso, como são nocivas as feiúras física e moral. O ridículo especifica a comédia, que faz rir com a desproporção das fraquezas vergonhosas. A sátira agride com a maledicência sarcástica e obscena, representa o horror dos vícios fortes. É assim que a obscenidade própria à sátira torna-se adequada para figurar o vício forte. Mas como as coisas lascivas são impróprias para tipos urbanos, é necessário haver sempre temperança, mesmo na descrição dos vícios. A metáfora, por sua agudeza própria à aproximação de conceitos distantes, é o artifício por excelência para a elocução das coisas baixas, pois, pela analogia que a sustenta, tende ao estilo alegórico e enigmático, por isso permite tratar de matérias sórdidas elegantemente, sem sordidez: *dicere turpia non turpiter*, fundamento do cômico segundo Cícero³⁴. A tratadística portuguesa reafirma o caráter urbano de enunciação das matérias torpes; a propósito da visibilidade material de torpezas no palco

³² Aristóteles. *Poética de Aristóteles*. Ed. trilingüe por Valentín Garcia Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1974, cap. 5, 1449a32-35.

³³ Conforme Id., *Retórica*, livro 3, cap. 18, 1419b4-9: “Relativamente ao ‘ridículo’ (...) já foi tratado na *Poética* quantas são as suas espécies, da quais umas são apropriadas ao homem livre, outras não, de modo que o orador poderá tirar delas a que lhe for mais apropriada. A ironia é mais adequada a um homem livre que o escárnio. O que emprega ironia, fá-lo para se rir dele próprio, o trocista, para escárnio dos outros”.

³⁴ Cícero. *De Oratore*. Paris: Garnier, s/d., livro II, cap. 58, p. 285.

trágico, afirma o preceptista António de Atayde, no mesmo sentido ciceroniano, o preceito atual desde o Quinhentos de “referir, e não representar, torpezas”, e exemplifica com a tragédia *Tiestes*, de Sêneca³⁵.

A “deformidade comparativa” propiciada pela metáfora é mais aguda porque aproxima conceitos análogos com efeito desarmônico, adequado à matéria baixa. Por essa técnica de desproporção por analogia metafórica abre-se o discurso para múltiplas possibilidades combinatórias da metáfora, a pensar sobretudo nos efeitos de duplo sentido e nos gêneros mistos. No exercício poético, entretanto, a delimitação do que seja proporcional ou conveniente fica por vezes bem difícil em função justamente da noção de decoro que, ao permitir a variedade combinatória de matérias, modos e artifícios da imitação, favorece a passagem do ridículo à sátira ou o movimento contrário do efeito satírico ao ridículo. Comenta ainda Tesouro: “às vezes o Tema Ridículo pela Matéria tornar-se-á Satírico pela maneira: se se caçoa de maneira que se contamine a reputação de outros, e por isso agora não se pode chamar de *Deformitas sine dolore*: ferindo o vivo. E além disso, assim no Ridículo, como em todos os Atos Morais, as circunstâncias alteram a Matéria”³⁶. A respeito dessa apenas sondável passagem das inconveniências que fazem rir sem dor dos ridículos ao retrato deformado e caricaturado injurioso das sátiras, conclui nesses termos o intérprete aristotélico:

(...) a forma do Ridículo Urbano consiste em uma tal maneira de representá-lo que, se o Mote é Mordaz, que pareça inocente; e se é obsceno, que pareça modesto: podendo-se de tal maneira chamar verdadeiramente *deformitas minime noxia* [deformidade com mínimo prejuízo]. E é isso que ele recorda ao seu grande Discípulo: que nas facécias se procure não nomear as coisas sujas, com Vocábulos sujos; mas que se representem como um Enigma. (...) Ora essa artificiosa destreza consiste em cobrir o Mote maledicente, e obsceno; com véu modesto, não o deixando nu nos termos próprios, mas FIGURADO e ARGUTO, com a metáfora.³⁷

Portanto, teoricamente a contrafação, seja jocosa, ao divino, alegórica ou satírica, todas as formas de contrafação da poesia lírica seiscentista imitam suas convenções, dado que perseguem os mesmos fins de recreação e proveito, utilizam os mesmos argumentos e *loci*, fundamentam-se na metáfora para compor as analogias mais proporcionalmente inconvenientes, enfim, imitam caracteres, afetos e ações. Se assim for, em que a contrafação distingue-se da lírica convencional, considerando-se ainda a uniformidade que os preceitos dos gêneros prevêm e a gravidade que esta busca imitar dos gêneros altos? As rubricas “poesia séria, jocosa, ou joco-séria” que designam a poesia seiscentista são denominações que ressaltam o sentido final dos poemas, são portanto, designações dos afetos do público que nascem dos efeitos empregados pela arte do poeta. Esses efeitos podem ser os mesmos acionados num poema de temática convencional, um soneto que glosa o sentimento de efemeridade do tempo terreno, por exemplo, para proveito e deleite do leitor. Se os mesmos argumentos e lugares dessa tópica forem apropriados pela sátira, os mesmos fins prevalecerão, mas o proveito dar-se-á pela correção que exclui o sujeito de ação ou

³⁵ António de Atayde. [Arte Poética]: *Borrador de uma arte poética que se intentava escrever*. Lisboa, Biblioteca da Ajuda, Ms. 46-VIII-37.

³⁶ Emanuele Tesouro. *Tratado dos Ridículos*. Campinas: IEL-CEDAE-Unicamp, Jul/1992, nº1, p. 45. Para o capítulo XII do livro *Il Cannocchiale Aristotelico*, citarei a partir desta tradução.

³⁷ *Ibid.*, p. 47.

caráter danoso, isso porque este é mostrado incapaz de reconhecer a condição moral corretiva inclusa na tópica, caso dos numerosos poemas da temática “*memento mori*”.

Há de se ter sempre em conta que existem vários níveis decorosos para o cômico, pois “se o fim determina a desproporção fantástica, é o modo de tratar a matéria baixa que efetivamente determina o sentido do efeito (...)”³⁸. É pela exclusão que a maledicência distingue a sátira da comédia. A preceptiva lírica prevê normas, procedimentos e mecanismos retóricos para a caracterização de um gênero e de seus subgêneros. Mas além de diferenciar-se no modo, a sátira diverge da lírica pelo estilo. Vimos como o soneto, por exemplo, possui regras específicas tanto em termos de estruturação silogística, quanto das rimas, sentenças e conceitos, admitindo paralelamente alguns subgêneros derivados: soneto de calda, em eco, dialogado etc. A sátira, segundo estudo de João Adolfo Hansen, prevê a mescla dos estilos; ela apropria-se teoricamente da elocução de todos os gêneros conhecidos. É gênero misto porque é imitação não da uniformidade da virtude, lugar da temperança da medida retórica que tipifica o juízo e a prudência do artífice que imita pela arte, mas dos vícios fracos e fortes, conceitos extremos da desmedida retórica que caracteriza o cômico e a sátira. Mas ao imitar a multiplicidade dos vícios, a sátira faz-se igualmente índice da agudeza pela arte de descobrir semelhanças entre coisas distantes. Por seu caráter misto, a seguir esse pensamento, à sátira não é possível haver prescrição uniforme de gênero. Por isso é possível ainda afirmar o decoro da sátira como o específico a todos os gêneros nela imitados; uma codificação poética restrita ao poema que satiriza é quase inapreensível pela preceptiva, que minimamente dela se ocupa, a propósito. O decoro satírico praticamente é assim definido na realização poética individual de cada poema, pois a finalidade é a instância de definição do decoro do estilo misto da sátira. Por fim, do ponto de vista mais aparente da forma, a diferença da contrafação satírica apresenta-se no léxico maledicente, chulo ou obsceno.

Do ponto de vista da arte poética, a agudeza metafórica que predomina nas formas da poesia do século XVII favorece a contrafação pela sátira em função primeiramente do deleite, provido pelos efeitos de ambigüidade, alusão, contraste, *evidentia*, ironia etc. que a translação de conceitos distantes promove, obtida por meio da censura a afetos, ações e caracteres viciosos em determinado gênero misto. Se nas convenções líricas, a agudeza assegura um distanciamento entre os conceitos, aproximados segundo um verossímil de unidade de sentido tão específico quanto abrangente, como vimos, na sátira a agudeza atinge mesmo a condição de ruptura com a congruência dessas convenções, embora sempre conduzida pela busca de outra congruência específica e interessada. Ou seja, a agudeza das sátiras seiscentistas compõe um verossímil poético cuja propriedade diferencia-se da verossimilhança da lírica convencional: amorosa, laudatória, heróico, comemorativa, mitológica etc. no que concerne ao grau de aceitabilidade dos conceitos glosados. Próprio da sátira é certa desproporção, mas esta desproporção só é inverossímil se for pensada a partir dos padrões outros que não os de contrafação. No terreno do decoro, a sátira é identificada em geral a chistes e trocadilhos, mas como arte de agudeza, encontra-se longe de restringir-se

³⁸ João Adolfo Hansen, Introdução: *Tratado dos Ridículos*. Campinas: IEL-CEDAE-Unicamp, Jul/1992, n.º. 1, p. 19.

a jogos de palavras, pois sua estrutura prevê a argumentação e amplificação de acordo com os mesmos mecanismos discursivos das outras vertentes retórico-poéticas e igualmente exige do poeta um conhecimento precioso das coisas e das palavras que possam representá-las.

Um poema satírico do Seiscentos português

Para ilustrar o estilo satírico da poesia de agudeza em Portugal, vamos nos deter um pouco na leitura e análise de um poema que considero dos mais mordazes da *Fênix Renascida*, pela virulência que seus conceitos carregam no sentido final de interiorização da moral da república católica seiscentista. Editado no tomo I dessa antologia, composto por quatro décimas redondilhas, o mesmo poema consta em cópia manuscrita nº 6.269 da Biblioteca Nacional de Lisboa com apenas três estrofes, sendo que a última delas, diferindo da versão impressa, acresce um novo trecho ao registro elogioso que consta paradoxalmente no texto.

A uma boca ferida

Décimas

I

Vossa boca arrebatada
Mais que ferida florida
Vendo-se tão entendida,
Se quis mostrar mais rasgada:
Mas ninguém se persuada
Que no mal, que por bem conto,
Sente de larga o desconto,
Por ser tanto breve, e oca,
Que sendo ferida a boca,
Vem a ferida a ser ponto.

II

A boquinha graciosa,
Já no botão florescente,
Não rebentou de doente,
Mas rebentou de fermosa:
Ou rebentou como rosa,
Pois qual botão florescia;
Ou foi, que como se via
Tão bela, em tão lindo rosto
Nos quis dizer, que de gosto
Já na pele não cabia.

III

Mas temo que a tal ferida
Venha a ser ocasião,
Que em vós se veja o rifão
Ser verdade mui sabida:
Porque quem vos vir ferida,
Dirá como cousa certa
(E eu entendo que acerta)
Que no golpe, que trazeis,
Abertamente dizeis,
Que sois uma boca aberta.

[III estrofe, cf. mss.]

Cachopinha tanto abraza
vosso amor meu Coração
que tomara este botão
metê-lo na minha casa;
o de Rosa não vos faça
co-'o vosso que tem mais jogo,
deixo pois a rosa, e logo
em vos meu amor se atreve
em uma casa de neve
meter um botão de fogo.

IV
Porém o que eu entendo
Deste golpe, que mostrais,
É que com ele estais
Abertamente dizendo,
Que este golpe tão horrendo
Vos tem a boca tapada,
Pois tendo a boca rasgada
C'uma ferida tão forte,
Estais dizendo desta sorte
Que a boca tendes calada.³⁹

A composição *A uma boca ferida* apresenta uma curiosa mescla de discursos: à primeira vista aparece como um vitupério, apenas relativamente apreensível, dado que traz diretamente à leitura referências literais tomadas como do conhecimento do leitor. Mas apresenta-se também como uma convencional descrição elogiosa de um topos dos mais poeticamente verossímeis, a beleza física de uma figura humana. Ao que parece, o poema é a narrativa de um conflito entre as duas *personae* do discurso: a voz satírica, que domina toda a fala, e o sujeito satirizado, percebido por um pronome *vós*, sem interlocução. Os efeitos paradoxais advêm em parte da coexistência de certo léxico característico da cortesia amorosa da segunda estrofe – e da terceira, se considerarmos a variação do manuscrito, – paralelo ao léxico maledicente. Esta ambigüidade é articulada pela linguagem artilosa e econômica das décimas, cujos efeitos dissimulam no aspecto falsamente galante a violência da calúnia que promovem. Apesar desse aparente paradoxo, alimentado pelo título à maneira de dedicatória, certas palavras carregadas de agressividade comungam com o fim de correção moral dissimulado num verso (logo da primeira estrofe), segundo o procedimento retórico da “modéstia afetada”: *Mas ninguém se persuada*. Apesar de paradoxal, esse texto ilustra um procedimento característico da contrafação satírica, o qual

consiste da mistura estilística de linguagens proporcionalmente aplicada como caricatura de pessoas do referencial discursivo, criticáveis por alguma razão, pessoal, ética, religiosa, política etc. Funde o gênero épico com o dramático, em narrativas de primeira ou terceira pessoa que representam, expositiva ou dialogicamente, ações de personagens que referem pessoas conhecidas do público (...).⁴⁰

Mais ou menos particularizante, a sátira seiscentista age também pela “(...) constituição de caracteres, virtudes, vícios e tipos genericamente tratados, montando-se o poema ora como alegoria enigmática, ora como alegoria imperfeita” (...)⁴¹, ou seja, alegorias em que os índices discursivos não são claros o suficiente para uma compreensão literal e imediata dos significados e, segundo caso, alegorias em que os indícios conferem perfeita compreensão dos significados do poema. Mais particularizante, pela denominação do sujeito acusado por exemplo, lembrando a característica diretamente injuriosa das cantigas de mal-dizer; ou mais abrangente, pela ambigüidade dos termos empregados, como as cantigas de escárnio, esses subgêneros do século XVII conformam um aspecto que, de acordo com Hansen, tipifica a

³⁹ *A Fênix Renascida ou obras dos melhores engenhos portugueses*. Lisboa: Off. Antonio Pedrozo Galram, 1746, tomo p. 373-374.

⁴⁰ João Adolfo Hansen. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria de Estado de Cultura, 1989, p. 273.

poesia satírica de todo o período: a sátira “(...) é *mista*, como mescla de alto e baixo, grave e livre, trágico e cômico, sério e burlesco”⁴².

Aristotelicamente *mista*, a sátira barroca corresponde à *mímese* como correção dos casos, tratando-se de *mímese* fantástica que, ao propor a caricatura como ridículo da elocução amplificada, também faz intervir a voz grave que, com muito juízo, pondera o desacerto vicioso, recuperando-o em chave moral ou política. Em outros termos, a mesma voz grave evidencia para o destinatário a convenção da maledicência, insulto e deformação do satirizado.⁴³

Tendo em conta a caracterização de discurso misto, deve-se referir desse fato algumas decorrências. A primeira delas é que as sátiras apresentam-se em formas várias, sem prescindirem, e mesmo sem ser possível a elas, possuir um gênero único de elocução. No século XVII português são múltiplas as formas satíricas, desde longas narrativas, como as prosaicas *Jornadas a Coimbra* de Jerônimo Baía, ou o *Romance satírico burlesco*, dessa maneira *mista* denominado. Este romance é iniciado por um curioso epíteto, numa palavra composta em superlativo, que dá o tom proemial da mordacidade que se seguirá por todo o poema:

A umas Beatas

Beatíferas Senhoras,
Em cujas venturosas casas
Como em adegas mosquitos
andam bandos de Beatas.⁴⁴

Há poemas longos e breves, como os concisos epitáfios que denunciam práticas indecorosas de seus titulares. “O decoro rebaixa a sátira a gênero misto, tornando-se impossível delimitá-la numa forma fixa ou num procedimento exclusivo: as misturas e as situações são ilimitadas e ela é estruturalmente aberta”⁴⁵. É justamente por sua elocução poder ser *vária* que a sátira realiza-se como *agudeza*, pois a mescla de discursos e as variantes formais “(...) fazem-na homóloga da regra áurea da disposição e da elocução seiscentistas, a *agudeza*, que aproxima e funde conceitos distantes e extremos, tendendo a integrá-los como misto”⁴⁶. Por esse aspecto em particular, a sátira encontra a variedade típica dos subgêneros e formas da lírica.

⁴¹ Ibid., p. 274.

⁴² Ibid., p. 225.

⁴³ Ibid., p. 227.

⁴⁴ *A Fênix Renascida ou obras dos melhores engenhos portugueses*. Lisboa: Off. Antonio Pedrozo Galram, 1746, tomo I, p. 337. (Grifo meu). No códice 6.328 da BNL há uma imitação deste romance, à p. 299, creditada porém a outro poeta, conhecido na cultura portuguesa do século XVII. O poema intitula-se: *Romance jocoso de Antonio de Souza de Macedo, Secretário que foi de Estado, em nome de uma Beata que dava lições a outra que era novata; tem 85 coplas*. Pode tratar-se de uma imitação, dado que o texto apresenta variadas diferenças com o poema de Baía publicado na *Fênix*; por exemplo, o primeiro verso dessa versão – *Beatíficas Senhoras* – apresenta um perda semântica no vocativo usado em relação ao modelo de Jerônimo Baía, que comunga o sufixo na significação da sátira. Pode tratar-se apenas de mais um caso de atribuição errônea. Sendo imitação, mostra-se curioso exemplo de como esse conceito permanece operante, inclusive no domínio da poesia satírica.

⁴⁵ Hansen, op. cit., p. 55.

⁴⁶ Ibid., p. 226.

No caso do poema *A uma boca ferida*, a agudeza nuclear dessas décimas que constituem, ao fim, um vitupério, reside em que o poeta sugere que à deformidade de boca da *persona* motejada corresponda uma falha no seu caráter. Para isso, faz corresponder à descrição da boca *arrebentada, ferida e rasgada* uma deformidade moral, um *mal*. Por este exercício de agudeza, o anônimo autor destas décimas realiza o mecanismo nuclear do gênero cômico de figurar numa deformidade física ou material, a matéria torpe que é metáfora de certa torpeza moral, ambas falhadas de medida ou virtude. Vejamos como essa metáfora é desenvolvida discursivamente. A natureza mista do poema sobressai pela heterogeneidade dos padrões elocutivos. As décimas começam diretamente pela injúria; mas a segunda estrofe, e a terceira da segunda versão, apresentam diferença no nível semântico. Falando do lugar das convenções da lírica amorosa, a segunda estrofe fornece ao leitor uma imagem muito elogiosa do rosto da personagem, ocasião em que o poeta chega a comparar a boca a um botão de flor, lugar-comum da lírica do período:

A boquinha graciosa,
Já no botão florescente,
Não rebentou de doente,
Mas rebentou de fermosa

Estas *Décimas* apresentam mais de uma perspectiva de leitura, dissimuladas na economia textual e na ambigüidade que as fundam. Seja qual for a leitura, todavia, o leitor compreende que a dois sujeitos corresponde uma série de procedimentos, que perfazem o modelo de representação social do indivíduo conhecedor das normas de cortesia frente a seus pares, no referencial do mundo de corte, cuja ligação essencial é a necessidade de ostentação do lugar hierárquico de cada um naquela sociedade. Na cena descrita no poema, há quatro estrofes que expressam a discórdia: alguém tem sua reputação frontalmente atacada, é chamado de “boca aberta” e considerado sem urbanidade; nos termos da época, é mostrado como um néscio. Todavia, após uma investida injuriosa da voz satírica, logo na segunda estrofe (e na última do manuscrito) o leitor encontra uma contrastante situação muito harmoniosa, que exhibe a condição dissimulada da galantaria ao recuperar lugares-comuns de exaltação da natureza, transferindo-os para o discurso elogioso da figura humana. Nesta décima, a beleza do nascimento da flor é comparada à imagem do aparecimento de uma “*boquinha graciosa*”.

São escassos os referentes que compõem o caso exposto no poema, contudo o termo “golpe” pode sugerir uma agressão. Fica sugerida discretamente nessa estrofe a existência de um afeto que, sem o controle da discricção judiciosa, conduz a desmesuras: na mesma imagem do desabrochar (*rebrantar*), o poeta sinaliza o conflito nos versos *Nos quis dizer, que de gosto / Já na pele não cabia*. Uma leitura do sentido injurioso do poema faria da ferida desabrochada fortuitamente uma metáfora de sua falha moral. Os versos *Não rebentou de doente, / Mas rebentou de fermosa* reiteram esta idéia, sobretudo pelo sentido de espontaneidade presente no verbo *rebrantar*. Nessas duas hipóteses de leitura o texto funciona como vitupério: quer haja um sujeito que desfira um golpe físico, quer seja uma doença aproveitada moralmente. Mas há ainda outra possibilidade de leitura, radical e fundamentada na alegoria por constituir um nível

semântico independente, de relato de uma desonra feminina. Essa tendência é fortalecida pela última estrofe da versão manuscrita:

Cachopinha tanto abrasa
vosso amor meu Coração
que tomara este botão
metê-lo na minha casa (...)
em vos meu amor se atreve
em uma casa de neve
meter um botão de fogo.

O poeta tira benefício da relação entre as falhas física e moral logo a partir do caráter misto dos enunciados. Na segunda estrofe o “rebentar” da boca é comparado convencionalmente ao desabrochar de rosas. A apresentação simultânea de harmonia e desarmonia serve à exemplaridade moral, artifício por meio do qual o autor atualiza um pressuposto da *Retórica* aristotélica, base da antítese, pelo qual um enunciado que emparelha elementos antitéticos “(...) é agradável, porque os contrários são mais fáceis de reconhecer (e mais fáceis de reconhecer ainda quando colocados juntos uns dos outros), e porque se afiguram semelhantes ao silogismo. Pois a ‘refutação’ é a reunião de opostos. Tal é a antítese”⁴⁷. Efeitos similares encontram-se nas tradicionais representações da tópica da *vanitas* em que esqueletos humanos, dispostos lado a lado de imagens de mulheres belas, promovem a reflexão sobre a vaidade das coisas do mundo. Dessa maneira também o vitupério ao lado do elogio coíbe “dissimulações não honestas” dos não-pares. A diferença principal com a *vanitas* é que nessa tópica o elemento de disparidade é o tempo, fora de cogitação no caso de nosso texto ilustrativo. Nessas décimas de que tratamos, a economia formal obtida pela justaposição dos planos, a linguagem direta e a violência descrita compõem um quadro de efeitos muito contundentes a ponto de configurar, não um elogio, mas um juízo. Se for possível fazer uma comparação, pode-se dizer que o texto oferece a possibilidade de o leitor ver concentrado num mesmo quadro imagens antitéticas, como num tríptico verbal em que seriam acrescidas “tábuas” idílicas. No conjunto, a composição revela o juízo a uma *persona* (vós) alvo de exposição ridícula.

Quanto à elocução, a amplificação do poema é rigorosa na descrição dos caracteres e dos afetos. O artifício principal desse rigor é, por paradoxal que pareça, a concisão e a repetição. A repetição de termos serve à economia no nível lexical e dá ênfase aos termos animosos que, embora pouco urbanos, ainda assim vêm acompanhados de sinônimos: a boca rasgada é *ferida*, (seis vezes), *arrebentada*, *tapada* e *calada*. O *golpe*, anterior ao tempo de enunciação do poema, é citado três vezes. O verbo *rebentar* aparece como anáfora em três versos consecutivos, apesar da circunstância ser diferenciada na estrofe “galante” em que esse artifício ocorre. Contrariamente, a descrição do caráter da voz satírica como verdadeiramente “entendida” ocorre com termos muito próprios da urbanidade: é esta voz que “entende” a dissimulação (a expressão *eu entendo* aparece duas vezes) e, mais, denuncia a impostura da outra *persona*, *vós*. A voz satírica não apenas mostra-se indicada por proibidade a fazer a denúncia, como o faz pelo “bem público”, pode-se dizer: *Que no mal, que por bem conto, / Vem a ferida a ser ponto*. Neste exemplo, além de

compor um trocadilho com o substantivo *mal*, o advérbio *bem* revela que o “contar” do entendido é forma superior ao “mostrar” de *vós*. A perspicácia da voz “entendida” é o sentido retórico do termo *ocasião* (no verso 22): para produzir o efeito desejado, o engenho da voz enunciativa descobre o afeto certo na ocasião devida. É ele quem promove a ferida numa ocasião propícia ao vitupério, dissimulando como eventualidade o que não passa de artifício, daí a comparação com o desabrochar de uma flor, na sua natureza puramente ocasional, fingida no poema.

A primeira estrofe funciona como próêmio, sendo ao mesmo tempo o começo da narrativa, dado que, embora muito breve, inicia a demonstração do caráter inferior de *vós*, captando assim a disposição do leitor para sua censura. Os versos *Mas ninguém se persuada / Que no mal, que por bem conto* revelam esse procedimento exordial. A disposição de uma estrofe (ou duas estrofes, considerando-se o manuscrito) que difere radicalmente das outras três no nível formal e semântico, revela a construção retórica das convenções do elogio e do vitupério ao realizar o próprio discurso ficcional que demonstra. Quer dizer, o aspecto misto desta sátira é espelho do artifício retórico de fingimento de um efeito injurioso veiculado por um falso elogio; por fingimento, o poeta satiriza, mas ao mesmo tempo mostra que, por artifício, pode transitar de um afeto a outro conforme os fins previstos ao discurso. Essa passagem entre elogio (fingido) e vitupério não pode, porém, ser fator de afrouxamento da economia do texto; ao contrário, deve funcionar a favor dos efeitos que o mesmo busca alcançar. Logo nos primeiros versos o leitor tem acesso a uma voz de enunciação que, ao julgar o sujeito designado por *vós*, faz todas as inferências nos diversos verbos declarativos em primeira pessoa, ou inclui-se como autoridade:

Mas ninguém se persuada
Que no mal, que por bem conto,
...
Ou foi, que como se via /
Nos quis dizer, que de gosto
...
Que em *vós* se veja o rifão
Ser verdade mui sabida:
Porque quem *vos* vir ferida,

Autora do juízo, a voz que satiriza é componente essencial do gênero pelo sentido de exclusão de um todo que a sátira encena. A propósito desse conceito da voz que discursa no poema lírico, seja ele contrafação ou não, é necessário fazer uma breve digressão em relação à análise de *A uma boca ferida*. A voz do discurso de sátira pode assumir múltiplas personalidades, como a do amante não correspondido, do discípulo que acusa improbidades ao lente, do interessado galanteador de uma atriz, e até do pastor rústico, mas é sempre uma voz que articula a correção ou, quando menos, a instrução para correção de vícios, fingidos em desafetos pessoais. “Essa voz que nos poemas se coloca para dar nascimento a um corpo verossímil de linguagem é anônima, assim, ainda que avance mascarada de primeira pessoa. Ela

⁴⁷ Aristóteles. *Retórica*. Livro 3, cap. 9, 1410a23-25.

antes encena os princípios que a regulam como voz autorizada que propriamente se expressa”⁴⁸. Convenção do gênero misto das sátiras, a voz satírica acompanha as mudanças de níveis na poesia do riso, podendo ser ridícula, maledicente e obscena a partir do lugar de enunciação dos numerosos gêneros e subgêneros seiscentistas, muito comumente em décimas, epigramas, romances, sonetos, madrigais, canções, enfim, nas formas correntes, mesmo em discursos mistos de verso e prosa, como alguns diálogos, jornadas, entremezes e cartas.

*A persona satírica é, como diz a voz etimológica, vazia: convenção retórica, é um ator móvel que pode ser investido por posições institucionais que asseguram, em cada ocorrência, o efeito de unidade virtuosa e contrastiva do eu discursivo, bem como a possibilidade de sua mudança quando efetuado em outras posições, segundo outros registros.*⁴⁹

O estudo da voz satírica vai ao encontro da antiga discussão, do domínio das ciências da linguagem, em torno da pessoa que fala nos discursos. Na esfera da poesia lírica, o assunto só não remonta a Aristóteles, como costuma acontecer, porque este filósofo não se ocupou dos gêneros posteriormente vinculados ao estilo mediano da poesia. Na *Poética*, só têm voz homens melhores, da épica e da tragédia, e os piores, da comédia; à imitação de homens iguais, pouco ficou dito. Artes posteriores, como a *Retórica ad Herennium*, definiram, segundo Adma Muhana, que o discurso da lírica é

aquele em que o modo do discurso é em primeira pessoa, ou “narrativo” (diegético) –, com o estilo medíocre ou mediano, “igual” (...) É nessa primeira pessoa, a si mesma e aos outros, igual, que os comentadores projetam o estilo mediano de uma poesia que trata de ações humanas não superiores nem inferiores mas, justamente, medíocres: que deixadas a si seriam desprovidas de flores e de graça, soendo ser vis e abjetas.⁵⁰

Essa preterição dos “iguais” ocorre, segundo esse mesmo pensamento, porque o discurso em primeira pessoa é característico do historiador, ou seja, do narrador das coisas particulares, das coisas como elas são, não das coisas como poderiam ser, universalmente, matéria da imitação poética. A primeira pessoa fala a partir do lugar do igual, de coisas e homens iguais, distante do universal e necessário do verossímil poético: “(...) a História tem por alvo apenas a verdade (coisas singulares como foram). E a verdade ‘igual’ é alheia ao poético”⁵¹. A imitação é perfeita quando o poeta finge completamente que as personagens estão agindo por si, como no modo da tragédia (e da comédia). Poder-se-ia pensar que a voz satírica conforme a ouvimos no Seiscentos encena papéis postiços de vitupério até por imitação da excelência do modo dramático de enunciação. Ocorre porém que o modo narrativo em que o poeta fala sempre é o modo vinculado ao lírico, precisamente ao ditirâmico, segundo a *Poética*, e nele incluem-se não apenas a uniforme voz de um poeta, mas também as situações em que ele deixa falar outras vozes, como na épica.

⁴⁸ Hansen, op. cit., p. 174.

⁴⁹ Ibid., p. 132.

⁵⁰ Muhana, Introdução a *Poesia e pintura ou pintura e poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2002, p. 23.

⁵¹ Ibid., p. 24.

Então, na *Poética*, o gênero narrativo engloba tanto aqueles poemas em que o poeta fala por meio de *alguns* personagens, como aqueles em que fala *somente* na primeira pessoa, ao passo que, no gênero dramático, *todas* as pessoas são imitadas. Isto é, em si mesmo, o gênero narrativo é já um misto, visto que, quer o poeta assuma a pessoa dos outros quer compareça permanentemente em primeira pessoa, o que constitui o modo de imitar narrativo é haver uma narração conduzida por este poeta que conta as falas e coisas sucedidas ou possíveis de acontecer.⁵²

Assim, a condição de imitador do poeta é assegurada, pois este, ao narrar coisas, imita, e é em função delas que deve manter-se ausente ao máximo, para que as coisas apareçam claramente, e não a pessoa que fala. Mas, objeta ainda Muhana, “a questão é que todo aquele que narra, imita, e por isso não há o narrativo puro mas sempre um gênero misto, semidramático: em último caso, quando o poeta lírico fala sempre em seu nome, imita a si mesmo (...)”⁵³. Portanto, é em nome da clareza, da evidência das coisas narradas, de uma poesia que trata de ações humanas não superiores nem inferiores mas medíocres e daquele modo do discurso narrativo misto, é por tudo isso que essa primeira pessoa igual deve manter-se discretamente presente. Mas, no século XVII, a importância da matéria nua – afetos e caracteres e ações de homens iguais, no que concerne à lírica – já há muito deixara de ser tomada como termo definidor da poesia, e pelo menos desde Torquato Tasso estava dito que o modo de imitar do poeta não era suficiente para a distinção dos gêneros, como previra Aristóteles. Nesse tempo, importam mais outros elementos, como a elocução dos conceitos que revestem essa matéria, o estilo ornado, e prioritariamente os fins de deleite e instrução que toda a poesia deve trazer ao leitor ou ouvinte. No caso das contrafações satíricas, as sentenças assumidas por uma voz particular, sob específicas circunstâncias espaciais e temporais, e tendo em vista finalidades expressas, ganham peso no sentido final da enunciação do poema. Assim, no Seiscentos, a preceptiva prevê que o poeta deva evitar falar em nome próprio “(...) para que assim possa contar fábulas verossímeis, sem ser interrogado pela veracidade delas, e suscitar maior deleite”⁵⁴. E mesmo a condição da clareza e verossimilhança cede bastante à agudeza que os poetas encontram na aproximação dos conceitos distantes das metáforas, como temos visto, no que formam sátiras quase enigmáticas, em alguns casos compreensíveis apenas segundo hoje desconhecidas significações de umas ou outras coisas e conceitos. Concluimos portanto que, à voz satírica da poesia pouco interessa a expressão em primeira pessoa pela verdade que esse modo pudesse trazer ao enunciado, mas porque a primeira pessoa finge afetos, criando determinado caráter à voz do poeta, noutros termos, por revelar um *ethos*.

Além disso, a primeira pessoa, sabemos pelas artes poéticas, é comum à lírica e à épica, e nesses casos, de poesia, não há preceptista que lhe demande verdade filosófica ou veracidade epistolar. Quando um poeta da Antigüidade, ou do Seiscentos diz “eu”, diz “eu poeta”, semelhante e diferente do verdadeiro, verossímil e nada mais. Nunca, em nenhuma das artes da linguagem antigas, a verdade esteve vinculada à primeira pessoa.⁵⁵

⁵² Muhana, *Epopéia*, p. 67.

⁵³ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁵ *Id.*, O gênero epistolar: diálogo *per absentiam*. In: *Discurso*, Revista do Departamento de Filosofia da USP, n.º.31, 2000, p. 339.

A discussão em torno da pessoa que fala nos discursos, como se vê, é antiga; em se tratando de poesia lírica portuguesa, todavia, o mais longe que encontrei em termos de prescrição sobre a pessoa do discurso lírico em Portugal está incluso na *Arte de Trovar*, como é chamado o prólogo “técnico” do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, outrora conhecido como *Colocci-Brancuti*, uma antologia de composições galego-portuguesas, compilada nos anos de passagem do século XV ao XVI. O capítulo IV desta *Arte de Trovar*, na verdade o primeiro do manuscrito, de acordo com a edição da BNL, é inteiramente dedicado ao assunto da pessoa de enunciação, inaugurando, ao que se sabe, o preceito poético que se tornaria eminente na poesia lírica portuguesa: o lugar de quem fala nas cantigas de amigo e de amor. O autor da *Arte* explica em suma que, porque em algumas cantigas “falam eles” ou “elas”, conviria ao leitor entender que “se eles falam na primeira cobra e elas na outra, é de amor [a cantiga] porque se move à razão dela, e se elas falam na primeira cobra é outrossim de amigo”⁵⁶. Assim, além da pessoa que fala, a preceptiva da poesia lírica trovadoresca ocupou-se em definir igualmente o gênero gramatical que a voz do poeta deveria assumir na enunciação das sentenças em função de um decoro muito restritivo, como o dos códigos poéticos trovadorescos, atrelados que são à representação de códigos políticos e sociais, como o da vassalagem.

No já então muito diferenciado século XVII, esta especificidade de gênero masculino ou feminino da voz não está esvaziada, mas pelo contrário, é assumida, ao que parece, ao caráter misto e multifacetado que a voz do poeta pode apresentar nas convenções da *persona* satírica. A longa tradição de vitupérios freiráticos, misóginos e a grupos étnicos pode confirmar o uso artificioso desses elementos. Ora, é justamente a riqueza dessas funções assumidas na voz satírica, e não apenas de gênero gramatical de enunciação, que possibilita o fingimento poético da virtude de caráter, a composição de seu *ethos* instrutivo, e, em decorrência, a unidade de sentido do poema deleitável. Outro caso notável da manipulação pela arte da potência artificiosa da voz satírica ocorre no teatro português com a figura do “parvo”. Personagem de mais de uma peça de Gil Vicente, o parvo é a *persona* da voz que mais diretamente postula a ineficiência da ordem social e o dismantelamento da idéia de um corpo social uniforme – a crítica mais abrangente na obra do dramaturgo, constante em toda ela, e aqui apenas esquematicamente assinalada, – àquele momento da história da nação, saqueada em seus valores tradicionais pela usura burguesa, conforme a sátira vicentina. Por ser satírica, a fala do parvo nunca é uniforme, mas disfásica: mistura idéias, abandona pensamentos iniciados e confunde o latim, expondo decorosamente o misto da cena nacional, como foi pintada pelo dramaturgo português.

Por conclusão pode-se afirmar que a voz satírica diferencia-se da voz lírica por encenar na pessoa de enunciação o sentido da contrafação, vale dizer, as significações que os múltiplos vícios aportam ao sentido do poema, diversamente da voz lírica, enunciadora de uma virtude na fantasia poética. Dentre

esses sentidos, o mais marcante e sempre presente é de exclusão das *personae* vituperadas. Para se ter uma idéia mais concreta da diversidade entre as vozes líricas e suas contrafações satíricas, proponho a título de comparação a leitura do soneto *A la Señora Condesa de Penaguião* de Violante do Céu, cuja voz líricamente elogiosa pode ser comparada por dessemelhança com a fala de exclusão das décimas *A uma boca ferida*, cuja análise prosseguirá na seqüência textual.

Si como admiro en vos, lo que en vos miro,
explicara de mí lo que en mí siento,
no hallara en el abono detrimento
lo que en mí mesmo siento, y lo que en vos admiro.

Mas ay que a tanto bien en vano aspiro,
oh rara suspensión del pensamiento,
explique admiración, y sentimiento,
el exceso feliz con que deliro.

Que quien en tal objeto contemplando
como en inmenso mar se va perdiendo
callando significa, acierta errando:

Pues admirando al paso que sintiendo,
Si ofende la cordura delirando,
acredita el ingenio conociendo.⁵⁷

Este soneto poderia figurar como um exemplo de “conceptismo” pelo acúmulo dos conceitos que apresenta. Em sua estrutura, alguns versos repetem o enunciado do conceito nuclear, sem contudo repetir vocábulos ou a sintaxe das sentenças. O primeiro verso apresenta o trocadilho *admiro/miro* numa franca referência aos planos moral e sensível, analogia central que o poema glosará. O efeito aparece imediato no segundo verso: o conteúdo moral *explica*, como uma imagem, o outro que *mira*. Esta analogia que a voz enunciadora formula não implica porém uma igualdade entre seus planos análogos, (versos 3 e 4). Veja-se, a propósito da amplificação por repetição, que o segundo e quarto versos repetem-se do ponto de vista semântico. O verso 5, por sua vez, reitera o 3, pois reafirma a distância entre o *bem*, e a vanidade do desejo: *aspira*. Em *oh rara suspensión del pensamiento* tem-se um epíteto no conceito de *suspensão*, vocábulo corrente na poesia religiosa, pois acompanha descrições do êxtase místico, mas é imitado comumente na poesia lírica profana, como nesse caso. O conceito de suspensão aqui é explicado pelo complemento nominal *del pensamiento*, sentença amplificada na posposição do sujeito, que aparece somente no verso 8; seu sentido parece ser o de “grande atenção do ânimo”, por incerteza, pois à suspensão é solicitado justamente que explique (verso 7) tanto *admiración* quanto *sentimiento*, aqui sofrimento ou dor, justificando a antítese decorrente no embrenhado conceitual do verso seguinte. Por sua vez, *explique admiración, y sentimiento* reitera os versos 2 e 4. O *exceso* só é decoroso por ser *deliro*, cuja referência extática de arrebatamento dos sentidos traz credibilidade das convenções da poesia ao divino, e por ser *feliz*. A explicação desse excesso vem em seguida (*Que quem*), numa imagem. São os afetos que

⁵⁶ [Arte de Trovar]. Prólogo ao *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, (Antigo Colocci-Brancuti). (leitura, coment. e gloss. por Elza P. Machado e J.P. Machado). Volume I, Edição da “Revista de Portugal”, 1949-1964, Lisboa, fl. 3, cap. IV.

⁵⁷ Violante do Céu, op. cit., p. 57.

estão em jogo; eles se mostram aparentemente excessivos, mas decorosos na *cordura*, siso, prudência: *como en inmenso mar se va perdiendo / callando significa, acierta errando / Pues admirando al paso que sintiendo*, afetos amplificados na comparação, no primeiro desses versos pinçados, e nas duas antíteses dos seguintes. Este último glosa os versos 2, 4 e 7. Esta repetição amplifica o conceito nuclear de elevação das virtudes intelectivas em detrimento das sensíveis, as quais podem e geram sucessivas confusões. Os versos finais apresentam em anáfora e mais uma vez o argumento central: o mesmo *quien*, ao passo que ofende a concórdia ao delirar diante dos efeitos provocados pelo objeto de contemplação, torna-se crível pelo engenho que, afinal, sabe conhecer⁵⁸.

De volta às décimas *A uma boca ferida*, pode-se ver que nesse poema a voz do poeta não persegue a demonstração de uma uniformidade, como a voz lírica exemplificada pela excelência de Violante do Céu. Existe igualmente um rigor de demonstração na sátira, corporificado na argumentação das sentenças que a elocução mostra, mas esta busca mostrar a variedade viciosa da *persona*, e não uma uniformidade de virtude. Nas décimas, o sentido do vitupério só é definido a partir da compreensão de que a *boca* é sinédoque do corpo humano. O artifício da evidenciação de uma boca desmedida desqualifica uma parte do corpo mas, por analogia, desqualifica o todo corpóreo. Essa analogia recupera uma das mais notáveis metáforas políticas do século XVII. Por aproximação com a “metáfora do corpo unificado” das monarquias católicas do chamado Antigo Regime, o bem comum costuma ser representado pela harmonia entre as partes de um corpo, sob a supremacia da cabeça, figuração do rei. A boca, como parte anatômica desse corpo figurado, não pode ser elemento de desarmonia do todo; isso porque a desordem na harmonia das partes implicaria a discórdia do todo do corpo político⁵⁹. Lembremos ainda que a noção de beleza prevê certo ideal harmônico entre as partes. Daí é possível entender que a existência de uma deformidade moral, denunciada pela fantasia poética, traga consequências não benéficas ao equilíbrio político. Em suma, o vício moral é político, e como tal deve ser corrigido. A sátira existe para deleitar os ânimos dos ouvintes, corrigindo vícios dessa natureza. A analogia com o defeito físico serve como meio para a delação do desvio. Formalmente, a amplificação do poema constrói-se sobre a semelhança encontrada por essa metáfora. Por isso, toda sua ação concentra-se na fala da boca que *se quer mostrar entendida*. O desacordo entre a noção do corpo unificado suposta a um sujeito “entendido” e a insistência “da boca” em falar desmesuradamente (*rasgada* e *oca*) apenas comprova que existe a falha moral, e por isso política, figurada na falha física de incapacidade de articulação inteligível da linguagem:

⁵⁸ Não encontrei significado comum ao nome “Penaguão”, que deve figurar apenas como nome próprio de título da condessa ou como nome próprio, segundo Rafael Bluteau, de um Conselho de Província; se tivesse contido um significado comum, essa palavra do título do poema, desmembrada em *pena e guia*, tornar-se-ia analogia mais que alusiva, de fato concreta, do sentido do poema, dado que seus significados (aliás reiterados entre si, no caso, pela sinédoque do primeiro) remeteriam convencionalmente a “saber e retidão”.

⁵⁹ O tópico da boca desmedida é corrente na *Fênix Renascida*; vê-se a respeito o romance *A uma boca grande*, do tomo IV e o madrigal de Jerônimo Baía *A uma fermosura cruel*, tomo III.

Porém o que eu entendo
Deste golpe, que mostrais,
É que com ele estais
Abertamente dizendo,
(...)
Que a boca tendes calada.

Nessas décimas da *Fênix*, convém notar ainda em relação à voz satírica que apesar de expor uma parte do corpo humano, permanece a impessoalidade como marca da moralização do texto. Enquanto sujeito ficcional, a definição da pessoa natural não está em questão nesse poema, mas o lugar que a *persona* ocupa na ordem moral e social⁶⁰. É a voz satírica autora de toda a enunciação que exclui urbanamente a ação do vício. Todo o episódio ilustra a distinção entre as noções de urbanidade e bufonaria (*bomolochia*) presente no *Tratado dos Ridículos* de Emanuele Tesauro. O conde afirma a respeito do modo de falar não discreto do bufão (chamado de *bomoloco* no livro italiano, termo grego aristotélico correspondente ao *scurra* latino):

(...) entre o Urbano e o Bomoloco, encontra duas notáveis diferenças: uma acerca do fim: porque o Bomoloco servilmente caça comprazendo os outros por ambição de ganhos vis; o Urbano, por livre exercício do próprio engenho. A outra acerca do modo: porque o Bomoloco não tem na boca nenhum freio de modéstia, na obscenidade das palavras ou na mordacidade das maledicências; enquanto o Urbano pune e suaviza para que a modéstia entre em acordo com a facécia: o pudor do ânimo com a vivacidade do engenho.⁶¹

Nas décimas, é o golpe ostentado na face que faz transparecer a deformidade de caráter da *persona*. As palavras mordazes e diretas produzem a exclusão que, embora sem maledicência, é promovida violentamente a *vós* pela agressão. Desde a primeira estrofe fica estabelecido o argumento do texto: a uma boca *rasgada* corresponde a idéia de boca *tapada* por ação deliberada de outrem e, daí, o efeito de uma boca *calada*, ou seja, excluída do falar e, por extensão, do convívio com os pares. A falha moral ostentada é constitutiva do *mal*, que deve ser extirpado por ser elemento da discórdia que fere a harmonia do todo:

(...) mal é o que contradiz a forma destruindo-lhe a ordem, por falta, ou negando a existência do que existe naturalmente, por excesso, ou afirmando a existência do que não existe. A ordem é Razão e, logo, a discórdia dos atos e a discórdia das vontades é irracionalidade. Por isso, também os discursos se dão como uma teatralização de um ato do intelecto, (...) prescrevem a racionalidade imperativa das instituições, que a expressam (...).⁶²

O verbo próprio da ação da fala, *dizer*, que aparece três vezes, é substituído na ação poética pelo verbo *mostrar* e equivalentes, sinônimos ou metafóricos: *trazer à mostra*, *rebrantar*, *florescer* (sete vezes). Esta

⁶⁰ Tendo em conta certas convenções líricas, pode tratar-se de uma mulher a figura do *vós*, pois o elogio da boca feminina é tópica freqüente, até pelo sensualismo que costuma emprestar a determinados discursos elogiosos. Ademais, a calúnia à mulher é prática muito comum, a contar pelas narrativas dos “amores freiráticos”, característicos do século XVII, mas a contar também pelas tradicionais composições misóginas constantes, por exemplo, no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Essa convenção favorece ainda a leitura alegórica sugerida do discurso como narrativa de uma desonra feminina. Para a construção do sentido final do poema, porém, essa condição mostra-se irrelevante.

⁶¹ Tesauro, op. cit., p. 47.

⁶² Hansen, “Colonial e Barroco”. In: “América: descoberta ou invenção”. Colóquio UERJ, 4 – Imago, Rio de Janeiro, 1992, p. 354.

alteração forçada do falar para a mudez é o efeito que a voz satírica busca demonstrar, é para isso que ele articula a analogia ferida/ falha que incapacita *vós* a falar com adequação, daí sua torpeza:

Deste golpe, que mostrais,
É que com ele estais
Abertamente dizendo,
Que este golpe tão horrendo
Vos tem a boca tapada

Mostrar por incapacidade de articulação da linguagem é matéria ridícula que não comunga com as qualidades de argúcia e sagacidade de um urbano. Por isso é que o “contar entendido” tomado à voz satírica é superior ao “mostrar” vulgar da *persona* satirizada. Este é o efeito de sentido obtido mas, poeticamente, o artifício de demonstração que promove esse efeito recupera a antiga técnica de amplificação da *evidentia*. Esta já referida figura consiste na “técnica de fazer totalmente visível uma particularidade através de sua autonomização fantástica, [a *evidentia*] funciona como sinédoque que, *pars pro toto*, emblematiza um caráter de tipo ou posição jurídica, e o imaginário deles. A parte autonomizada como emblema funciona, assim, como definição ilustrada de tipos e ações”⁶³. Ainda de acordo com o estudo de Hansen, “como espécie sério-cômica do conceptismo engenhoso”, a sátira seiscentista obtém da *evidentia* uma

(...) descrição minuciosa e viva de um objeto pela enumeração de suas partes sensíveis, reais ou inventadas pela fantasia poética. Geralmente, a função da *evidentia* é pôr em relevo o caráter grotesco de tipos caricaturais: à deformação física da descrição hiperbólica correspondem o ridículo e a deformidade moral postulados do vício⁶⁴.

O termo ridículo, empregado para nomear a representação de matéria torpe, serve também como rubrica de contrafação para a representação dos vícios fracos, usando a terminologia aristotélica.

A matéria ridícula está no terreno do cômico, gênero teorizado como misto por juntar matérias e modos poéticos inconciliáveis no estilo alto. Tesouro define como matéria e fundamento dos ridículos as “deformidades comparativas” utilizando-se dos seguintes termos: “consistem na desproporção de dois objetos complicados, (...) como, por exemplo, se a Arte não se adapta à Pessoa segundo o provérbio de Estratônico: (o boi para a lira)”⁶⁵. No caso do poema da *Fênix Renascida*, efeito curioso e risível que o poeta retira dessa analogia é a oposição: a uma *boca aberta* corresponde uma *boca calada*. Tal contraste serve para a caracterização do néscio, agindo na desqualificação de *vós*, que acaba por perder o direito à fala. Ao comentar no seu *Tratado* o exemplo de torpeza física, matéria do risível segundo o modelo fornecido por Aristóteles na *Poética* (cap. 5, 1449a), Tesouro interpreta a dedução da analogia com a torpeza moral por o filósofo grego compreendê-las num conceito mais amplo, “generalíssimo”, de Pior. Justifica Tesouro:

⁶³ Id., *A sátira e o engenho*, p. 272.

⁶⁴ Ibid., p. 264.

⁶⁵ Tesouro. *Tratado dos Ridículos*, p. 39 e 41.

Ora, aqui primeiramente vê-se a Matéria do Ridículo, generalíssima, isto é, o TORPE, que ele nos apresenta com o exemplo de uma Torpeza Física, isto é, do Rosto torto: em que tu mesmo subentendes uma outra espécie de Torpeza moral: como um Ato obsceno. E ambas estas Torpezas estão compreendidas em uma palavra generalíssima: o PIOR, que é Tema da Comédia, distinguindo-se do MELHOR, que é tema da Tragédia: entendendo-se por o PIOR as coisas Vis, convenientes aos Artesãos, aos Servos e aos Parasitas. E para o MELHOR as coisas Graves, pertencentes aos Nobres, aos Príncipes e aos Heróis.⁶⁶

Na palavra “pior” da *Poética* podem estar compreendidas todas as partes do feio como matéria do vitupério, isto é, o risível e o horroroso – a exemplo do *pathos* trágico, que porta uma ação destruidora ou dolorosa –, mas com relação à comédia, Aristóteles compreenderia como “pior” somente aquilo que não causasse dor, tendo em vista a própria definição que o filósofo grego fornece deste gênero: “(...) imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina (...)”⁶⁷. A partir da imagem referida do rosto deformado, a matéria da comédia estaria circunscrita ao ridículo, às “deformidades fracas”, tendo como referência o esquema da mediania da virtude, cercada por vícios oriundos na fraqueza ou no excesso dos afetos; assim, as “deformidades excessivas” seriam matéria da sátira. Assimilando ou não o horror dentre as matérias dos “piores”, para a tratadística da poesia de agudeza a analogia entre os planos físico e moral da sátira aparece como artifício muito verossímil numa cultura fortemente moralizada como é o caso da sociedade portuguesa posterior às investidas políticas da Contra-Reforma. No texto *A uma boca ferida*, a deformação física da boca promove o efeito de ridicularização de vós:

É que com ele estais
Abertamente dizendo,
Que a boca tendes calada.

No esquema aristotélico que Tesouro sustenta para explicar os vícios como extremos defeituosos, em relação à teoria da unidade mediana da virtude, a ferida física teria um equivalente moral como “vício por falta”, no caso, de discrição judiciosa e capacidade oratória. Os vícios por falta são ridículos e as deformações morais a eles vinculadas provocam o riso. Diz o autor de *Il Cannocchiale aristotelico*:

Assim quanto às virtudes intelectuais, menos vergonhosa é a Astúcia e as enganadoras mentiras, que o ser Néscio, estúpido, desmemoriado e mal falante: porque a Astúcia pressupõe um Intelecto superiormente perspicaz e agudo; donde a ignorância é a ausência da melhor parte da Alma, o que o faz parecer um ridículo animal, ao invés de um homem. Portanto, (...) acharia mais vergonhosos e ridículos quanto mais participassem desses dois defeitos: Servil impotência e Grosseria.⁶⁸

⁶⁶ Ibid., p. 33.

⁶⁷ Aristóteles. *Poética*, cap. 5, 1449a32-35.

⁶⁸ Tesouro. *Tratado dos Ridículos*, p. 35.

Aqui a prescrição é tão óbvia e direta que parece feita para explicar a articulação de nosso poema ilustrativo: a analogia entre boca *rasgada/tapada/calada* evidencia a condição dita animalesca do sujeito, ao final tão destituído da capacidade de falar como “um ridículo animal, ao invés de um homem”.

A seguir a prescrição de Tesouro, é a noção de urbanidade que contempla a voz satírica dessas *Décimas*. O homem urbano, discreto ou entendido, termos uniformizados nesta pesquisa, pode articular o ridículo “sem dor” por ação da fantasia poética, conforme prescrição aristotélica no já citado capítulo 5 da *Poética*. Sua discricção deve contudo ser judiciosa, sob pena de resvalar para o terreno das acusações desmedidas, ridicularizando de forma vil, ou seja, com prejuízo para o sujeito satirizado. O que, por extensão, exporia falha do caráter constituído pelo próprio orador. Assim deve funcionar a preceptiva do cômico segundo a perspectiva aristotélica. Mas a matéria torpe admite um decoro próprio, dado que trata de vícios que, por definição, são múltiplos, e não podem exigir unidade de caráter, como exige a virtude, unitária. Por isso uma matéria baixa, em determinada circunstância, e apresentando tais propriedades, demanda um decoro próprio, que pode estar um tanto distanciado de certo ideal de conveniência dos lugares de discricção. Decorre desse mesmo ponto a variedade de estilos, pois conceitos que num gênero poético são ofensivos, noutros apresentam-se agudos, tal se faz necessária a articulação dos afetos dos ouvintes e leitores. Com margem tão maleável de indefinição entre o que provoca ou não dor e ruína, o poeta seiscentista faz largo uso de formulações notadamente “desonestas” ao público urbano, mas sempre aceitas como agudezas. O limite decoroso dessas agudezas, se for possível indicar algum, deve encontrar-se em cada poema, em cada caso, pois é nele que são considerados os fatores da ocasião que definem a sátira: sobre que assunto fala, lugar de quem fala, quem fala, quando fala e contra quem fala. Poema como a quadra abaixo, de Tomás de Noronha, não figuraria facilmente noutra galeria que não a seiscentista ou, quem sabe, na que Ovídio chamou, a seu tempo, de *carmina mordax*:

*Do mesmo Autor a uma criada sua chamada Ana Lopes
que por estar doente chamou dous médicos para a curarem,
um deles teve cópula com a moça. Redondilha.*

Para curar Ana Lopes
A dous médicos chamei
Um lhe deu xarope de Rei
Outro o rei dos xaropes.⁶⁹

⁶⁹ Lisboa, Biblioteca Nacional, Códice 8.600, p. 451. Segundo Mendes dos Remédios, este poema seria assim denominado: “D. Thomás tinha uma creada doente e chamou para a curar os dois medicos da terra, e a moça se chama Anna Lopes e um dos médicos teve cópula com a moça, sobre o que lhe fez esta trova”. Ao que parece, esse texto era maior na cópia consultada por Remédios, dado que este estudioso o arrola entre alguns “romances” de Tomás de Noronha, a despeito da rubrica de gênero contida na didascália do poema. In: Introdução às *Poesias*

fluir limpo sobre imundícies: conceito e decoro das agudezas de contrafação

O estudo do decoro dos gêneros em função da variedade de matéria, conceitos e estilo mostra que houve modificações importantes na poesia desde o quinhentismo português, como informam intérpretes da lírica camoniana. A partir da apreciação das redondilhas de Luís de Camões, compreendidas como gênero tradicional, foi visto que suas convenções elocutivas mostraram-se mais livres ao glosarem temas tratados no estilo elevado por autores modelares, que compuseram predominantemente versos grandes, segundo a chamada “medida nova” italiana. No domínio da poesia portuguesa, em contrapartida às inovações da medida italiana, as circunstâncias de enunciação e a natureza das matérias e conceitos poéticos geraram uma importante mescla quanto aos estilos dos versos curtos: “A verdade é que questões polémicas, sinuosamente tratadas em composições italianizantes, surgem desenvolvidas em redondilhas com um desembaraço, uma leveza que contrasta com o caráter dramático que assumem noutros textos”⁷⁰. A convivência das duas medidas na península Ibérica teria trazido às redondilhas quinhentistas certo senso de conquista de um lugar, de uso secular, para a poesia da amenidade, da galantaria e da perspicácia da agudeza. Com isso, as formas dos versos curtos teriam firmado, para além de sua convenção de servir à glosa de quaisquer temas sérios, ligeiros ou circunstanciais, acolhendo muitas vezes a burla e certo léxico menos criterioso, um lugar de pouco proveito ao *pathos*, à lamentação grave ou ao furor poéticos. Ou, como diz um verso de Violante do Céu: “*que não cabe no siso esta alegria.*” Neste sentido pondera Isabel Almeida:

Não são postos em causa apenas elementos do cânone petrarquista do retrato feminino; são também os tópicos literários que saturam a lírica que aqui vão sendo destronados, ostensivamente preteridos. Livres de um ascendente directo do modelo petrarquista, as redondilhas revelam-se, assim, o campo em que o poeta ensaia caminhos novos, exercita com desembaraço e viveza paródias, longe de se satisfazer com uma perpetuação indulgente da tradição.⁷¹

Se, mediante o exemplo das redondilhas, essa mudança de decoro ocorreu ainda no contexto do século XVI português, considere-se com mais razão no decorrer do século XVII, período em que as incipientes teorias quinhentistas já haviam cedido espaço às codificações poéticas em vernáculo, sobretudo após o surgimento de artes retóricas e poéticas castelhanas e portuguesas. Além disso, nesse tempo ulterior, a poética adquirira o título de disciplina autônoma nos cursos de Humanidades, fator complementar para o desenvolvimento da especificidade dos códigos poéticos da língua portuguesa, dado que o ensino das letras era o meio mais propício ao cultivo das artes. Nesse período, finalmente, os comentários interpretativos sobre as obras retóricas e poéticas de Aristóteles e a *Arte Poética* de Horácio encontram-se muito sedimentados na cultura seiscentista e as decorrências dessa maturidade intelectual faziam-se sentir

Inéditas de D. Thomás de Noronha. Edição revista e anotada por Mendes dos Remédios. Coimbra: França Amado editor, 1899, p. XXXIII.

⁷⁰ Isabel Almeida, op. cit., p. 37.

⁷¹ *Ibid.*, p. 43.

nas letras ibéricas. Tendo como indicativo esse estudo do papel das redondilhas como gênero qualificador da *iucunditas* na poesia peninsular, fica mais fácil compreender que mesmo a sátira obtenha sua preceptiva no Seiscentos, como temos visto em Tesauro, e em Matteo Peregrini, Baltasar Gracián e Manoel da Fonseca Borralho, guardando as diferenças entre uns e outros.

A despeito desse desenvolvimento das letras vernáculas, a noção de decoro permanece dependente de fatores diversos: os limites entre uma “discrição judiciosa” e meras “afetações indiscretas” dependem casuisticamente da combinação dessas diversas categorias continuamente testadas. A noção de agudeza alarga vastamente essa margem, sobretudo em se tratando de matéria baixa, a qual aceita que haja verossimilhança até no excesso ou na falha. Para temas do feio toda sorte de figura é oportuna, desde que permaneça certa conformidade necessária ao juízo dos agentes e ao gosto dos ouvintes. Esta abertura ao ornato é outra decorrência do caráter misto dos gêneros satíricos bastante aproveitada na amplificação poética. Se contudo, numa apreciação judiciosa, nosso poema ilustrativo fosse julgado excessivo na pintura do vício, impróprio pelos conceitos, impertinente nas imagens, agressivo na maledicência ou baixo nos termos empregados, bastaria contra esse juízo reclamar a vileza da matéria. Se a matéria é vil, não é decoroso tratá-la com formas elevadas. A “cortesia” da segunda estrofe de *A uma boca ferida* é honesta dissimulação, pois matéria paradoxal como “uma ferida” admite variados instrumentos de censura injuriosa. A agudeza da composição mistura impropérios à galanteria num gênero misto que traz satisfação ao público. Diz ainda Tesauro: “Ora, não debes ter nojo de filosofar sobre Matérias nojentas para colher quase que da lama as gemas de uma Arte nobre; sendo o raio do Intelecto humano semelhante ao do Sol, que tem o privilégio de fluir sempre limpo por sobre as imundícies”⁷². O poeta de nossas *Décimas*, ao articular a relação da boca ferida com uma flor que desabrocha, tratou sem sordidez de matéria torpe, agindo segundo o preceito *dicere turpia non turpiter*, que encena no palco do gênero o espetáculo risível, mas os afetos que encerram a enunciação são de dramas humanos. Os efeitos de deleite e correção previstos à sátira decorrem da articulação do antigo preceito sobre o prazer das imitações que Aristóteles refere na sua *Retórica*:

E porque é agradável fazer o bem, é também agradável ao homem corrigir o seu próximo e completar o que está nele incompleto. E, como aprender e admirar é agradável, necessário é também que o sejam as coisas que possuem estas qualidades; por exemplo, as imitações, como as da pintura, da escultura, da poesia, e em geral todas as boas imitações, mesmo que o original não seja em si mesmo agradável; pois não é o objecto retratado que causa prazer, mas o raciocínio de que ambos são idênticos, de sorte que o resultado é que aprendemos alguma coisa.⁷³

⁷² Tesauro, op.cit., p. 33. Tão largamente permaneceu esta concepção corretiva e excludente da sátira que, em discurso de cópia datada em 1706, e de qualquer maneira seguramente escrito já entrado o século XVIII, o erudito clérigo Rafael Bluteau usa a mesma metáfora de Tesauro para nomear os “engenhos solares” dos prestigiados conceitos parenéticos do sermoneiro ibérico seiscentista: “Os espanhóis, assim castelhanos como portugueses, como engenhos solares e singularmente favorecidos daquele Príncipe dos Astros, que descobre no Ar os átomos e em toda a parte penetra com os raios da sua luz são capazes de uma tão aguda como profunda especulação (...)”, Cf. Bluteau, *Antilóquio panegírico, crítico e parenético* (...). In: *Divertimento honesto para ociosos e entretenimento curioso para entendidos na variedade de algumas obras em prosa e verso* [...], p. 13.

⁷³ Aristóteles. *Retórica*, livro I, cap. 11, 1371b3-11.

De modo que menos a matéria, e mais os conceitos evidenciam as práticas retóricas que caracterizam o gênero misto da sátira, como já se repetiu. A qualidade da matéria tratada é que é torpe, não sua demonstração; elocução torpe só o sujeito da *boca rasgada* apresenta. E, às vezes, até conceitos soam demasiado finos à torpeza da matéria, como diz o anônimo desta sátira, em versos curtos:

Sátira a um Corregedor de Santarém

Aceitai Senhores meus
A notícia que descrevo
Se não de versos sabidos
Em versos mui verdadeiros.

Não levantado o estilo
Porque se censure temo,
Que para assuntos tão baixos
Supérfluos são conceitos.⁷⁴

É a propósito ainda do decoro das agudezas da poesia seiscentista que Baltasar Gracián contemporaliza algumas condições ou ocasiões, a princípio não necessariamente decorosas se pensadas do ponto de vista de uma *inventio*, mas que podem render extraordinárias agudezas, chamadas *paradojas* pelo jesuíta, que contemplam epigramas picantes, ditos judiciosos, ou *extravagancias del pensar*.

Son empresas del ingenio y trofeos de la sutileza los asuntos paradojos; consisten en una propuesta tan ardua como extravagante. (...) Para el concepto paradojo se requiere también el fundamento de alguna circunstancia especial que favorezca y dé ocasión al extravagante discurso. (...) Tienen por fundamento estas agudezas el mismo que los encarecimientos ingeniosos, porque son especie de exageración, y la más extravagante y sobresaliente. Hácese, pues, reparo en alguna contingencia rara, en alguna circunstancia especial, y tómake della ocasión para el atrevido discurrir.⁷⁵

Como idéia geral do pensamento do livro *Agudeza y Arte de Ingenio* sobre a censura, *crisis* no seu vocabulário demasiado típico, pode-se sugerir que se funda no plausível, nasce do acerto do juízo mas aplica-se à ocasião com vistas a um fim afetivo: “las paradojas han de ser como la sal, raras y plausibles”⁷⁶. O plausível das sutilezas é já concessivo ao razoável de toda agudeza. Ainda que mantidas estritamente nos limites enredados que este livro apresenta ao decoro, apenas sondável do ponto de vista da análise crítica, ao que tudo indica sua noção decorosa é mais restrita que o “pungir urbano” de Tesouro. Suas agudezas, ou sutilezas maliciosas, como denomina, embora pareçam mais restritas quanto ao decoro do léxico, das imagens, e talvez dos conceitos, ferem igualmente. “Las juiciosas calificaciones participan igualmente de la prudencia y de la sutileza. Consiste su artificio en un juicio profundo, en una censura recóndita y nada vulgar; ya de los yerros, ya de los aciertos”⁷⁷. Por fundamento e ocasião, são os vícios de sujeitos néscios, homens ou mulheres, a matéria comum da sátira graciana: “satirízase en general con la misma sutileza y gracia, y nótanse las necedades comunes (...)”⁷⁸. Um dos exemplos de agudezas

⁷⁴ Lisboa, Biblioteca Nacional, Códice 13219, *Cancioneiros do século XVI e XVIII. 10 tomos em 4o.*, tomo III, p. 88.

⁷⁵ Gracián, op. cit., Discurso XXIII, p. 497-498.

⁷⁶ Ibid., Discurso XXIII, p. 506.

⁷⁷ Ibid., Discurso XXVIII, p. 551.

⁷⁸ Ibid., Discurso XXVII, p. 543.

paradoxais que os poetas podem inventar, segundo Gracián, ocorre, como tópica, quando o conteúdo do morrer pode dar vida; ou quando certa tristeza causa eterno prazer; ou, ainda, quando o engano pode causar certa esperança infundada. Vê-se então que as agudezas por termo geral, chamadas “paradojas” por Gracián, concentram-se mais no que a classificação retórica denomina “anfídoxais”, como vimos no início deste capítulo. Ou seja, aquelas matérias apenas parcialmente elogiáveis, como os afetos, as paixões humanas, fonte equívoca de vitupérios. É justamente na amplificação dos afetos que a teorização de Gracián sustenta o decoro da agudeza satírica: “Aun que donde no cabe, se finge ingeniosamente la afectada malicia”⁷⁹. O autor concentra os lugares mais glosados para as “sutilezas juiciosas” seguindo sem precisão certos *topoi* de pessoa, ascendência, idade, pátria etc., e seleciona como ilustração uma série de artifícios retóricos, entre os quais paronomásias, equívocos, etopéias, sentenças, alegorias, descrição de feitos e ditos, e numerosos outros meios retóricos.

Ocorre que esses lugares repetem-se como procedimento de definição dos conceitos poéticos. São tomados em toda a poesia seiscentista, seja lírica, amorosa ou satírica. Em cada gênero, todavia, recebem tratamento conceitual diverso. Na sátira, os conceitos que revestem essas tópicas mostram sempre o afeto vicioso, quer como fraqueza quer como vício forte. Uma modalidade satírica em que os gêneros costumam ser atualizados reside na obscenidade, também ela prevista num sistema de preceptiva que, longe de conformar-se com o equilíbrio *sine dolore* do modelo de Aristóteles, desloca paulatinamente modos, tópicos, argumentos, ornatos, enfim, todos os elementos que saturam as convenções da lírica. Vejamos a atualização desses tópicos, conforme orientados por Gracián, em alguns poemas portugueses, com base na idéia de que a obscenidade é efeito de proveito na poesia seiscentista, acatando, também nesse particular, o estudo de João Adolfo Hansen sobre a sátira do período.

Até o momento vimos, a partir da origem do gênero epidítico, que o vitupério e o elogio são convenções retóricas que empregam os mesmos procedimentos discursivos, porém com finalidades diversas. A poesia é um gênero do discurso que faz louvor ou vitupério de pessoas, obras, figuras, animais, profissões, ações, afetos e caracteres. Sabemos que as formas convencionais de elogio poético realizam-se na lírica, muito constantemente nas líricas amorosa, laudatória, heróico-mitológica e ao divino; suas matérias são, em geral, temas conhecidos e autorizados. A elocução se dá por amplificação de afetos encontrados nos lugares-comuns, principalmente, que podem ser revestidos por conceitos total ou apenas parcialmente elogiáveis. Quando a matéria não é elogiável, constituindo o feio aristotélico, há várias formas de amplificação, várias formas de contrafação das convenções líricas. Em decorrência, várias também são as rubricas jocosas e sérias dessas contrafações. A matéria torpe, o feio, pode ser glosado pelo estilo jocoso e pela sátira. A jocosidade é um efeito dos estilos do cômico, que pode ser apresentada pelo burlesco, pela maledicência, pelo ridículo e até por obscenidades. Elocutivamente, como postula vícios, a sátira não tem uma forma definida, seu estilo é misto e o decoro que a regula é fortemente atrelado às finalidades discursivas que a orientam. As contrafações sérias, como a poesia ao divino e

⁷⁹ Ibid., Discurso XXVI, p. 531.

poemas de metáforas alimentares, amplificam por imitação modelos da lírica; dessa mesma maneira também há gêneros da poesia seiscentista que contrafazem poemas das temáticas da vanidade, chamemos assim esse conjunto temático que glosa os efeitos da passagem do tempo, do desconcerto do mundo ou o sentimento do pecado. Os poemas joco-sérios que imitam esses modelos abordam os mesmos conceitos, e têm o sentido direcionado tanto para o proveito, como os modelos que imitam, quanto para o deleite, condição do conjunto da poesia do período. Falemos primeiramente dos modelos “sérios” ou “honestos”.

No conjunto da produção lírica seiscentista, é bastante representativo o conjunto de subgêneros líricos que abrangem algumas temáticas recorrentes à poética do período: desconcerto do mundo, *desengano*, *memento*, *vanitas*. Tópicos convencionais são atualizados em poemas que, ao apresentarem similar matéria torpe, revestem-na de conceitos que seguem direção completamente diversa do cômico, poemas cujas finalidades distam por oposição ao riso. A “temática da vanidade” foi assinalada nesta tese, no capítulo segundo, como exemplo de metáfora poética efetuada a partir do contrário encontrado entre as coisas. Chamada por Baltasar Gracián de agudezas de “desproporção e dissonância”, essas metáforas buscam não a correspondência entre os extremos, nem apenas uma diferença, mas a oposição total entre eles. Naquele trecho, ilustrado pelo emblemático soneto *A uma caveira pintada em um painel que foi retrato*, de Madalena da Glória, dissemos que os tópicos poéticos que envolvem a glosa bíblica da *vanitas* são relativos à constatação dolorosa, por ação irreversível do tempo, dos vícios que cercam as ilusões efêmeras. Essa preocupação secular com a fugacidade do tempo encontra na noção cristã do pecado outra fonte de reflexão, e ambas são fundidas nos poemas em torno de todos esses temas da vanidade. Veja-se este *Mote ao divino* com glosa, poema muito agudo especialmente por sua elocução imagística ornada pela *evidentia* das cores sobre a matéria, *portas de nácar*, *campinas de rubis*. Os significados concretos ao lado de imagens oníricas constituem o ornato excelente desta glosa anônima:

Ao Divino. Mote:

Duas noites lá que sonho
Que portas de nácar quebro;
Com chuveiros de aljofres
Campinas de rubis rego.

Glosa

É tempo de levantar
Do erro em que fui cair;
Que se na culpa dormir
Posso na pena acordar;
O que me faz despertar
De letargo tão medonho,
É quando a dormir me ponho
Temer um castigo eterno;
Porque nas penas do inferno
Duas noites lá que sonho.

Alguém me pode argüir
De que em sonhos se não crê;
Porém nos meus de crer é

Que podem certos sair;
Se necessário acudir
Ao perdão que em Deos celebro
No peito [aclando] o requebro
Com que sua ira abato;
Pois sei se nos peitos bato,
Que portas de nácar quebro.

Se tudo o que o mundo encerra
São sonhos de prata e ouro,
Do Ceo só quero o tesoiro
Já deixo a mina da terra;
E se o que cava quem erra
São só minerais de enxofre,
Rompam-se logo os dois cofres
De meus olhos, em dois fios
De pérolas com rocios
E com chuveiros de aljofres.

Vou-me buscar por sagrado
Em meus enormes delitos
A misericórdia a gritos
De um Cristo Crucificado:
Meu senhor meu Deos amado,
De meus olhos doce emprego,
Choroso a vossos pés chego,
Para ver em sangue tanto,
Se com dilúvios de pranto
Campinas de rubis rego.⁸⁰

O poeta Francisco de Vasconcelos, editado na *Fênix Renascida*, é um dos autores portugueses que glosou bastante essa compreensão da condição humana. Seus poemas costumam ter a marca do chamado “desconcerto do mundo”, topos que encena nos discursos o sentimento de domínio dos valores materiais em tempos agônicos ou dominados por elementos maléficos da natureza. Essas temáticas atualizam uma matéria tão pouco elogiável quanto a imitada pela sátira, e igualmente imitam-na “com dor”, mas a finalidade desses discursos ocorre num plano alheio ao riso, sempre em função do proveito. O deleite desses poemas tem origem no artifício que o leitor reconhece como eficaz. Os sonetos abaixo são representativos dessa vertente e mostra do estilo da poesia de Vasconcelos.

⁸⁰ Lisboa, Biblioteca Nacional, Códice 3.358, p. 48.

Este baixel nas praias derrotado,
Foi nas ondas Narciso presumido;
Desse farol nos Céus escurecido,
Foi do monte libré, gala do prado:
 Este nácar em cinzas desatado
Foi vistoso pavão de Abril florido,
Este Estio em Vesúvios incendiado
Foi Zéfiro suave em doce agrado.
 Se a nau, o Sol, a rosa, a Primavera
Estrago, eclipse, cinza, ardor cruel
Sentem nos auges de um alento vago:
 Olha cego mortal, e considera
Que és rosa, Primavera, Sol, baixel
Para ser cinza, eclipse, incêndio, estrago.

Baixel de confusão em mares de ânsia,
Edifício caduco em vil terreno,
Rosa murchada já no campo ameno,
Berço trocado em tumba desd'a infância;
 Fraqueza sustentada em arrogância,
Néctar suave em campo de veneno,
Escura noite em lícido sereno,
Sereia alegre em triste consonância,
 Viração lisonjeira em vento forte,
Riqueza falsa em venturosa mina,
Estrela errante em fementido norte;
 Verdade que o engano contamina,
Triunfo no temor, troféu da morte
É nossa vida vã, nossa ruína.⁸¹

As antologias manuscritas estão plenas de poemas sobre esses temas; autoridades ou anônimos, sobre os letrados seiscentistas igualmente pesam o conhecimento da pequenez do homem e a inefabilidade dos valores elegidos. Como outro exemplo, veja-se estas redondilhas:

Grande desgraça é nascer,
Porque se segue o pecar,
Depois do pecar morrer,
Depois de morrer penar.

Seu autor, provavelmente Diogo Leite de Mendonça, de acordo com as incertas referências autorais da cópia, pondera sobre o tema em trecho em prosa: “(...) conhecendo que a riqueza, discrição, nobreza e fermosura são os espelhos da presunção humana (...)”. E o autor continua o discurso com a glosa em versos, desta vez num soneto, inserto no conjunto dos textos que compõem uma carta com poemas, gênero de discurso misto usual no período:

São neste Mundo Império da loucura,
Riqueza, engenho, nobreza e galhardia
Os padrões da vaidade em que confia
A presunção dos homens sem cordura.
 Mas se em cinza se torna a fermosura
Se em cadáver se muda a fidalguia
Se é palestra do engenho a campa fria,
Se é cofre da riqueza a sepultura;
 Es tronco na dureza empenhascado,
Es bruto da razão desconhecido,
Es marmor na constancia do pecado;
 Se ainda vive o homem presumido,
Vendo qual há de ser teu triste estado

⁸¹A *Fênix Renascida ou obras dos melhores engenhos portugueses*. Lisboa: Off. Antonio Pedrozo Galram, 1746, tomo III, p. 246-247, (em seqüência de sonetos atribuídos ao poeta).

A glosa das tópicas características do desconcerto do mundo e da vanidade concentram-se na amplificação de outros lugares como o engano e o desengano, o escarmento e vários tipos de *memento*, fórmulas poéticas de advertência judiciosa sobre o fim. O engano, foi dito a respeito do soneto de Madalena da Glória, gera determinada ilusão de perpetuidade do ser ou de autonomia substancial ante ao divino. O desengano, em contrapartida, é promovido pela ação do tempo, que castiga o sujeito por perder-se nessas fantasias. O escarmento, que transpõe um ao outro, é a representação no “castigo” do conhecimento doloroso que o homem sofre dessa realidade mesquinha. Todas essas tópicas e fórmulas têm léxico e figuração fortemente marcados, não apenas por metáforas orgânicas, como as alimentares e de flores, mas também por metáforas formadas por objetos, aqueles que Emanuele Tesauro denominou de “corpos artificiais”: retratos, caveiras, ruínas, relógios, labirintos, baixéis, livros etc., figurações que ajudam a compor determinado imaginário comum de um sistema de representações dos avisos da mundaneidade, correspondente ao período temporal do século XVII e parte do século XVIII. As formas da amplificação também são comuns: antíteses, tempos verbais sinalizando passado e futuro, anáforas, sentenças conceituais, ‘distribuição e recolha’ de versos, plurimemoração, e outros recursos. Exemplos há muitos. Veja-se este pequeno poema anônimo:

Desengano do Mundo

Eu para que nasci? Para salvar-me.
Que tenho de morrer é infalível:
Deixar de ver a Deos e condenar-me
Triste cousa será, mas é possível.
Possível! E rio e durmo, e vou folgar-me!
Possível! E tenho amor ao visível!
Que faço! Em que me ocupo! Em que me encanto?
Louco devo ser, pois não sou santo.⁸³

Ou o soneto a seguir, também anônimo, imitador de uma fórmula das mais glosados nas letras portuguesas, a rima final por palavras equívocas pela alteração apenas das vogais. Esse soneto é rigoroso em mais de um sentido, todavia. A rima consoante e perfeita em *abba*, a predominância do som /t/ e a maledicência fazem vibrar o tom auto-sentencioso do poema. Após fazer referências várias a certas verdades políticas e religiosas: *não quero lei nem / vontade em erro / sujeição em catarro*, conhecedor, da mesma maneira, das codificações poéticas que imita, o sentido final do poema extrapola todas as rubricas da vanidade até aqui citadas por trazer, paralelamente às suas tópicas, o sentido de contrafação dessa lírica redentora.

⁸² Lisboa, Biblioteca Nacional, Códice 10.810/3.

⁸³ *Ibid.*, Códice 6.060, p. 127v.

Sou um Borra infiel, um mero barro
Não quero lei nem quero ter encerro;
Vivo a minha vontade em puro erro:
E toda a sujeição me faz catarro.

Da natureza sendo um tal escarro
Raivoso a todos morde como perro:
Como fúria infernal sempre aqui berro:
Como birro também com tudo marro.

Borro a casa em que vivo e só me importa
A lição; como a nobre autor do Zurro;
Deixando a cabeleira e alma torta.

E por ser mais nojento que o esturro,
E decifrada bem D. Inez da Horta,
Um barro, berro, birro, borro, burro.⁸⁴

Retornemos então ao assunto deste capítulo quinto, destinado ao riso, pois foi para referir as contrafações jocosas que mencionamos as temáticas da vanidade. Isso porque esses temas são tomados por alguns subgêneros que contrafazem suas convenções líricas segundo os mesmos pressupostos dos modelos imitados, mas “ferindo” como a sátira; desses subgêneros o mais prolífero é o retrato, ou melhor, o anti-retrato. No conjunto, esses modos de contrafação recuperam ao público o efeito de deleite pelo riso, ausente na lírica da vanidade, cuja maravilha se dá no leitor ou ouvinte pela capacidade de compreensão da forma e sentido da agudeza do poema, nunca por derrisão de seus afetos. Ambas, a lírica da vanidade e seus subgêneros, buscam no público os efeitos de proveito, visível em todos os casos; e de deleite, “sério” no primeiro e sardônico no segundo caso, pois este modo recupera certo significado cômico com que a voz do poeta reveste os conceitos, criando afetos tão curiosos quanto complexos nesta específica e controversa “ética do riso” da poesia de agudeza. Emanuele Tesauro, atento às deformações de caráter tanto das *personae* motejadas quanto dos afetos que promovem no público das agudezas, busca como interlocutor das agudezas o homem prudente, capaz de compreendê-las na forma de seu artifício e no efeito de seu deleite; busca um resto de proporção às finalidades de proveito e maravilha dos ridículos. Com base na mesma noção da face deformada com que Aristóteles anuncia o cômico sem dor, pondera Tesauro:

Coisa certa é, portanto, que um Ânimo bem educado e gentil não rirá de uma Deformidade que cause dor ou desonra a alguém, mas sim daquelas que, na conversação civil, por jogo e graça são tomadas como brincadeira. Mas para um ânimo mal formado e também sem compaixão; deste modo o sofrimento alheio, onde apareça qualquer Deformidade, será Matéria de riso e divertimento. (...) E se em qualquer pessoa o Ânimo é agitado por duplo afeto de vingança, e de compaixão; lhe nascerá uma mistura de riso e de tristeza: como no momento em que Térsites, soldado fanfarrão e poltrão, e por isso ridículo; era merecidamente abatido por Aquiles: os Capitães presentes (como disse Homero): *Tristanter quamuis, risere suaviter omnes*. [Apesar de tristemente, todos riram suavemente]. E este é o riso Sardônico.⁸⁵

O subgênero por excelência que glosa a constatação dolorosa, por ação irreversível do tempo, dos vícios que cercam as ilusões efêmeras é o retrato joco-sério, que na verdade tem o efeito de anti-retrato, na medida em que evidencia a passagem do tempo sobre a matéria ao invés de eternizar as

⁸⁴ Ibid., Códice 3.277.

cores vivas de uma imagem. O retrato feminino, criado para fingir a eternidade da beleza da mulher, é o gênero que mais recebe contrafações jocosas, dentre os que envolvem a temática da vanidade. Ora, sendo o tempo o principal censor da beleza, é comum a poesia sobrepor os dois assuntos, amplificando-os a partir das tópicas da beleza das coisas terrenas, cingidas pelo escarmento temporal. Por estarem sujeitas à ação inexorável dos elementos da natureza, passagem do tempo e beleza são motivos que costumam gerar analogias poéticas com outros elementos naturais, não raro com as flores, mas não só flores, surgindo daí os incontáveis tópicos comparativos com elementos naturais, que constituem uma das marcas da poesia do período, as metáforas orgânicas. A beleza é compreendida pela noção da harmonia mas, vimos, o estilo busca também certa singularidade, certa raridade de proporção, enfim, uma novidade que maravilhe. Na écloga segunda de Virgílio, o tradutor seiscentista Leonel da Costa comenta os versos seguintes, falados na voz poética de Coridón:

O moço bello, não te fies muito
na cor; as flores brancas das alfenas
caem; colhense as negras violettas

(...) quis Coridão dizer outra cousa per ira, ou paixão; como se dissera: *ó puerum inaniter superbientem*, ó moço vão & soberbo: mas por não offender a cousa amada, [reprendo] a voz, como diz Ascêncio, & meteu outra cousa dizendo: *ó formose puer, nimium ne crede colori*, ó bello moço não te fies muito na cór, isto he na tua fermosura; porque: *pulchritudo*, como a diffinio Landino, *est proportio membrorum recta decenti colore super infusa*. A fermosura é a justa proporção dos membros ornada com cor honesta e decente, assim que o admoesta, que não se fie muito de sua belleza, que he cousa caduca, & momentanea: que, como diz Salustio, *dignitas forma, aut morbo aut aetate deflorescit*, a dinidade & a flor da fermosura, ou per doença, ou pella idade, desfalece, & se murcha.⁸⁶

Muitos poemas portugueses no século XVII trazem o significado de *memento mori* ou *memento homo* via contrafações jocosas dos retratos pintados pela sátira da beleza que passou ou passará inevitavelmente. Afinal, preceitua o “Relógio da cidade”, personagem do apólogo dialogal *Relógios Falantes*, de Francisco Manuel de Melo: “O tempo é touro bravo”⁸⁷. Glosando em prosa os lugares mais comuns dos retratos seiscentistas, nesse topos de contrafação em que se tornou, por sua vez, a advertência judiciosa ao fim, avisa moralista novamente o mesmo “Relógio da cidade”, signo material do tempo:

Que importa a Dona Fulana ser toda uma tabuleta de ourives, testa de prata, cabelos de ouro, olhos de esmeralda, faces de pérolas, boca de rubis, dentes de aljôfar, colo de cristal? Pois, em se descuidando tamalavez com a idade lhe chega a sua hora de velhice, contra quem não valem todos os estofos e badulaques que inventou a vaidade e a incontidência. Porque a prata se marea, o ouro se denigre, as esmeraldas embaçam, as pérolas desmaiam, os rubis descoram, o aljôfar se perde, o cristal estala, e tudo muda não só a forma mas sustância do que era.⁸⁸

⁸⁵ Tesouro, op. cit., p. 43-45.

⁸⁶ Virgílio, (trad. Leonel da Costa), op. cit., p. 5v-6v.

⁸⁷ Francisco Manuel de Melo. *Relógios Falantes*. Lisboa: Seara Nova, 1974, p. 55.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 60.

Da *Fênix Renascida* são famosos alguns textos, dentre eles a canção *A uma mulher, que sendo muito velha, se enfeitava* de Tomás de Noronha. Mas nos cancioneiros manuscritos há também numerosos outros poemas, autorizados ou anônimos, como a irônica décima:

A uma Dama vendo-se a um espelho

O Cloris quanto me pesa
Que tendo o espelho na mão
Não vejais a condição
Como vedes a beleza.
Consultai tanta dureza
Emendareis tanto mal
E tereis ao natural
Que notar em breve espaço
Vendo a condição no aço
A beleza no cristal.⁸⁹

Nos retratos de vitupério, beleza é tópica entrelaçada a outros lugares da vanidade, inclusive pela assimilação de temas derrisórios que envolvem as artes coetâneas, especialmente o processo de emulação e suas problemáticas no mundo de corte, como as questões entre letrados, de que a “polêmica contra os Cultos” é uma das mais intrigantes e copiosas em termos de produção poética. Todas essas contrafações localizadas entre “o riso e o siso” são procedimentos que tornam possível compreender a eficácia da sátira de numerosos poemas e outras formas artísticas desse período, como este romance de Jerônimo Baía, cuja primeira estrofe transcrevo abaixo:

Retrato de uma Dama.

Retratar quero a Francisca
de equívocos a moderna
tão de cor morta a pintura
que vai de câncer enferma.⁹⁰

Enfim, quanto aos poemas judiciosos da ação do tempo e suas contrafações, sejam chamadas agudezas paradoxais ou sátiras sardônicas, as preceptivas de Gracián e Tesauro conferem à matéria paradoxal apenas parcialmente elogiável, o que significa elogiável segundo a parcialidade do afeto com o qual é amplificado na elocução poética, uma variação de decoro que depende do revestimento afetivo dos conceitos que a expressam. Um dos exemplos de agudezas paradoxais, Gracián provê da legendária disputa entre os sábios Demócrito e Heráclito. Tópica vastíssima nas letras seiscentistas, o paradoxo entre rir ou chorar ante à mesma verdade da miséria da vida humana é a realização da tomada de um afeto. A respeito da interlocução aguda de representações dessa mesma tópica declara Tesauro,

⁸⁹ Lisboa, Biblioteca Nacional, Códice 13.223, *Cancioneiros do século XVI e XVIII. 10 tomos em 4o.*, Tomo VII, p. 194v, poema de Tomás de Noronha, autor referido (supostamente) na cópia manuscrita pelo epíteto “Dom Próspero”.

⁹⁰ *Ibid.*, Códice 13.218, *Cancioneiros do século XVI e XVIII. 10 tomos em 4o.*, tomo II.

em consideração da natureza do proveito e do deleite em diferentes perfis de homens, urbanos ou não urbanos:

(...) os Ânimos sórdidos riem abertamente; os que são pudicos e modestos sentem pena deles [de dois adúlteros]; e outros maliciosamente fingem envergonhar-se e se comprazem. Ora, o que se disse do Ânimo desonesto: vale para o cruel. Demócrito ria a valer de cada acidente humano e, ao contrário, o bom Heráclito chorava com as derrotas. Porque Demócrito (...) possuindo a fantasia danificada pela atra bile, não compreendia a desgraça dos outros; senão como uma fábula. E, ao contrário, Heráclito, compreendendo excessivamente o mal dos outros, não podia rir. Mas se o Ânimo está inteiramente corrompido pela barbárie; rindo assassinará o seu Inimigo; e encontrará as facécias na crueldade.⁹¹

De onde se conclui que, pela seriedade da matéria, um determinado poema exige uma espécie determinadamente própria de decoro. E o exemplo da falácia humana tomada pela alegoria dos sábios gregos possui a gravidade mais que suficiente para essa boa ilustração. Parecendo à primeira vista imprópria a possuir elocução ridícula, vê-se que as convenções em torno da matéria da poesia de agudeza definem por caminho diverso sua preceptiva. Ou seja, mesmo a matéria “séria” e grave pode ser amplificada pelo riso, sem constituir desproporção, pois até esta é conveniente ao vício e portanto à sua representação aguda.

O decoro das agudezas seria então ilimitado, posto que permissivo a toda e qualquer matéria e, da mesma maneira, admissor de formas heterogêneas de público, desde o urbano ao desonesto? Embora possua uma margem extensiva de decoro, não há possibilidade de desregramento uma poesia que tem por finalidades sempre deleite e proveito. Basta, para compreender o lugar móvel do decoro da agudeza seiscentista, sobretudo em consideração das contrafações, retomar os mesmos princípios que definem essa poesia. Entre outros precedentes, dissemos que a matéria poética é toda, natural e artificial; que são os conceitos que compõem efetivamente a invenção das agudezas. Ademais, é pela amplificação dos afetos e caracteres que se constitui a elocução, com a qual, como declara Filipe Nunes, “se alcança o fim de que forçadamente há de constar qualquer composto”⁹². Elocução que mostra, especialmente pela metáfora, a semelhança encontrada pelo poeta mesmo entre os conceitos mais distantes. Por fim, para compor um sentido, o poema deve ter um verossímil que mantenha a universalidade de sua elocução. Elocução analógica dos afetos e fins de deleite e proveito são os termos definidores da agudeza poética, portanto, em toda situação regrada por eles. A verossimilhança é um componente poético sem o qual o poema não propõe nenhum sentido final, compreendido também em conformidade com o caráter do público.

A finalidade das sátiras sardônicas, que considero as mais paradoxais dentre as vistas até agora, determina o decoro até de sua desproporção, mas essa finalidade é efeito dos procedimentos anteriores da elocução, e com ela de afetos, ornatos, amplificações, conceitos, e tudo que a compõe, em suma. “Senão como uma fábula”, interpreta Emanuele Tesauro, Demócrito “não compreendia a

⁹¹ Tesauro, op. cit., p. 43.

desgraça dos outros”, querendo significar o jesuíta, interpreto eu, que somente sob a condição de um afeto ornado é que se pôde constituir um específico caráter de ouvinte, singularizado em Demócrito, naquele aspecto particular. Mas diverso em Heráclito, que compreende, ou seja, que alcança um verossímil de sentido por ação de outro afeto, “excessivo”, o do “mal dos outros”, portanto “não podia rir” um ouvinte ou leitor assim constituído. Efetivamente, como ensina Filipe Nunes, é pela elocução que “se alcança o fim de qualquer composto”. O fim inconveniente, desproporcional, paradoxal, enfim, o fim “que fere” da sátira, constituído pelos elementos poéticos, constitui o “ânimo” do público afetado parcialmente pelo deleite e proveito dos conceitos da poesia.

Se à primeira vista não é simples imaginar que homens doutos encarregados de prescrever a dilatação da moral, como os autores jesuítas, – entre eles aparecem eminentes Gracián e Tesauro – possam prescrever regras de decoro “desproporcional”, que concebam elocuições obscenas ou mesmo chulas, a verdade é que as “malícias” com que Baltasar Gracián enfatiza deverem amplificar afetivamente suas agudezas muito sutis, ou as “conveniências” demasiado “inconvenientes” de Tesauro deixam entrever uma permissividade lexical, semântica e conceitual – dado que matéria torpe ou honesta nunca foi problema, como temos visto – muito conveniente à mesma moral que aparentemente desdouram. No prefácio à tradução do *Tratado dos Ridículos*, Hansen arremata:

Tesauro propõe que a desproporção ridícula – ‘sem dor’ – deve pautar-se por uma proporção honesta, própria de homens livres e urbanos; como discreto, contudo, sabe que os ânimos nunca têm a ‘discretezza giudiciosa’ efetuada na mesma e que o desonesto, o sórdido e o péssimo são, muitas vezes, efetivamente o melhor⁹³.

Em Portugal, parte muito considerável da produção poética do século XVII, a julgar pelas copiosas antologias manuscritas, reside na poesia cômica, que apresenta muitos níveis de decoro, desde facécias apenas alusivas a poemas obscenos em que predomina a linguagem da “chocarrice”. A copiosidade das diversas vertentes do cômico não encontra, entretanto, respaldo na preceptiva; se não fosse pela imitação formal dos gêneros sérios, o “aprendizado” da sátira não deve ter tido registro escrito a ponto de configurar uma preceptiva própria. Assim é que os poetas que desejassem conhecer regras discursivas sobre a poesia do cômico contavam, ao que pude saber, com uma preceptiva pouco visível, dado que as indicações retórico-poéticas constantes nas artes conhecidas reduzem-se a prever a existência de “versos cômicos” ou do “estilo burlesco”, sem especificação formal, e menos ainda, sem debate sobre o lugar da contrafação no conjunto da poesia, o que não soa distoante em consideração da cultura fortemente moralizada do período. Apenas dois preceitos pude observar que dominam o ensino dessa esfera da poesia letrada seiscentista em Portugal: os versos que promovem riso devem sempre “guardar as regras” dos estilos elevados, os quais devem sempre imitar. Por essa condição, com efeito, é que as raras referências dos códigos poéticos à sátira acusam sua origem autorizada “nos antigos”. E,

⁹² Filipe Nunes. *Arte Poetica, e da Pintura, y Simmetrya*, com principios da perspectiva. Lisboa, por Pedro Crasbeeck, 1615, cap. I, fol.1.

⁹³ Tesauro, op. cit., p. 13.

segundo, por constituir estilo misto, o cômico deve manter a “variedade do dizer” das outras maneiras líricas. Em 1615, é pelo caráter misto que Filipe Nunes apresenta a sátira, curiosamente encaixada no “capítulo dos labirintos”, o penúltimo na disposição também significativa de sua *Arte Poética*:

As Satyras & Odas se fazem de qualquer sorte de compostura das que já estão ditas. E chama-se Satyra quasi satura, assim por respeito da variedade diversa que nela antigamente usaram, ou pela coisa de cousas que nella se tratam, ou porque farta a pessoa de quem se murmura. Porque ordinariamente servem para maldições, para opróbios, & para repreensões dos vícios. Chama-se também Satyra porque vem de Satyro, que antigamente quando nas representações introduziam um Satyro era para chocarrice, & cousa de riso, assim a Satyra é também para cousa ridícula. Ode se diz assim que é o mesmo que canto ou canção.⁹⁴

Mais de cem anos depois da *Arte Poética* de Filipe Nunes, em 1724, Manoel da Fonseca Borralho amplia pouco a normatização “do verso quando é cômico”, mas ainda com as restrições morais que o assunto prevê. Diz Borralho no Reflexo XXVIII, que trata “da Partição do verso grande, quando é Cômico”:

O verso cômico não tem particular Partição, porque pode admitir todas, segundo as narrativas e matérias de que trata o Poeta; porque se este ponderar as ações heróicas & proezas de algum insigne varão, guardará as *Partições* do verso épico; porém se tratar do Estilo Amoroso, Pastoral, Burlesco, ou mais Estilos, guardará a regra, que dizemos em cada um deles (...) que observam estes preceitos nas suas obras *cômicas* com todo o rigor da Arte, a quem nós remetemos o curioso Leitor; & neste gênero de versos é essencialíssimo passar o sentido do *Período* de um verso para outro verso, indo todos os versos partidos.⁹⁵

Apesar de restrita, a codificação do autor das *Luzes da Poesia* traz a observação formal que prevê partições ao verso cômico, e inclusive ao seu equivalente “verso pequeno”, codificado mais adiante no Reflexo LIV, de sempre “passar o sentido” ao verso seguinte. Esse artifício porta uma amplificação considerável da ambigüidade, parceira atilada do ridículo nesse tipo de sentença poética. Sua maneira mais conhecida encontra-se na figura do cavalgamento, o *enjambement* da métrica francesa, cujo uso, ainda que presente, não é marcante nesse período da poesia portuguesa. A esse propósito, não sei se por vincular-se ao cômico mas, afirma Said Ali, “o cavalgamento foi por muito tempo considerado como defeito de versificação”⁹⁶; em Borralho, pelo menos na passagem de sentido de um verso a outro, essa relação é verificável. De qualquer forma, esse código de passagem da sentença poética de uma linha métrica a outra, embora seja formalmente plausível, não é seguido à risca nas poesias cômicas, tendo em vista, por exemplo contrário, os numerosos casos de versos sentenciosos esboçados numa única linha métrica. Veja-se por ilustração do caso:

⁹⁴ Nunes, op. cit., cap. XIX, fol. 38v.

⁹⁵ Manoel da Fonseca Borralho. *Luzes da Poesia* descobertas no Oriente de Apollo nos influxos das muzas, divididas em tres Luzes essenciaes [...]. Lisboa: na Officina de Felipe de Sousa Villela, anno de 1724, p. 64.

⁹⁶ Said M. Ali. *Versificação portuguesa*. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 47.

A uma freira. Sátira.

Tu, caveira em chapins
Memento homo das freiras
Espantinho da luxúria
Canastra de merda seca.
(...)⁹⁷

Ou ainda a pouco recatada conceituação que Antonio Barbosa Barcelar propõe no soneto *Definiçam de una freira*, cujo primeiro verso declara:

A freira é sanguessuga chupadora.

nessa tópica freirática que, já se vê, constitui uma das mais glosadas pela sátira dos séculos XVII e XVIII, alimentada amplamente por descrições muito licenciosas dos chamados “amores freiráticos”, conhecidos em prosa e verso. Mas, voltemos à preceptiva. Vimos que Borralho separa versos cômicos, que declara não apresentar particularidades, de versos burlescos, cuja essência reside no caráter misto, quer dizer, na variedade formal que as sentenças apresentam, sendo identificados em tom não muito elogioso a motivos circunstanciais:

Quando o verso grande é *Burlesco*, de tal sorte há de levar entre si travadas as *Partições* dos outros *Estilos*, que se não possa vir em conhecimento próprio do *Estilo*, que nele se segue, mas sim variando este a cada *Período*, para fazer um misto de todos, que na variedade do dizer se venha em conhecimento de que não se observa nenhum deles; porém dando em cada um dos *Estilos* a entender, que de cada um pusera as *Partições*, se de cada um tratara em particular (...):

Estas, que me chorou na fantasia
Lágrimas Phebo, quando à Aurora ria;
Quando pelos outeiros
Vem caminhando o Sol ainda em coeiros.
(...)

Onde se vê a variedade das *Partições*, que mostra querer seguir, e não segue.⁹⁸

Vê-se assim que a tratadística, como era de se esperar, não aborda diretamente a glosa da matéria torpe, tratando, e ainda tangencialmente, de aspectos formais ou de conceitos que “ferem” menos. Mostra-se portanto muito distanciada da obscenidade expressa de uma considerável parcela da sátira seiscentista circulante nos meios postulados de representação social. Caso desta silva, cuja primeira estrofe reproduzimos a título de exemplo:

A uma Dama muito presumida que era devota de um Frade Bernardo. Silva.
Senhora Cagalhona
Deusa enfronhada em cu de marafona,
Cujos agrado e bom modo
Leva os olhos do cu ao mundo todo,
Pois tendes um ar, que presumido
Vos faz ventosidades de Cupido,
Com que em beleza, gala, brio, e cor
Podeis ser a [Caga-nessas] do Amor. (...)⁹⁹

⁹⁷ Lisboa, Biblioteca Nacional, Códice 13.223, p. 83.

⁹⁸ Borralho, op. cit., Reflexo XXXI, p. 67-68.

A prática satírica adota diretamente a obscenidade como meio de ferir a *persona* desviante da cena de virtude, e com isso promove recreação ao ouvinte ou leitor, ao mesmo tempo em que o instrui contra o vício que postula na *persona* excluída. João Adolfo Hansen observa que a obscenidade é “(...) efeito grotesco da aplicação de regras da fantasia poética para agredir rindo (...)”¹⁰⁰. Sendo resultante da aplicação de um procedimento poético do conhecimento formal de certo público discreto, a obscenidade é “lida segundo seu funcionamento retórico, que é histórico, ela se evidencia nos poemas como maledicência que hierarquiza tipos vis em nome do bem comum”¹⁰¹. Sendo efeito e afeto, a obscenidade é codificada na composição e na interlocução, não a partir de preceitos expostos em artes, pelo menos não das mais conhecidas, mas de normas discursivas compartilhadas pelos autores e interlocutores. Essa é a própria condição de seu funcionamento. A obscenidade “(...) só tem vigência em um sistema de normas que a tornam visível e emolduram(...)”¹⁰². Assim, a sátira efetua

(...) o obsceno como contraste negativo e alegoria. A monstruosidade obscena, tanto quanto a festa litúrgica, as pompas fúnebres, os autos-de-fé, a oratória sacra e a pintura religiosa de tema macabro do século XVII, postula unificação e unidade. Nesta linha, a sátira barroca é uma regulação da alma pela *scopia* do corpo: trata-se de produzir uma alma virtuosa. Os pedaços fantásticos, órgão, fluidos, resíduos, cheiros, membros obscenos que ocupam toda a visibilidade instaurada pela representação ordenam-se por razão *programaticamente* perversa, que constrói os monstros em ato para imobilizá-los com o ultraje e capturá-los na economia unitária da alma. A sátira teatraliza unidade e mistura, estabelecendo dissimetria entre elas: como algo sempre falta na ordem humana, a obscenidade é funcional, explicitando o “não-podes” da lei.¹⁰³

No estudo sobre a sátira de Gregório de Matos, Hansen explica ainda o funcionamento da obscenidade das contrafações seiscentistas tendo em vista alguns lugares muito glosados, já aqui referidos, tópica que recebeu codificação antiga, mormente em Quintiliano, e na preceptiva moderna, como assinalamos em Baltasar Gracián. Um desses lugares, o da constituição física, por exemplo prioritariamente glosado nos retratos, como também já referimos, é contrafeito pela obscenidade em anti-retratos, cujo efeito é expor na figura retratada a ação da passagem do tempo, contrário ao retrato que eterniza a forma de um momento, pela sátira. Não raro os retratos ridículos insistem numa determinada parte do corpo do retratado, caso da boca da *persona* de nossas décimas *A uma boca ferida*, expediente que também possui preceptiva na sátira maledicente: “O obsceno irrompe do intervalo entre o designado, corpo metaforizado pelos pedaços vivos, monstruosamente sobredeterminados do misto poético, e a teologia política que os regula segundo a economia unitária da alma”¹⁰⁴.

⁹⁹ Lisboa, Biblioteca Nacional, Códice 13218, tomo II, p. 51. A grafia da palavra [Caga-nessas] não está clara na cópia, podendo ser [Caga-nefas], “espingardas”.

¹⁰⁰ Hansen. *A sátira e o engenho*, p. 305.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*, p. 307.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 307.

Quam cubiçoso de mim, quam festejado
 é um belo cagar de companhia,
 um puxar com esforço, e valentia
 um cagalhão se acazo é apertado.
 Fica o corpo então desaliviado;
 lançando fora o peso, que sentia,
 virando para o sol que é de dia
 um belo olho do cu refestelado.
 Ali com reverência se ataca,
 olhando para o monte que deixou,
 dando um nó corridio em cada ataca,
 E de si espantado se ficou,
 que é possível caguei tão bela caca
 diz com gosto, e a merda ali deixou.¹⁰⁵

Das partes de um todo ou dos signos que o figuram: “Não somente as Ações e as coisas vergonhosas são objetos ridículos, mas os SIGNOS, os vestígios, seus indícios. Também são estes tanto mais ridículos, quanto nos entra um não sei quê de Figurado, enquanto o engenho por si mesmo passa daquele vestígio para a mesma obra”¹⁰⁶.

Silva
 Vossa carta cagada
 Levará por reposta, repostada,
 Pois no que traz escripto
 É um lemitado Caganito
 E sendo também carta mandadeira
 foi de alforria a nossa Caganeira,
 e tanto que vos vimos
 com tais dores nas tripas nos sentimos
 que suspeita nos fica
 de que o papel passou pela Botica. (...) ¹⁰⁷

Portanto, se no século XVI a poesia acompanha a direção global de moralização da cultura, ocorrida com mais intensidade na segunda metade do século, é verdade também que as várias modalidades da poesia jocosa reafirmam certa maneira já característica da poesia ibérica de imitação para o deleite pelo riso. A jocosidade poética chega mesmo a revitalizar alguns gêneros tradicionais, caso do romance peninsular que, a partir dos anos finais do Quinhentos, adquire novas perspectivas formais e alcança maior flexibilidade versificatória em função da burla, embora também tenha contado com a incorporação de temáticas diferenciadas e outros componentes formais igualmente relevantes. No Seiscentos português, a poesia tem definida como vertente de agudeza toda uma produção de poemas cuja finalidade encontra-se nas várias modalidades do riso, seja “honesto”, mordaz, sardônico ou vituperante. No decurso deste século o riso deleitável constitui o fim primeiro da poesia de contrafação. Isso não significa que a instrução esteja ausente como finalidade discursiva, mas que o

¹⁰⁴ Ibid., p. 305.

¹⁰⁵ Lisboa, Biblioteca Nacional, Filme 3.656. Soneto anônimo, incluído numa seqüência de poemas cujo primeiro soneto é creditado a Simão Torresão, poeta editado na *Fênix Renascida*.

¹⁰⁶ Tesouro, op. cit., p. 37.

¹⁰⁷ Lisboa, Biblioteca Nacional, Códice 13.218, tomo II, p. 54v.

proveito acompanha o deleite jocoso. Assim, a partir de 1640, observa-se que a aparição pública da poesia portuguesa é favorecida por uma ingente produção de poemas “sérios” ou “honestos”, como sonetos, canções, romances, poemas heróicos, triunfos, louvores, panegíricos e todos os outros gêneros conhecidos. Essa produção todavia divide a cena letrada com um não menos copioso complexo de poemas jocosos, igualmente formalizados sob todas as formas poéticas estudadas, especialmente epigramas, canções, sonetos, fábulas, romances e sobretudo décimas satíricas.

Conclusões

A proposição de um estatuto do gênero lírico da poesia portuguesa seiscentista tem de considerar todos os elementos da poética metafórica, pois a metáfora aguda é a maior amplificação das noções de decoro e verossimilhança que em Portugal, à altura do século XVII, a tradição do gênero lírico comporta como poesia de imitação. A poesia de agudeza em Portugal, definida com base nesse conjunto de aspectos, domina a ação poética marcada por um padrão de verossímil muito específico. A verossimilhança de uma metáfora é atestada pela congruência obtida pelo poeta entre a imagem mental concebida na invenção, o *concepto*, e a elocução deste conceito com palavras que mostrem a transferência de sentido realizada pelo tropo. A metáfora aguda suporta que conceitos muito peregrinos sejam aproximados em função de certa semelhança, sendo que peregrino aqui implica palavra de significação muito distante à significação do termo próprio ao enunciado não figurado. A condição do verossímil é que seja mantida a proporção que tornou possível a analogia. O estatuto de um gênero lírico abrangente de modalidades poéticas tão diversas como as apresentadas só pode ser definido nessa configuração da poesia de agudeza, pois a metáfora aguda suporta verossímeis inconcebíveis noutro contexto, como o imediatamente anterior da segunda metade do século XVI ou o imediatamente posterior da reação árcade. Esse estatuto igualmente diferencia-se tanto dos padrões de verossimilhança da poesia antiga, quanto de nossa lírica contemporânea.

A questão de aceitação de verossímeis agudos, para alguns demasiado agudos, levou-nos a buscar compreender a problemática, de cunho historiográfico, das balizas temporais que delimitam a produção poética de um período. Esta necessidade, de origem metodológica nos estudos literários, e apenas ancilar nesta pesquisa, mostra-se mais complexa pelas peculiaridades da poesia seiscentista, cujos pressupostos formais configuram-se na segunda metade do século XVI, sendo que sua produção decorre por todo o século seguinte, prolongando-se até meados do século XVIII. Todos conhecem as dificuldades que, de modo geral, a matéria literária impõe à sua catalogação histórica, e foram já suficientemente estudadas decorrências pouco salutares das convencionais divisões dos escritores de um delimitado período em fases, escolas, gerações ou dicotomias várias. No período seiscentista, as deficiências que envolvem os aspectos editoriais contribuem ainda mais para falsear a delimitação temporal de blocos de autores, dado que as incertezas das autorias, datações, cópias autógrafas, variantes manuscritas, oralidade e outras indefinições são mais do que suficientes para desabonar diversas rubricas literárias.

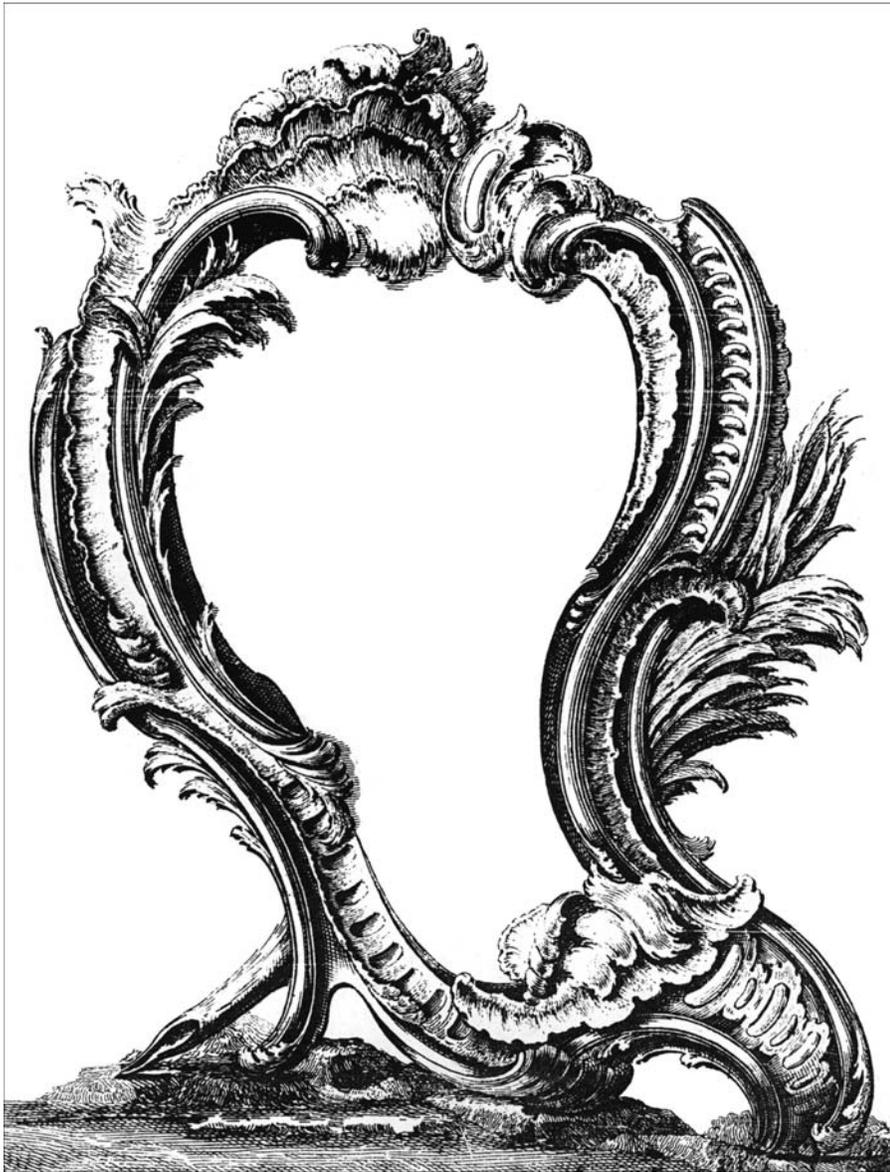
De modo semelhante ocorre com o termo “lírica”, cuja idéia uniforme, como temos hoje, não se aplica à enorme variedade das formas poéticas seiscentistas, conforme deixam ver as topologias

bastante relativizantes da preceptiva da época. Exemplo disso é o que diz Manoel da Fonseca Borralho, na sua já citada obra *Luzes da Poesia*, sobre a natureza dos versos naquele momento: “Da Partição do verso grande, quando é Lírico”, e logo após: “Do verso grande, quando é amoroso”, “quando é Cómico”, “quando é Fúnebre” etc. Além disso, no século XVII não ocorre uma nítida diferenciação entre a 1a. e a 2a. metades, como ocorreu no século XVI, de acordo com o que em geral apontam os estudiosos do período, os quais, em termos de produção poética, costumam estender a centúria do Quinhentos às primeiras décadas do século XVII. Por sua vez, os elementos que se tem apontado como definidores do perfil poético e preceptivo do Seiscentos, quais sejam, a edição de artes retóricas e poéticas em vernáculo, a sedimentação cultural do conjunto dos comentários eruditos de interpretação das obras retóricas e poéticas de Aristóteles e da *Arte Poética* de Horácio, a autonomia da disciplina poética nos cursos de Humanidades, o amadurecimento do exercício da poesia escrita em língua portuguesa, a alteração substancial das noções de clareza e decoro, entre outros, no conjunto, todos esses elementos podem registrar diversidades na poesia escrita no decorrer do século XVII em Portugal.

O estudo sistemático da metáfora fez-se preciso em função de uma real necessidade de compreensão da poesia muito variada do século XVII, que no domínio cultural ultrapassa a mera contagem de cem anos, adentrando no século seguinte até pelo menos meados dos anos Setecentos. Sem que seja possível dar toda a abrangência da poesia de agudeza numa linha, sinteticamente pode-se dizer que suas características gerais encontram sempre as finalidades do deleite, em primeiro plano, e do proveito do público pela movença dos afetos, a argumentação ornada pela metáfora, a variedade das formas poéticas, a busca de um estilo mediano de expressão, o decoro dividido entre o juízo e o engenho das imitações e contrafações. A poesia de agudeza encaminha-se nessa direção coletiva da abordagem cultivada do belo e do torpe. Isso significa que haja uma crescente agudização em Portugal no século XVII? Pensar assim equivale a aceitar a existência de evolução no campo das artes, aceitando por isso a crença de que existem artes melhores (e piores) do que outras. Como aconteceu com a própria poesia de que tratamos, considerada durante muito tempo “degenerescência” ou “decadência” de uma suposta idade de ouro das letras ibéricas. Em contrapartida, sabe-se pelo outro exemplo, igualmente pouco salutar, da há muito reprovada questão de uma também suposta evolução na arte europeia pós-renascentista, cujo intervalo de passagem encontrar-se-ia no “maneirismo”, considerado, sob esse argumento, mera ponte temporal para um apogeu hiperartificial que ocorreria na “arte barroca”.

Na poesia, porém, há formas agudas desde sempre. Mudam, finalmente, os limites aceitos ao verossímil poético. Ao passo que as primeiras décadas do século XVII ainda apresentavam, nas representações poéticas, vínculos com certas codificações poéticas da preceptiva da segunda metade do século XVI, as décadas de meados dos anos Seiscentos até iniciais dos anos Setecentos distanciam-se paulatinamente dessas normatizações restritivas em função do deleite da poesia. Contribuiu para essa

mudança nos modelos de verossimilhança a defesa da obscuridade das metáforas agudas empreendida por Gôngora, que tomou as metáforas (quase) enigmáticas como estímulo artificioso dos engenhos poéticos, com o que propôs novos critérios para o verossímil das “clarezas” discursivas. Diferença essencial da poética de agudeza reside na finalidade *delectare* ser anteposta tanto ao *docere* quanto ao *mouere*, todos fins discursivos retoricamente previstos. É o caso modelar da sátira pensada por Emanuele Tesauro, para quem essa modalidade, ainda que decorosamente, poderia “morder” o sujeito vituperado, colocando-se claramente distante do condicionado vitupério “*sine dolore*” acedido por Aristóteles. Mas é preciso esclarecer que esse distanciamento conceitual não se dá apenas nas modalidades da sátira, toda a poesia coeva encontra um lugar específico no complexo da poesia por assimilação e ao mesmo tempo por afastamento das convenções antigas. No contexto ibérico, a publicação definitiva do tratado *Agudeza y Arte de Ingenio* de Baltasar Gracián em 1648, rearticulando no universo da poesia de agudeza a analogia aristotélica prevista na *Poética* e na *Retórica*, favorece o balizamento temporal entre dois tempos. De qualquer maneira, a definição de um lugar teórico específico para a poética como atividade elevada da linguagem esteve na base que possibilitou todas essas mudanças de verossímeis das representações com palavras imitativas.



Anexo

Antologia

A Diogo Bernardes - CARTA XII

Fez força ao meu intento a doce e branda
Musa tua, Bernardes, que a meu peito
Dá novo espírito, novo fogo manda.
Como um juízo queres que sujeito
Vive a tantos juízos, se não guarde 5
De tanto riso, e rosto contrafeito?
Quanto em mim mais das Musas o fogo arde,
Tanto trabalho mais por apagá-lo,
Quanto o silêncio val, sabe-se tarde.
A medo vivo, a medo escrevo, e falo, 10
Hei medo do que falo só comigo;
Mas inda a medo cuido, a medo calo.
Encontro a cada passo c'um imigo
De todo bom espírito; este me faz
Temer-me de mim mesmo, e do amigo. 15
Tais novidades este tempo traz,
Que é necessário fingir pouco siso,
Se queres vida ter, se queres paz.
Vida em tanta cautela, tanto aviso,
Quando me deixarás? Quando verei 20
Um verdadeiro rosto, um simples riso?
Quando a mim me crerão, todos crerei
Sem dúvidas, sem cores, sem enganos,
E eu, que de mim mesmo seja rei!
Ah tantos dias tristes, tantos anos 25
Levados pelos ares em desejos
De falsos bens, e nossos tristes danos!
A quem os deixa, e foge, quão sobejos
Lhe parecem mais bens, que os que só bastam
Desviar da virtude os cegos pejos. 30
Quantos as vidas, quantos almas gastam
Em buscar seu perigo, e sua morte,
E trás ela seus jogos cruéis arrastam!
Aqueles vivem só, a que coube em sorte
Ao som da frauta, que dos ombros pende, 35
O mundo desprezar com espírito forte.
Toda minh'alma em desejar se estende
A doce vida, que tão doce cantas,
Que quase a força quebra, que me prende.

Mas ajunta a estas forças outras tantas, 40
 Todas quebraria eu, se asas tivesse,
 Com que chegasse onde me tu levantas.
 Se eu pudesse, Bernardes, se eu pudesse
 Ser senhor só de mim, eu voaria
 Onde do vulgo mais longe estivesse. 45
 Ali quão livremente me riria
 De quanto agora choro! Ali meu canto
 Livre por ares livre soltaria.
 Enquanto me vês preso, amigo, enquanto
 Sem espirito, sem forças, não me chames 50
 Com teus versos, que a ti só honram tanto.
 Por mais que me desejes , mais que me ames,
 Não empregues em mim tão cegamente
 Teu canto, com que é bem que heróis afames.
 Mas tratarei contigo amigamente 55
 Do conselho, que pedes; juízo, e lima
 Tem em si todo humilde, e diligente.
 Quem tanto a si mesmo ama, tanto amima,
 Que a si se favorece, e se perdoa,
 Que espirito mostrará em prosa, ou rima? 60
 Tais são alguns, a que triste a Hera coroa
 Roubada do vão povo ao claro espirito,
 Que esconder-se trabalha, e então mais soa.
 Aquele dá de si público grito:
 Este cala, e se encolhe: o tempo enfim 65
 Um apaga; imortal faz doutro o escrito.
 A primeira lei minha é, que de mim
 Primeiro me guarde eu, e a mim não creia,
 Nem os que levemente se me rim.
 Conheça-me a mim mesmo; siga a veia 70
 Natural, não forçada; o juízo quero
 De quem com juízo, e sem paixão me leia.
 Na boa imitação, e uso, que o fero
 Engenho abranda, ao inculto dá arte,
 No conselho do amigo douto espero. 75
 Muito, ó Poeta, o engenho pode dar-te.
 Mas muito mais que o engenho, o tempo, e estudo;
 Não queiras de ti logo contentar-te.
 É necessário ser um tempo mudo!
 Ouvir, e ler somente: que aproveita 80
 Sem armas, com fervor cometer tudo?
 Caminha por aqui. Esta é a direita
 Estrada dos que sobem ao alto monte
 Ao brando Apolo, às nove Irmãs aceita.
 Do bom escrever, saber primeiro é fonte. 85

Enriquece a memória de doutrina
 Do que um cante, outro ensine, outro te conte.
 Isto me disse sempre uma divina
 Voz à orelha; isto entendo, e creio.
 Isto ora me castiga, ora me ensina. 90
 Cada um para seu fim busca seu meio:
 Quem não sabe do ofício, não o trata,
 Dos que sem saber escrevem o mundo é cheio.
 Se ornares de fino ouro a branca prata
 Quanto mais, e melhor já resplandece, 95
 Tanto mais val o engenho, se à arte se ata.
 Não prende logo a planta, não floresce,
 Sem ser da destra mão limpa, e regada,
 Co tempo, e arte flor, fruto parece.
 Questão foi já de muitos disputada 100
 Se obra em verso arte mais, se a natureza.
 Uma sem outra val ou pouco, ou nada.
 Mas eu tomaria antes a dureza
 Daquele, que o trabalho, e arte abrandou,
 Que destoutro a corrente, e vã presteza. 105
 Vence o trabalho tudo: o que cansou
 Seu espírito, e seus olhos, alguma hora
 Mostrará parte alguma do que achou
 A palavra, que saiu uma vez fora,
 Mal se sabe tornar: é mais seguro 110
 Não tê-la, que escusar a culpa agora.
 Vejo teu verso brando, estilo puro,
 Engenho, arte, doutrina; só queria
 Tempo, e lima de inveja forte muro.
 Ensina muito, em muda um ano, e um dia 115
 Como em pintura os erros vai mostrando
 Depois o tempo, que o olho antes não via.
 Corta o sobejo, vai acrescentando
 O que falta, o baixo ergue, o alto modera.
 Tudo a uma igual regra conformando. 120
 Ao escuro dá luz, e ao que pudera
 Fazer dúvida, aclara; do ornamento
 Ou tira, ou põe; co decoro o tempera.
 Sirva própria palavra ao bom intento,
 Haja juízo, e regra, e diferença 125
 Da prática comum ao pensamento.
 Dana ao estilo às vezes a sentença,
 Tão igual venha tudo, e tão conforme
 Que em dúvida esté ver qual deles vença.
 Mas diligente assi a lima reforme 130
 Teu verso, que não entre pelo são,

Tornando-o, em vez de orná-lo, então disforme.
 O vício, que se dá ao pintor, que a mão
 Não sabe erguer da tábua, fuge: a graça
 Tiram, quando alguns cuidam que a mais dão. 135
 Roendo o triste verso, como traça,
 Sem sangue o deixam, sem espírito, e vida;
 Outro o parto sem forma traz à praça.
 Há nas cousas um fim, há tal medida,
 Que quanto passa, ou falta dela, é vício: 140
 É necessária a emenda bem regida.
 Necessário é, confesso, o artifício:
 Não afeitado; empece à tenra planta
 O muito mimo, o muito benefício.
 Às vezes o que vem primeiro, tanta 145
 Natural graça traz, que uma das nove
 Deusas parece que o inspira, e canta.
 Qual é a lima cruel, que inda ouse, e prove
 Em vão ali seus fios? Deixe inteiro
 O bem nascido verso, o mau renove. 150
 Não mude, ou tire, ou ponha, sem primeiro
 Vir aos ouvidos do prudente experto
 Amigo, não invejoso, ou lisonjeiro.
 Engana-se o amor próprio, falso, e incerto,
 Também se engana o medo de aprazer-se, 155
 Em ambos erro há quase igual, e certo.
 Por isto é bom remédio às vezes ler-se
 A dois ou três amigos; o bom pejo
 Honesto ajuda então melhor a ver-se.
 Ali como juiz então me vejo. 160
 Sinto quando igual vou, quando descaio,
 Quando doutra maneira me desejo.
 Quando eu meus versos lia ao meu Sampaio,
 Muda (dizia) e tira: ia, e tornava:
 Inda, diz, na sentença bem não caio. 165
 O que mais docemente me soava,
 O que me enchia o espírito, por mau tinha,
 O que me desprazia me louvava.
 Então conheci eu a dita minha
 Em tal amigo, tão desenganado 170
 Juízo, e certo, em que eu confiado vinha.
 Quem d'olhos tantos lido, quem julgado
 De tanto imigo às vezes há de ser,
 Convém tempo esperar, e ir bem armado.
 Isto me faz, Bernardes meu, temer 175
 No teu, como no meu: não vai escusa.
 Dói muito ver meu erro, e arrepender:

Quem louva o bom? Quem bom, e mau não acusa?
Mas tu não tens razão de temer muito,
Assim te alça, e te leva a branda Musa. 180
Deixa só madurar o doce fruto
Um pouco; deixa a lima contentar-se:
Inventa e escolhe então o melhor do muito.
Eu vejo cada dia acrescentar-se
Em ti fogo mais claro, e o engenho teu 185
Cada dia mais vivo levantar-se.
Então darás com glória tua o seu
Grão prêmio às Musas, que te tal criaram,
Vida a teu nome, qual a fama deu
A muitos, que da morte triunfaram.¹ 190

¹FERREIRA, Antonio. *Poemas Lusitanos* (1598). Edição., intr. e coment.: T. F. Earle. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 2000, p.303.

PAMBASILIA DE APOLO
PROLOGIO ACADEMICO

Do verso o inventor nascido em Delos,
O Monarca da Esfera, e paralelos,
De Júpiter gerado, e de Latona,
Fê-lo de um próprio parto com Diana;
O que aos Ciclopes, e a Pithon deu morte,
E despojado foi da Divindade,
Que sempre em tenra idade
Floresceu, sem no rosto ter cabelos,
E de Admeto guardou o branco gado;
Se em quanto Phebo Luminária ufana,
Que ilustre nascimento tem na Zona,
E ardente fez de Phaetonte a forte;
Que amante foi de Daphne, e de Cirene,
Que da fonte Hippocrene
Licores com avara mão dispensa,
Por três Soberanias celebrado
Candor de esferas três, Céu, terra, e inferno,
Que com Neptuno muros deu a Tróia,
Muros, que são despojo á fúria imensa
Perdidos de Sinon pela tramóia:
O que um Colosso tem na Ilha Rhodo,
Portento ao mundo todo,
Pois grangear-lhe pode nome eterno,
Nome admirável, nome horrendo a Ilha;
No seu Palácio estava de Parnaso
Em sítial de razo
Coroadado de murta, e de loureiro,
De nove irmãs dulcífonas cingido,
E de numero grande de criados,
Por onde anteontem fiz caminho acaso;
E vendo do Monarca a excelência,
Fui dar-lhe obediência.
Ele, depois que com benignidade
Suas honras me fez, como a estrangeiro,
Me perguntou, onde ia dirigido?
Logo com termos cortesãos, e honrados,
Lhe disse, e descobri toda a verdade.
Soube o Senhor Apollo como eu vinha
Donde por incapaz não me convinha
Em tanto Tribunal ser Presidente,
Onde um Cícero o menos eloqüente,
Onde o menor Poeta é um Homero;
E o que lhe disse mais não o repito,

Que mais este Auditório me embaraça,
Que a presença de Apollo; ele com graça
Me perguntou quem era, e perguntou-me
Onde este Douto Tribunal estava,
Por ser quase infinito
O numero de seus Tribunais; logo
Com animo sincero,
Do mundo, respondi, na maior Praça.
Essa, diz, he Lisboa; percebido
Tenho bem, e aplaudido
Sei quanto nela sou. Examinou-me,
E no exame comigo já apertava,
Tanto, que me enfadei; porém risonho
Me diz: O lá, quem quer ser meu vassalo,
Há de passar pelo escamel do exame;
De outra forte não haja quem ousado
Poeta, ou Orador inda se chame.
Eu tímido de ouvi-lo me envergonho,
Porque esta voz a presunção a sacco,
E a fantasia pôs; e de tal jeito,
Que não cabia o coração no peito,
E assim fiquei calado.
Ele me diz então: Essa obediência
Supre faltas de vossa insuficiência:
Convosco aqui na minha Lei dispenso.
E um Soneto de censo
Me pagareis cada ano, que he bem fraco:
Ide logo buscar meu Secretário,
Que Provisões vos passe mui em forma,
Para ser Presidente dessa Junta,
Que outros n'outras o são mais incapazes,
Inábeis, ignorantes, e ambiciosos;
E tais, que só a quem as mãos lhes unta,
De Poetinhas passam seus cartazes.
Assim vós que advirtais he necessário,
(Que eu tenho em toda a parte quem me informa)
Que nesse Tribunal se não admitam,
E que por nenhum caso se permitam
Sujeitos negligentes, preguiçosos;
Porque a ciência honrosa, e veneranda
Não jaz em cama branda;
Nem nele me admitais a fazer versos,
Senão o que os fizer polidos, tersos,
Lisos, sem enchimentos, e sem cunhas,
Homem, que morda as unhas;
Que trabalhe em fazê-los de tal sorte,

Que da eloquência nunca perca o norte,
E que quando ajustá-la bem não soube,
Vos diga que no verso lhe não coube;
E que quando não for muito elegante,
Diga que força foi do consoante,
Que tenha no dizer variedade,
E haja sempre em seus versos igualdade;
E que não diga, quando disser nada
Ajustado, que má foi a fornada;
Que não comece a obra pelo eirado,
Para descer a um, e outro sobrado,
Para que quem o ler, e vir, se ria,
Vendo-o parar em fim na estrebaria:
Que fale com palavras joeiradas,
E a quanto quis dizer bem ajustadas;
Altas, em altos tetos de Senhores,
Baixas, falando em choças de pastores;
Graves no grave, brandas no amoroso,
Ásperas, e cruéis no rigoroso,
No jocoso ridículas, no serio
Compostas, tudo em fim com seu mistério,
Com sua perfeição, e com sua arte,
Dando as armas a Marte,
A bigorna a Vulcano,
Duas caras a Jano,
O tridente a Neptuno,
As riquezas a Juno,
A Júpiter os raios,
E a mim de toda a musica os ensaios,
ou sejam já nas cítaras canoras,
Ou já nas vozes métricas sonoras.
Em fim, ninguém de versos medianos
Use, que nascem disso grandes danos;
Donde a dizer-se por adágio veio,
Que amor, e versos não consentem meio.
Levai no pensamento
Esta minha lição, e documento,
Com o qual Presidente,
Sereis nas Academias eminente.
A Deus, a Deus, Senhor, lhe digo, e vou-me;
Quando logo me diz: voltai, chamou-me
Outra vez, e com mostras amorosas
Me diz; Minhas entranhas generosas,
Vendo vossa humildade,
Querem convosco usar de piedade:
Eu sei que haveis de ter algum trabalho

Em me dar um Soneto de tributo
Todos os anos por vós próprio feito,
E não por outrem, que he defeito grande
Bem que hoje em uso ande:
Pois este inconveniente vos atalho,
E com minha lição, se sois astuto,
Um Soneto fareis muito perfeito;
E com este, que agora aqui faremos,
Muito bem entre nós nos comporemos,
E ireis desobrigado
Do Soneto deste ano, e sem cuidado;
Que eu nisto de tributos por meu gosto;
Mas quando os pede só a necessidade,
Os lanço, e com notável igualdade,
Que paguem todos, ninguém fique isento,
Mas cada qual conforme seu talento,
Dos que tem pouco, muito não espero,
E dos de muito, que paguem muito quero.
Declarados estamos,
Pois ao Soneto do tributo vamos;
Ei-lo vai, ide atento, ide comigo,
E fareis um Soneto em quanto o digo.

S O N E T O.

Catorze versos tem o Sonêto,
Cada verso onze sílabas contadas,
Não hão de ficar contudo desatadas
Como estas: feito temos um quarteto.
Outro vai, (em debuxos vos não meto)
Os versos hão de ter suas pancadas,
E quedas, se por vós forem bem dadas,
Que sejais bom Poeta vos prometo.
Dois tercetos nos faltam, aqui agora
Dêste verso notai a sinalefa,
No usar delas sêde muito astuto:
Dêles no fim palavra aguda fora,
Que não se usa. Acabou-se esta tarefa,
E o Soneto pagastes do tributo.

Nos jocosos talvez convém no cabo,
Como a foguete, ou bruto, pôr-lhe um rabo,
Mas adverti, me disse,
Que é grande parvoíce
Fazer uns versos, que hoje chamam cultos,
Tão cegos, tão escuros, tão ocultos,

Que é os dedos meter, vê-los, nos olhos,
Pisar, por êles caminhar, abrolhos.
Eclípodas, Telégonas dar vozes,
Que o fruto menos, porém mais que as nozes.
Digo-lhe eu: Senhor, não vos entendo
E eu que êstes versos não façais, pertendo,
Me diz êle: se às vezes sua graça
Também têm, que, se postos são na praça,
Costumam dar tormento
Talvez aos mais sutis de pensamento:
E se têm, bem que ocultos, seus conceitos,
São depois de alcançados bem aceitos.
Não hão de ser porém também tão claros,
Que não se possa haver nêles seus reparos;
E se o entendê-lo dá cuidado, e ânsia,
Por fim há-se de achar nêles substância:
Não depois de estrondosa bizzarria
Tesouro de carvão de sacaria.
Isto enfim basta, diz, que tenho dito:
Porque fora infinito
Na Poesia dar regra adequada,
Que esta anda hoje muito adulterada
Por causa dos ouvintes ignorantes,
Periquíticos versos elegantes,
Dizendo toscos, e grosseiros, quando
Marônicos, e Homéricos julgando.
E se vós meu conselho bem tomareis,
Muito discreto andareis
Em vos não aplicar a esta arte,
Que é como maldição em tôda a parte,
Pois suposto se chame arte divina,
É sempre tão mofina,
Que acompanha com faltas a pobreza
De vestido, calçado, cama e mesa.
Mas tal conselho meu será baldado,
Se é que a segui-la vos obriga o fado,
Da humana vida inevitável ordem,
Que querer atalhar será desordem.
Ide agora, segui vossa fortuna.
Assim deu fim à prática importuna
Apolo: e eu também, sem graça, e glória,
Já o fim tenho dado à minha história.²

²*Eccos que o Clarim da Fama dá : Postilhão de Apollo [...] / por Joseph Maregelo de Osan, (1762), Lisboa: Na Offic. de Francisco Borges de Souza, 1761-1762, tomo 2, p.1-10.*

Referências bibliográficas

Fontes manuscritas

- ATAYDE, António de. [Arte Poética]: *Borrador de uma arte poética que se intentava escrever*. (Datação provável: finais do século XVI). Lisboa, Biblioteca da Ajuda, Ms. 46-VIII-37.
- BACELAR. António Barbosa. Carta a Gregório de Alcalá y Henares, data provável: 1640. Lisboa, Biblioteca Nacional, Sessão de Reservados, Manuscrito 245, N. 151.
- _____. *Lizis Mudable*, poema misto em verso e prosa. In: *Miscelânea*, Lisboa, Biblioteca Nacional, Códice 8.609.
- BLUTEAU, Rafael. *Antilóquio panegírico, crítico e parenético composto pelo padre Raphael Bluteau, Clérigo Regular, Doutor na Sagrada Theologia, Pregador da Rainha de Inglaterra (...) oferecido ao embaixador extraordinário del Rey de Portugal D. Pedro V ao cristianíssimo Rey de França, Luiz 14o. (...)*. In: *Divertimento honesto para ociosos e entretenimento curioso para entendidos na variedade de algumas obras em prosa e verso, ao divino e humano que fizeram vários engenhos conforme as ocasiões que tiveram e assuntos que se ofereceram, recompiladas neste livro pelo Fr. Manuel, Pregador Religioso de São Francisco da Província dos Algarves. 2. Tomo. Para as horas de recreação das casas de fogo [sic] em as noites de inverno e das tardes de campo e passeio da ribeira. Anno Dni.1706*. Lisboa, Biblioteca Nacional, Códice 8.600.
- “*Dissertação sobre a Rhetorica*”, Lisboa, Arquivo da Torre do Tombo, Códice 1.886, doc.6, (data: 1759).
- Miscelâneas várias da Sessão de Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa:
- Miscelânea, Collecção com 31 peças*. Códice 4.283//3 V.
- Cancioneiros do século XVI e XVIII. 10 tomos em quarto*. Série de Códices de 13.217 a 13.227.
- Passatempo ou divertimento serio de curiosos: com obras singulares & escolhidas de varios Engenhos discretos & poeticos, que em seos escriptos luzirão, & luzem neste tempo, este volume juntas pello R.P. Francisco da Costa Souza & Sales, Beneficiado em S. Mamede, em Lisboa*. Códice 8.575.
- Divertimento dos sábios, agudezas de discretos, recopiladas dos engenhos, que no vulgar forão mais Singulares, com data de 1685*. Códice 8581.
- Flores poeticas colhidas e tiradas de varios poetas insignes e recolhidas e atadas neste ramalhete por um curiozo e para recreação do (...) e para lançar fora a melancolia; com várias datas*. Códice 8.594.
- Miscelânea*, de poemas e prosa. Códice 8.600.
- Colleção de Sonetos (sérios, em manuscrito) que não se acham impressos. Códice 8.610.

Fontes impressas

1. Fontes poéticas

- A Fenix Renascida ou obras poeticas dos melhores engenhos portuguezes: dedicadas ao Excelentissimo Senhor D. Francisco de Portugal, Marquez de Valença, Conde de Vimioso, etc.* / publica-o Mathias Pereyra da Sylva.- Lisboa Occidental: na Officina de Antonio Pedrozo Galvão, 1716-1728, 5 Tomos.
- A Fênix Renascida ou obras dos melhores engenhos portuguezes*. Lisboa: Off. Antonio Pedrozo Galram, 1746. 5 tomos.
- A Fenix Renascida, ou obras poeticas dos melhores engenhos portuguezes: dedicadas ao Excellentissimo Senhor D. Joseph de Portugal, Conde de Vimioso, etc.* / publica-o Mathias Pereira da Sylva. Lisboa, Offic.dos Herd. de Antonio Pedrozo Galram, 1746, 5 tomos.
- ALMEIDA, Isabel. *Poesia Maneirista*. (Apres. crítica, seleção, notas e sugest. análise liter.). Lisboa: Comunicação, 1998. (Textos Literários; 66).
- ANDRADE, Paulo Gonçalves de. *Varias poesias*. Coimbra: Officina de Manoel Dias - Impressor da Universidade, anno 1658.
- Antología de la Poesia Culterana*. Org. Angel Pariente. Madrid: Ediciones Júcar, 1981. (Los Poetas; 30).
- [ARTE DE TROVAR]. Prólogo ao *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, (Antigo Colocci-Brancuti)*. (leitura, coment. e gloss. por Elza P.Machado e J.P.Machado). Volume I, Edição da “Revista de Portugal”, 1949-

- 1964, Lisboa.
- BACELAR, António Barbosa. *Desafio Venturoso*. Org. e pref.: Ana Hatherly. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991. (Amadis,6).
- BAÍA, Jerónimo (Frei). *Lampadário de Cristal*. Apres. crítica: Ana Hatherly. Lisboa: Comunicação, 1992. (Textos Literários; 61).
- _____. *Arde o Mar*: poesia de Jerónimo Baía n' *A Fénix Renascida*. Org.: Filipe Diez. Santiago de Compostela: Ed. Laiovento, 1999.
- BRANDÃO, Tomás Pinto. *Este é o bom governo de Portugal*: antologia de Vida e Morte de Tomás Pinto Brandão escrita por ele mesmo semivivo. Pref. e notas de João Palma-Ferreira. Lisboa: Europa-América, 1976. (Livros de bolso, 138).
- CAMÕES, Luís de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988. (Biblioteca Luso-Brasileira, Série Portuguesa).
- CRASTO, António Serrão de. *Os ratos da Inquisição*: poema inédito do judeu português. Pref. por Camillo Castello Branco. Porto: Ernesto Chardron, 1883.
- CÉU, Violante do. *Rimas Várias*. Int., notas e fixação do texto de Margarida Vieira Mendes. Lisboa: Presença, 1993.
- _____. *Parnaso Lusitano de divinos e humanos versos*. Lisboa: Off. Miguel Rodrigues, 1733, 2 v.
- CÉU, Sórora Maria do. *A Preciosa*. Org.: Ana Hatherly. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação, 1990.
- Eccos que o Clarim da Fama dá: Postilhão de Apollo* [...] / por Joseph Maregelo de Osan, (1762), Lisboa: Offic. de Francisco Borges de Souza, 1761-1762, 2 tomos.
- Escritoras doutros tempos*: Extratos das obras de Violante do Céu, Maria do Céu e Madalena da Glória. Com revisão e prefácio de Mendes dos Remédios. Coimbra: França Amado editor, 1914.
- FERREIRA, Antonio. *Poemas Lusitanos* (1598). Edição crít., intr. e coment.: T. F. Earle. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 2000.
- GLÓRIA, Sórora Madalena da. (GAMA, Leonarda Gil da. pseud.). *Orbe celeste*. Lisboa: Of. de Pedro Ferreira, 1742.
- _____. *A conquista do reino dos céus segundo Madalena da Glória ou Reyno de Babylonia*, ganhado pelas armas do empyreo; discurso moral escrito por Leonarda Gil da Gama. In: Texto policopiado por Dídya Lourdes Paracana de Bastos Outeiro Cruz. Lisboa: [s.n.], 1993.
- LOBO, Francisco Rodrigues. *Poesia de Rodrigues Lobo*. (Apres. Crítica: Luís Miguel Nava). Lisboa: Ed. Comunicação, 1985. (Textos Literários; 45).
- MATOS, Gregório de, 1633-1669. *Obras Completas*. (Crônica do Viver Baiano Seiscentista) – Ed. James Amado. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- MELO, D. Francisco Manuel de. *A Tuba de Calíope*. São Paulo: Brasiliense/EDUSP, 1988.
- _____. *As Segundas Três Musas*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1945.
- MENDES, Margarida Vieira. *O cuidar e sospirar* (1483). (Fólios 1-15 do *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*) Fixação do texto, introdução e notas por Margarida Vieira Mendes. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1997. (Outras Margens: Poesia do Tempo do Descobrimento).
- Novas Poesias Inéditas de D. Tomás de Noronha*. Apres. crítica, selecção, fixação do texto, notas e glossário de Teresa Paula L. Alves. Braga: edições APPACDM Distrital de Braga, 1997.
- OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Música do Parnasso* (1705). Org.: Antenor Nascentes. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1953.
- Poesias Inéditas de D. Thomás de Noronha*. Edição revista e anotada por Mendes dos Remédios. Coimbra: França Amado editor, 1899.
- Poetas do Período Barroco*. (Apres. crítica, selecção, notas e sugest. análise liter. de Maria Lucília G. Pires). Lisboa: Ed. Comunicação, 1985. (Textos Literários; 41).
- Poesia Seiscentista – Fênix Renascida & Postilhão de Apollo*. Org. Alcir Pécora; Intr. João Adolfo Hansen, 1a. ed.. São Paulo: Hedra, 2002.
- SILVA, André Nunes da. *Poesias várias*. Recolhidas por Domingos Carneiro. Lisboa: Domingos Carneiro, 1671.
- SOARES, Antonio Álvares. *Rimas várias*: primeira parte. Lisboa: Matheus Pinheiro, 1628.
- TERÊNCIO. *Comédias*. Tradução clássica portuguesa de Leonel da Costa Lusitano. São Paulo: Edições Cultura, 1945. (Série Clássica Universal, no. 43).

2. Fontes preceptivas e outras

- ACCETTO, Torquato. *Della dissimulazione onesta* (1641). Org.: Salvatore S. Nigro. Genova: Costa & Nolan, 1990.
- ALMEIDA, Manuel Pires de./ MUHANA, Adma. *Poesia e pintura ou pintura e poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2002.
- _____. *Discurso sobre o Poema Heróico*. (Manuscritos do Arquivo Nacional da Torre do Tombo/Lisboa).
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Int., trad. y notas por Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1999. (Biblioteca Clásica Gredos, 142).
- _____. *Retórica*. Trad. e notas por Miguel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998. (Estudos Gerais Série Universitária – Clássicos de Filosofia).
- _____. *Poética de Aristóteles*. Ed. trilingüe por Valentín Garcia Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1974. (Biblioteca Románica Hispánica).
- _____. *Poética*. Trad., pref., int. coment. de Eudoro de Souza. 5a. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998. (Estudos Gerais Série Universitária – Clássicos de Filosofia).
- _____. *Das Categorias (Órganon)*. Trad. Mário Ferreira dos Santos. São Paulo: Matese, 1965.
- BARROS, João de. *Diálogo em Louvor da Nossa Linguagem*. In: *Gramática da Língua Portuguesa*. Por Maria Leonor C. Buescu. Lisboa, publicações da Universidade de Lisboa, 1971.
- Bíblia Sagrada*. Petrópolis: Vozes, 1982.
- BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario Portuguez, & Latino, Aulico Anatomico, Architectonico, Bellico, Botanico, Brasilico, Comico, Critico [...], Autorizado com exemplos dos melhores Escritores Portuguezes, & Latinos [...]* Lisboa: Pascoal da Sylva, 1712-1728.
- BORRALHO, Manoel da Fonseca. *Luzes da Poesia* descubertas no Oriente de Apollo nos influxos das muzas, divididas em tres Luzes essenciaes [...]. Lisboa: na Officina de Felipe de Sousa Villela, anno de 1724.
- BRUN, Charles Le. *L'Expression des passions & autres conférences-Correspondance*. Maisonneuve et Larose: éditions Dédale, 1994.
- CARVALLO, Luis Alfonso de. *Cisne de Apollo* de las excellencias y dignidad y todo lo que al arte poetica y versificatoria pertenece. Medina del Campo: Juan Godinez de Miilis, 1602.
- CASCALES, Francisco. *Tablas Poeticas*. En Murcia, por Luis Beros, 1617. Madrid: Espasa-Calpe, 1975. (Clássicos Castellanos).
- CASTIGLIONE, Baltasar. *O Cortesão* (1528). Trad.C. Louzada. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CÍCERO. *Orator - Brutus*. Ed. revis.: 1962. Harvard, Loeb classical library, 1997, (342).
- _____. *El Orador*. Madrid: Alianza editorial, (Sección: Clásicos).
- _____. *De L'Orateur (De Oratore)*. Par François Richard. Paris: Garnier, s/d.
- _____. *Brutus*. Texte établi et traduit par Jules Marthas. Paris: Les Belles Lettres, 1973.
- CORREIA, Natália. *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica*. 3a. ed.. Lisboa: Antígona/frenesi, 2000.
- CORREIA, Tomé. *De toto eo poematis genere quod epigramma vulgo dicitur, et de iis, quae ad illud pertinent*, Libellus. Venetiis: ex. Officina Francisci Ziletti, 1569.
- _____. *De elegia... libellus*. Bononiae: apud Alexandrum Benatium, 1590.
- COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Castália, 1995.
- DEMETRIOS. *Du style*. Par Pierre Chiron. Paris: Belles Lettres, 1993.
- DIONÍSIO de Halicarnasso. *Tratado da Imitação*. Ed. por Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: Lisboa: INIC/Centro Estudos Clássicos da Univ. Lisboa, 1986, (Biblioteca Euphrosyne-1).
- FARIA E SOUSA, Manuel. *Rimas Várias de Luís de Camões* comentadas por [...], reprod. Fac-similada da edição de 1685, 2v., Lisboa: IN-CM, 1972.
- GÓRGIAS. *Elogio de Helena*. São Paulo: Cadernos de Tradução, n.4, DF/USP, 1999.
- GRACIÁN, Baltasar. *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*. (1642) (Edición de Emilio Blanco). Madrid: Catedra: Letras Hispánicas, 1998.
- _____. *Agudeza y Arte de Ingenio*. (1648). (Edición de Evaristo C. Calderon). Madrid, Clássicos Castalia, 1987.
- _____. *Obras Completas*. Intr. Aurora Egido, ed. de Luis Sánchez Laílla. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- GUZMAN, Juan de. *Primera parte de la Rhetorica de Joan de Guzman*. Impresso en Alcalá de Henares: en casa de Joan Yñiguez de Lequerica, 1589.
- HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antiga*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.
- HORÁCIO. *Arte Poética*. In: “A poética clássica” / Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1981.
- _____. *Obra de Horácio*. Por el Doctor Villen de Biedma. Por Sebastian de Mena. Granada, 1599.
- _____. *Entendimento literal, e construção portuguesa de todas as obras de Horacio...* Com index copioso das historias, & fabulas conteudas nellas. Lisboa: na officina de Henrique Valente de Oliveira, 1657.

- JÁUREGUI, Juan de. *Discurso Poético*. 1624. Fonte: Editora Nacional, 1978. *Apud*: Página eletrônica: <http://librodenotas.com/poeticas/Archivos/001638.html>.
- LOBO, Francisco Rodrigues. *Corte na Aldeia*. 3ª. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1972. (Coleção Clássicos).
- LULIO, Antonio. *Sobre el decoro de la poética*. Intr., ed., trad., y notas de Antonio Sancho Royo. Madrid: Ediciones Clasicas, 1994. (Bibliotheca Latina).
- MELO, D. Francisco Manuel de. *Hospital das Letras* (1650). Rio de Janeiro: Bruguera, s/d.
- _____. *Relógios Falantes*. (1654-1657). Prefácio e notas de Rodrigues Lapa. 6a. ed. Lisboa: Seara Nova, 1974.
- NUNES, Philippe. *Arte Poetica, e da Pintura, y Simmetrya*, com principios da perspectiva. Lisboa, por Pedro Crasbeck, 1615.
- NUNEZ, Pedro Juan. *Oratio de causis obscuritatis Aristoteleae et de illarum remediis*. Valentiae, typis Joannis Mey Flandri, 1554.
- OLIVEIRA, Fernão de. *A Gramática da Linguagem Portuguesa*. (1536). Introd., leitura actual. e notas por Maria Leonor C. Buescu. Lisboa: IN-CM, 1975
- PEREGRINI, Matteo. *Delle Acutezze*. Torino: Edizioni Res, 1997. (Alethes, collezione di retorica, n.4).
- PINCIANO, López. *Philosophia Antigua Poetica* (1596). Ed. A.C. Picazo. 3v. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1953.
- PORFÍRIO. *Isagoge* (Introdução às Categorias de Aristóteles). Trad.: Mário Ferreira dos Santos. São Paulo: Matese, 1965.
- QUINTILIANO. *Institutio Oratoria*. 1ª. ed.:1921. Harvard, Loeb classical library, 1996, (126). 4t.
- RENGIFO, Juan Diaz. *Arte poetica española*, con una fertilissima sylva de consonantes comunes, propios, esdruxulos y reflexos, y un divino estímulo del amor de Dios Madrid: Viuda de Alonso Martin, 1628.
- RESENDE, André de. *Oração de Sapiência (Oratio pro rostris)*, de 1534. Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1956.
- Rhétorique à Herennius*. Trad. Guy Achard. Paris: Les Belles Lettres, 1997.
- RIPA, Cesare. *Iconologia* del Caballero Cesare Ripa Perugino. En Siena, herederos de Matteo Fiorimi, 1613.
- RUIZ, Francisco. *Index... in Aristotelis...opera*. In quo...exposita sunt in...obscuris...locis. Eiusdem...Iudicium de Aristotelis operibus... Sanctorum martyrum Facundi & Primitivi Coenobiu, Simon Grynaeus – Nicolaus Tierryns, 1540. I vol.
- SANCHEZ DE LIMA, Miguel. *El Arte Poetica en Romance Castellano* (1580). Edición de Rafael de Balbin Lucas. Madrid: CSIC – Instituto Nicolas Antonio, 1944.
- TASSO, Torquato. *Discorsi dell'arte poetica e Del poema heroico* (1587). In: *Prose*. A cura de Ettore Mazzali. Milano, Napoli: Riccardo Ricciardi, 1959.
- TESAURO, Emanuele. *Il Cannocchiale Aristotelico* (1654). [Savigliano]: L'Artistica, 2000. [Fac-símile da edição de 1670, por Zavatta, Torino.]
- _____. *Tratado dos Ridículos*. Campinas: IEL-CEDAE-Unicamp, Jul/1992, nº1.
- _____. *Argúcias Humanas*. In: Revista do IFAC-UFOP, dez.1997, nº4.
- _____. *O Juízo*: discurso acadêmico. Trad. de João Adolfo Hansen. São Paulo, 2000.
- VIEIRA, Padre António. *Sermões*. 5v. Porto: Lello & irmãos editores, 1959.
- VIRGÍLIO. *As eclogas, e georgicas de Vergílio, primeira parte das suas obras, traduzidas de latim, em verso solto portuguez. Com a explicação de todos os lugares escuros, historias, fabulas que o poeta tocou; & outras curiosidades muito dignas de se saberem*. Tradutor: Leonel da Costa Lusitano. Lisboa: impresso por Geraldo da Vinha, 1624.

Estudos

- ALI, M. Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- ALMEIDA, Isabel. *Doces, brandos, graves, doutos versos*: texto policopiado para um estudo da epístola poética no século XVI. Lisboa: I. Almeida, 1989.
- _____. “Camões e a poesia de arte menor”. In: *Lírica camoniana: estudos diversos*. VV.AA. Lisboa: Edições Cosmos, Centro Internacional de Estudos Camonianos da Associação Casa-Memória de Camões em Constância, 1996. (Literatura), p.27-45.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Maneirismo e Barroco na Poesia Lírica Portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971.
- ARANCÓN, Ana Martínez. *La batalla en torno a Góngora* (Selección de textos). Barcelona: Antoni Bosch, ed., 1978.
- ARES MONTES, José. *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*. Madrid, Editorial Gredos, 1956. (Biblioteca románica hispánica. 2. Estudios y ensayos, 26).

- ARTAZA, Elena. “Las retóricas barrocas (1600-1665). Notas introductorias”. In: *Estudios de Filología y Retórica en Homenaje a Luisa López Grigera*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2000.
- AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.
- BARTHES, Roland. “A retórica antiga”. In: COHEN et al. *Pesquisas de retórica*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- _____. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BATISTINI, Andrea. *I Manuali di Retorica dei Gesuiti*, in: *La “Ratio studiorum”*- Modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento. A cura di Gian Paolo Brizzi. Roma, Bulzoni Editore, 1981.
- BAUER, Johannes B. *Dicionário de Teologia Bíblica*. 3ª. ed. São Paulo: Loyola, 1983, 2 vols.
- _____. *Dicionário Bíblico-Teológico*. São Paulo: Loyola, 2000.
- BELCHIOR, Maria de Lourdes. *Os Homens e os Livros* (Séculos XVI e XVII). Lisboa: Verbo, 1971.
- BOMPAIRE, J. *Lucien écrivain: imitation et création*. Paris: Boccard, 1958.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP, 1997. (Prismas).
- CASTRO, Aníbal Pinto de. *Retórica e teorização literária em Portugal: do humanismo ao neoclassicismo*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1973.
- _____. *Os Códigos Poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco*. Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1984.
- _____. *La poétique et la rhétorique dans la pédagogie et dans la littérature de l’humanisme portugais*. Paris: Fond. Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1984.
- _____. *Aquiles Estaço, o primeiro comentador peninsular da “Arte Poética” do Horácio*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.
- CERDAN, Francis. *Un imitateur portugais de Gongora*: Frei Jerónimo Baía. In: *Revista Sillages*. Poitiers: Université de Poitiers, 1973/2, p. 7-43.
- CIDADE, Hernani. *A Poesia Lírica Cultista e Conceptista: coleção de poesias do século XVII*. 4ª ed. Lisboa: Seara Nova, 1968.
- _____. *A Literatura autonomista sob os Filipes*. Lisboa: Sá da Costa, s/d.
- CIRURGIÃO, António. *Novas leituras de clássicos portugueses*. Lisboa: Colibri, 1997.
- COLLINOT, André, MAZIÈRE, Francine. *L’exercice de la parole: fragments d’une rhétorique jésuite*. Paris, Éditions des Cendres, 1987.
- CONTE, Giuseppe. *La Metafora barocca: saggio sulle poetiche del seicento*. Milano: U. Mursia & C., 1972.
- COPE, E. M. *An Introduction to Aristotle’s Rhetoric: with analysis, notes and appendices*. London and Cambridge: Macmillan and Co., 1867.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: Hucitec; EDUSP, 1996. (Clássicos, 2).
- ECHARRI, Emiliano Diez. *Teorias Métricas del Siglo de Oro: apuntes para la historia del verso español*. Reimpr. Madrid: CSIC-Instituto Miguel de Cervantes, 1970.
- FERRONI, Giulio e QUONDAM, Amedeo. *La “Locuzione Artificiosa”*: Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell’età del manierismo. Roma, Mario Bulzoni editore, 1973.
- GILSON, Étienne. *Introduction à la Philosophie Chrétienne*. Paris: Vrin, 1960.
- GRIGERA, Luisa López. *La Retórica en la España del Siglo de Oro: teoría y práctica*. 2ª. ed. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 1995.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria de Estado de Cultura, 1989.
- _____. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. 1ª ed. São Paulo: Atual, 1986. (Série Documentos).
- _____. “Colonial e Barroco”. In: “América: descoberta ou invenção”. Colóquio UERJ, 4 – Imago, p.347-361, Rio de Janeiro, 1992.
- _____. “*Ut pictura poesis* e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII”. In: VV.AA. *Para Segismundo Spina*. São Paulo: Iluminuras, Fapesp, Edusp, 1995.
- _____. “*O Discreto*”. In: Novaes, Adauto (Org.). *Libertinos Libertários*. São Paulo: MINC/FUNARTE/Companhia das Letras, 1996.
- _____. “*Notas sobre o ‘Barroco’*”. In: *Revista do IFAC-UFOP*, dez.1997. n°. 4.
- _____. “*A doutrina conceptista do cômico no Trattato de’Ridicoli de Emanuele Tesauro*”. DLCV-FLCH-USP, s/d.
- _____. “*Vieira e a agudeza*”. In: *Antônio Vieira: o imperador do púlpito. Cadernos do IEB*. Volume I. São Paulo, 1999.
- _____. “*Leituras Coloniais*”. In: *Leitura, História e História da Leitura*. Org. Márcia Abreu. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 2000.
- _____. “*Retórica da Agudeza*”. In: *Letras Clássicas*, Revista do Departamento de Letras Clássicas da USP, n.4,

- p.317-342, 2000.
- _____. “A *Civilização pela Palavra*”. In: 500 anos de educação no Brasil. 2a.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p.19-41.
- _____. “*Barroco, neobarroco e outras ruínas*”. In: *Teresa*, Revista de Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. FFLCH. USP – no. 2, São Paulo: Ed.34, 2001, p.10-66.
- HATHERLY, Ana. *O Ladrão cristalino: aspectos do imaginário barroco*. Lisboa: Ed. Cosmos, 1997. (Coleção Literatura, 14).
- _____. *A Experiência do Prodígio: bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983. (Temas Portugueses).
- KLEIN, Robert. *A Forma e o Inteligível: escritos sobre o Renascimento e a Arte Moderna*. São Paulo: Edusp, 1998. (Clássicos; 13).
- KOHUT, Karl. *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*. Madrid: Inst. Miguel de Cervantes, 1973.
- KRISTELLER, Paul. *Tradição Clássica e Pensamento do Renascimento*. Lisboa: edições 70, 1990. (Coleção Perfil, 9).
- LAUSBERG, Heinrich. *Manual de Retórica Literaria*. (Fundamentos de una Ciencia de la literatura). Versión J.P.Riesco. Madrid: Editorial Gredos, 1975, 3vols.
- _____. *Elementos de retórica literária*. 4ª ed. Trad., pref., e aditamentos de R.M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- Leituras*. Revista da Biblioteca Nacional. *O livro antigo em Portugal e Espanha: séculos XVI-XVIII. El libro antiguo en Portugal y España: siglos XVI-XVIII*. Lisboa, no.9-10, 2002.
- LUND, Christopher. *Fr. Jerónimo Baía and the Semantics of Wit*. In: Arquivos do Centro Cultural Português. Vol.XXI. Lisboa-Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 399-439.
- MARAVALL, José Antonio. *A Cultura do Barroco: análise de uma estrutura histórica*. São Paulo: EDUSP, 1997. (Clássicos; 10).
- MATTOSO, José (Dir.). *História de Portugal*. Quarto Volume: O Antigo Regime (1620-1807). Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- MAY, Terence E. An interpretation of Gracián’s *Agudeza y Arte de Ingenio*. In: Suplementos *Anthropos* n°. 37. Coordinación y selección de textos: Jorge M. Ayala. Editorial Anthropos, Barcelona, 1993.
- MOLINO, Jean. “*Qu’est-ce que le style au XVIIe siècle?*” In: *Critique et Création Littéraires en France au XVIIe Siècle*. Colloques Internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique. Paris: CNRS, 1977.
- McCALL, Jr., Marsh H. *Ancient rhetorical theories of simile and comparison*. Cambridge, Harvard press, 1969.
- McKEON, Richard. “*Aristotle’s Conception of Language*” e “*Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity*”. In: VV.AA. *Critics and Criticism*. Chicago: University of Chicago Press, 1952.p.147-231.
- MUHANA, Adma. *A epopéia em prosa seiscentista: uma definição de gênero*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. (Prismas).
- _____. *Poesia e pintura ou pintura e poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2002.
- _____. “*Elogio de Górgias*”. In: *Letras Clássicas*, Revista do Departamento de Letras Clássicas da USP, n.4, p.33-50, 2000.
- _____. “*O gênero epistolar: diálogo per absentiam*”. In: *Discurso*, Revista do Departamento de Filosofia da USP, n.31, p.329-346, 2000.
- _____. “*Os recursos retóricos na obra especulativa de Antônio Vieira*”. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira. FFLCH. Universidade de São Paulo, 1989.
- _____. “*Gregório de Matos, beato*”. In: *Revista Estudos Portugueses e Africanos*. Dept. de Letras da Unicamp. Campinas, no. 27, p.47-60, 1º. semestre de 1996.
- PÉCORA, Alcir. *Teatro do Sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos Sermões de Antonio Vieira*. São Paulo: EDUSP; Campinas: Ed. da Unicamp, 1994.
- _____. “*O demônio mudo*”. In: *O Olhar*. (Org. Adauto Novaes). São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. “*O Sacramentalismo afetivo de Antonio Vieira*”. In: *Revista Estudos Portugueses e Africanos*. Dept. de Letras da Unicamp. Campinas, no. 17, p.7-15, 1º. semestre de 1991.
- _____. *Máquina de gêneros*. São Paulo: EDUSP, 2001
- PEREIRA, Maria Helena Monteiro da Rocha. *Alguns aspectos do classicismo de António Ferreira*. Coimbra: Inst. de Estudos Clássicos, 1960.
- PFANDL, Ludwig. *Historia de la literatura nacional española en la edad de oro*. Barcelona: Sucesores de Juan Gili, 1933.
- PIRES, Maria Lucília Gonçalves. *Xadrez de Palavras: Estudos de Literatura Barroca*. Lisboa: Cosmos, 1996. (Literatura, 10).
- PLEBE, Armando. *Breve história da retórica antiga*. São Paulo: EPU (Ed.Univ. São Paulo), 1978.

- REBELO, Luís de Sousa. *A tradição clássica na literatura portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1982.
- RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: ed. Loyola, 2000.
- RIGALL, Juan Casas. *Agudeza y Retórica en la Poesía Amorosa de Cancionero*. Santiago de Compostela: Universidad de S. Compostela, 1995.
- SANTILLI, Maria Aparecida e SPINA, Segismundo. *Apresentação da Poesia Barroca Portuguesa*. Assis: Instituto de Estudos Portugueses da Universidade de São Paulo, 1967.
- SARAIVA, Antonio José. *O Discurso Engenhoso: estudos sobre Vieira e outros autores barrocos*. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Coleção Debates, 124).
- SENA, Jorge de. *Uma canção de Camões*. Lisboa: Edições 70, 1984. (Obras de Jorge de Sena).
- SHEPARD, Sanford. *El Pinciano y las teorías literarias del siglo de oro*. Madrid: Gredos, 1970. (Bibl. Románica Hispánica).
- SOBRAL, Luís de Moura. *Pintura e poesia na época barroca*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994. (Teoria da Arte, 12).
- SOUSA, Roberto Acízelo de. *Formação da Teoria da Literatura*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico; Niterói: EDUFF, 1987.
- SPINA, Segismundo. *Introdução à Poética Clássica*. São Paulo: FTD, 1967.
- STRUBEL, Armand. “*Allegoria in factis*” et “*allegoria in verbis*”. In: *Poétique: revue de théorie et d’analyse littéraires*, nº 23: ‘Rhétorique et herméneutique’, p.342-357. Paris: Editions du Seuil, 1975.
- VILLARI, Rosario et al. *El hombre barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- VV.AA. *Retorica e Barocco*. CASTELLI, Enrico (Org.). Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici. Roma: Fratelli Bocca, 1955.
- VV.AA. *Virgílio e a Cultura Portuguesa*. Actas do Bimilenário da Morte de Virgílio. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981 (Temas Portugueses).

Ilustrações

Capítulo 1: Desenho impresso no livro *Obras políticas, moraes, e métricas do insigne Francisco Rodrigues Lobo*. Lisboa: Of. Ferreyriana, 1723. Biblioteca Nacional.

Capítulos de 2 a 5: Desenho manual em cores do códice 13.097, com data de 1717. [*Obras de Antonio da Fonseca Soares*]. Lisboa. Biblioteca Nacional.

Anexo: Desenho manual com subscrição “*Cartouche Pitoresque, a Paris chez Jacques Chereau [...]*”. Folha de rosto do códice 8.599, com várias datas setecentistas. *Miscellania Poetica. Obras em Verso de Varios Autores Portuguezes*. Lisboa. Biblioteca Nacional.