

IURI PEREIRA JAIME

UM ELOGIO LÍRICO: O *LAMPADÁRIO DE CRISTAL* DE JERÔNIMO BAÍA

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, como uma das etapas para a titulação de Mestre em Teoria Literária.

Orientador Alcir Pécora

UNIVERSIDADE DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

2005

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL – Unicamp**

J199e	<p>Jaime, Iuri Pereira. Um elogio lírico: o Lampadário de Cristal de Jerônimo Baía / Iuri Pereira Jaime. — Campinas, SP: [s.n], 2005.</p> <p>Orientador: Antonio Alcir Bernardes Pécora Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.</p> <p>1. Baía, Jerônimo – Crítica e interpretação. 2. Poesia portuguesa – História e crítica. 3. Século XVII. I. Pécora, Alcir, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.</p>
-------	---

Título em inglês: A lyrical praise: Jerônimo Baía's Lampadário Cristal.

Palavras-chave em inglês (keywords): Portuguese poetry; XVII century; Jerônimo Baía

Área de concentração: Teoria literária.

Titulação: Mestrado.

Banca examinadora: Prof. Dr. Leon Kossovitch e Prof. Dr. João Adolfo Hansen.

Data da defesa: 21/02/2005

Banca examinadora

---

Paulo Franchetti

---

Leon Kossovitch

---

João Adolfo Hansen

## Resumo:

Este trabalho consiste em uma leitura e uma análise do *Lampadário de Cristal*, de Jerónimo Baía, que leva em conta categorias letradas contemporâneas ao poema. Além do trabalho de explicitação das referências do costume letrado antigo presentes no poema, a leitura se preocupou em evitar categorias anacrônicas, como expressão e originalidade, em favor de outras, como elocução aguda e emulação. Fez-se também um esforço para evitar a utilização de rótulos aplicados pela história literária ao período em questão – *grosso modo*, o século XVII. Seguindo a recusa intransigente declarada pelos tratadistas do século XVIII português, como Verney e Cândido Lusitano, a crítica literária posterior permaneceu impugnando a poesia aguda como degeneração do bom costume dos poetas quinhentistas. No século XX essa poesia foi gradualmente reposta em circulação e essa leitura é tributária dessa recuperação. À luz de categorias franqueadas tanto pelo retores antigos quanto pelos tratadistas dos séculos XVI e XVII esperamos produzir uma aproximação ao poema menos inadequada do que aquela que seria possível com os instrumentos consignados pela crítica que se estabeleceu no século XIX a partir de categorias idealistas e românticas.

## Résumé

Ce travail cherche à faire une lecture et une analyse de l’Oeuvre “Le Lampadaire de cristal” de Jerônimo Baía, à travers l’assimilation d’un vocabulaire littéraire contemporain au poème. Au-delà du travail de démonstration des références des coutumes littéraires anciennes présentes dans le poème, la lecture veut éviter une terminologie anachronique, qui inclue des notions comme l’expression et l’originalité, en faveur d’autres, comme l’élocution aiguë et l’émulation. Cette lecture s’efforce également d’éviter des dénominations appliquées par l’histoire littéraire lors de la période en question – grosso modo, le XVIIIème siècle.

S’alliant au refus intransigeant déclaré par les gens de lettre du XVIIIème siècle portugais, comme Verney et Candido Lusitano, la critique littéraire postérieure a continué à s’opposer à la poésie aiguë comme dégénération des bonnes coutumes des poètes du XVIème siècle.

Au XXème siècle, la poésie aiguë fut peu à peu remise au goût du jour et cette étude existe grâce à cette assimilation. À la lumière des notions employées par les anciens maîtres de la rhétorique ainsi que par les gens de lettre des XVIème et XVIIème siècles, ce travail espère créer une approche au poème plus adéquate que celle possible avec l’emploi des instruments adoptés par la critique du XIXème siècle établie à partir des notions idéalistes et romantiques.

## Agradecimentos

Agradeço Alcir Pécora, orientador deste trabalho; Paulo Franchetti, que presidiu a banca de defesa; Alexandre Soares Barbosa, Leon Kossovitch e João Adolfo Hansen, que o argüiram e deram sugestões para melhorá-lo;

a Capes, que concedeu uma bolsa para sua realização;

Rosemeire Aparecida de Almeida Marcelino, da Secretaria de Pós-Graduação do IEL/Unicamp, por sua gentileza e atenção;

os amigos Alcir Pécora, Cássio Borges, Eric Sabinson, Isadora Travassos, Ivan Teixeira, João Ângelo Oliva Neto, João Adolfo Hansen, Jorge Sallum, Juliano Pessanha, Leon Kossovitch, Luciana Gama, Luciana Paduan, Maria do Socorro Fernandes de Carvalho, Marília Librandi, Oliver Tolle, Paulo Franchetti, Ricardo Lísias e Ricardo Martins Valle, pelo estímulo e apoio.

## Índice

Poesia e doutrina.....	1
<i>Lampadário de Cristal</i> - Introdução à análise.....	21
I. Elogio do objeto .....	35
II. Elogio do soberano.....	58
III. Cena heróica.....	83
IV. Elogio da rainha.....	111
Apêndice: Jerônimo Baía segundo Barbosa Machado.....	142
Bibliografia.....	148

## POESIA E DOCTRINA

A poesia produzida na Península Ibérica do século XVII é “poesia de gênero”. Doutrinada por poéticas sustentadas pela instituição retórica, reedita pela imitação e pela emulação os elencos de lugares comuns dos vários gêneros do *corpus* grego e latino do costume.

Não se deve deixar de observar, no caso do mundo ibérico dos séculos XVI e XVII, as apropriações católicas dos preceitos genéricos das retóricas antigas. Nas apropriações, a analogia escolástica torna-se princípio lógico, retórico e metafísico da invenção poética, ocasionando pela metaforização aguda dos conceitos o alargamento das noções de verossimilhança e decoro, por exemplo, na admissão de figurações incongruentes, como a *mala affectatio*, impugnada como vício na poética antiga<sup>1</sup>.

Chamá-la “poesia de Corte” também é apropriado e recupera-se no sintagma um aspecto que é decisivo repór: seu papel de intermediária e testemunha das práticas da vida cortesã<sup>2</sup>. A poesia, em grande parte, e as belas letras, de um modo geral, eram serviço dedicado à expressão de uma ordem emanada do rei, uma consignação da monarquia. Isso fica claro ao folharmos qualquer amostra dessa poesia, em que se verifica que a maior parte é de louvor aos maiores da Corte. As letras são repositório em que se recolhem protocolos que garantem uma reputação de discreto ou privam dela, como os gestos, o vestuário, a conversação, a atividade epistolar, os modos de se portar segundo as circunstâncias, os cumprimentos, um conjunto de qualidades protocolares que conferem distinção ou a negam. Quando é comparada aos demais gêneros poéticos, essa poesia encomiástica pode ser qualificada como de circunstância, pois estiliza o referencial ou discursos de situações empíricas. Não deve ser totalmente menoscabada por ser

---

<sup>1</sup> “[...] a *mala affectatio* é o eixo de articulação do *conceito* e da *agudeza*, passando de defeito de estilo a modo de compor muito aplicado.”; “[a semelhança] passa a ser operada como pano de fundo na teatralização dos discursos em que atua uma produtividade imotivada, imaginária.” João Adolfo Hansen, *Alegoria construção e interpretação da metáfora*, 2ª ed., São Paulo, Atual, 1987, pp. 32 e 96, respectivamente.

<sup>2</sup> “así como la epidíctica se hace una “prosa de circunstancias”, a poesía lírica acaba convirtiéndose en una “poesía de circunstancias” o, para emplear la expresión de Grimal, en un “juego de sociedad”. Gustavo Guerrero, *Teorías de la lírica*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 54.

circunstancial e hoje aparecer, por isso, como inferior ao lirismo<sup>3</sup> constituído apenas sobre lugares poéticos fictícios do costume letrado, que várias vezes alcançou grande elevação. A poesia seiscentista que aqui descrevo é, em grande medida, uma operação de análise, variação e elocução aguda de tópicos emprestadas ao repertório letrado.

O apelativo “poesia do conceito” batiza com justeza a poesia “dessa triste data”, como diz Garrett<sup>4</sup>. Conceito, que se nomeia também por agudeza, viveza, *acumen*, *esprit*, *pointe*, argúcia, *wit*, é o elemento que franqueia para a lírica seiscentista a distinção com que tentamos lê-la como particularidade poética na história literária. O conceito agudo, ou simplesmente agudeza, medrou como procedimento técnico a ponto de fazer com que então se produzissem preceptivas que o tomaram como matéria principal. Caso de Matteo Peregrini, autor de *Delle acutezze che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente se apellano*, de 1639; Baltasar Gracián, com *Agudeza y arte de ingenio*, publicado pela primeira vez em 1642 como *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*; e o conde Emanuele Tesauro, que publica, em 1654, *Il cannocchiale aristotelico*. A agudeza é o ato que harmoniza no entendimento, de forma sintética e inesperada, dois significados distantes por meio de um predicado comum a ambos:

---

<sup>3</sup> “A poesia que hoje chamamos “lírica”, realizada entre os séculos XIV e XVIII, teve inúmeros enquadramentos genéricos, inúmeras prescrições sobre matéria e estilo, inúmeros modelos antigos e modernos. A brevidade foi talvez o traço mais geral que permitiu a unificação, sob o termo “lírica”, de categorias evidentemente distintas para a instituição romana, tais como “lírica”, “invectiva”, “sátira”, “elegia”. Em geral, as práticas de poesia breve em vulgar (soneto, canção, madrigal, écloga, etc.) que hoje se associa aos “classicismos literários” do Antigo Regime reproduzem, na base, um *consuetudo* poético italiano de origem medieval, o qual, a partir talvez do século XIV, registrou, em graus diversos e de maneira dinâmica, a assimilação de gêneros, números, ânios e tópicos da poesia antiga; processo concomitante ao que os italianos chamam de *scoperte umanistiche*, ou seja, a revelação de documentos antigos perdidos ou simplesmente esquecidos nos arquivos da península itálica. A assimilação, porém, é adaptada ao ambiente católico, de Corte e quase sempre monárquico.” Ricardo Martins Valle, *A construção da Posteridade, ou A tradição para o Novo Mundo, ou A gênese como Ruína (Um estudo sobre as Obras, de 1768, de Cláudio Manuel da Costa)*, Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, 2004, p. 37.

<sup>4</sup> “[...] andaram as pobres musas portuguesas jogando as cabras-cegas pelas eclogas de Poliphemo e Galatea, pelos romances hendecassylabos, e per todos os outros escondrijos do gôsto depravado, de que boas amostras se conservam no precioso tombo da *Phenix-renascida* e alguns outros hoje ignorados livros d’essa triste data”. Almeida Garrett, *Parnaso lusitano*, tomo I, Paris, J. P. Aillaud, 1826, p. XXXIV.

A F. agradecendo-lhe umas rosas

Estes mimos de luz, do campo alarde,  
Mariposas do Sol, línguas da Aurora,  
Sendo alinhos de Abril, troféus de Flora,  
São galas na manhã, lutos na tarde:  
Sem que do fado insano o Sol as guarde  
Marchita as flores, quando as enamora,  
Pois cada rosa, que com luzes doura,  
É borboleta, que nas chamas arde.  
Fílis, mais do que amante, andais ingrata,  
Querendo dos rigores fazer moda,  
Embuçando o favor na tirania,  
Pois no caduco ser desta escarlata  
Dais a um amor, que dura toda a vida,  
Um galardão, que apenas dura um dia<sup>5</sup>.

Para agradecer umas rosas recebidas de F. em uma manhã, Francisco de Vasconcelos desfila oito símiles, em quatro versos bimembres, que ocupam o primeiro quarteto do soneto, alusivos à luz, ao campo, ao Sol, à Aurora, ao mês de abril, à deusa Flora, à manhã e à tarde. As rosas são para a tarde luto, para a manhã galas, para a deusa Flora troféus, para o mês de abril alinhos, para a aurora são línguas, para o sol mariposas, para o campo são alarde e para a luz mimos. Agudo é imaginar rosas — segundo a paixão — como mariposas do sol — metáfora desenvolvida no segundo quarteto — porque a aproximação implica pensar que as rosas estão para o sol assim como as mariposas estão para as lâmpadas, pois umas e outras são incineradas como pacientes de uma ação promovida pelo segundo termo da relação. Aqui, A — rosas — está para B — sol — assim como C — mariposas — está para D — luzes. No sintagma “línguas de Aurora”, A — rosas — está para C — ação de declarar — assim como B — línguas — está para C —

---

<sup>5</sup> *A fênix renascida*, por Matias Pereira da Silva, tomo III, Na offic. dos Herd. de Antonio Pedrozo Galram, MDCCXLVI, p. 251.

ação de declarar. Rosas serão línguas da Aurora pela ação de declará-las também na cor. As línguas são capazes de declarar e portanto as rosas, quando anunciam a Aurora, são línguas<sup>6</sup> coloridas e sonoras, vermelhas e falantes. Os dois tercetos desenvolvem-se sobre a contradição entre a duração de um objeto oferecido para indicar um amor e a duração deste amor, uma muito curta, outra muito extensa. Gracián identifica esse tipo de conceito e o chama de “ponderação de contrariedade”. Ele pode compor-se de duas partes. O reparo, em que se evidencia a contrariedade, e o desempenho, que oferece uma solução ou uma explicação engenhosa que harmoniza a contradição<sup>7</sup>. No soneto de Vasconcelos não observamos o desempenho da contradição, apenas se constata sua presença. O desempenho ocorre, por exemplo, no dístico de Marcial, arrolado por Gracián:

Thays habet nigros; niveos Lecania dentes.  
quae ratio est? Emptos haec habet, illa suos.  
[Taís tem pretos, brancos Lecânia dentes.  
Por quê? Esta os tem comprados, aquela os dela.]

A escuridão dos dentes de Taís, oposta à brancura dos de Lecânia, deve-se ao desgaste natural que sofreram, como dentes próprios, enquanto os brancos são artificiais.

Nosso impulso inicial de leitura tende a ser balizado por uma noção anacrônica ao que é figurado no poema, que é essa noção mesma de poema como objeto estético que se perfaz ao alcançar um universal afetivo. Por isso, parte de nosso esforço consiste em relativizar essa noção, tentando compreender a particularidade da noção de poema no século XVII. A partir da compreensão das categorias que orientavam a invenção das coisas letradas, podemos colecionar ferramentas que atuem como lentes de leitura que nos capacitem a relativizar as noções literárias que, aprendidas muitas vezes como

---

<sup>6</sup> Ver, sobre as espécies de analogia, a saber, de atribuição, de proporção e de proporcionalidade, João Adolfo Hansen, “*Fênix renascida & Postilhão de Apolo: Uma introdução*”, em Alcir Pécora, *Poesia seiscentista - Fênix renascida & Postilhão de Apolo*, São Paulo, Hedra, 2002, p. 56.

<sup>7</sup> Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, tomo I, edição de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1987, pp. 104-5.

naturais e necessárias, desfocam a leitura do objeto, submetendo-o à distorção ocasionada pela universalização do nosso ponto de vista<sup>8</sup>. O que unificamos hoje na rubrica “poema” dispunha no século XVII de uma lista de nomes muito mais extensa, particular e precisa. Eram sonetos, canções, madrigais, décimas, liras e outros nomes que implicavam tópicos, definições, disposições, extensões, limites, metros, estrofes, tons, elocuições e repertórios lexicais variados e proporcionados, entre outras exigências. Isso ocorria porque as letras estavam sob a vigência de uma doutrina retórica e poética cuja principal orientação era o sistema de definições e classificações de gêneros. Esses limites fortes da prática lírica são moventes, porque assimilam o que se discute e propõe, o debate à sua volta, mas permanecem decididamente radicados no sistema de gêneros, autoridades e exemplos de que se originam.

Dissemos que a poesia ibérica seiscentista é genérica, cortesã e aguda. E o dissemos na tentativa de dar uma descrição dela e uma descrição que remeta o máximo possível ao campo próprio de conceitos da produção letrada ou da poética, mas, ao emprendermos a leitura da poesia do século XVII, logo nos damos conta de que não podemos fazê-lo sem considerar a preceptiva da instituição retórica. A retórica aplica-se, também nela, na figuração dos discursos políticos, determinando-se “política” como teologia-política:

“No sumo pontífice romano toda a gentileza e majestade assenta bem, por ser a sua dignidade o ápice de todas as da terra, onde é lugar-tenente de Cristo, pontífice eterno e rei de todos os reis [...]. E não só é príncipe espiritual mas também temporal nos Estados da Igreja Romana [...].<sup>9</sup>”

O poeta nunca depõe sua condição de súdito de um príncipe católico e de membro do corpo político de um reino que a Igreja propõe como sombra de um futuro, sempre

---

<sup>8</sup> “[...] expõem-se, com as obras, relações na medida do factível adequadas: nada impede que preceptivas retóricas ou tópicos de arte persistam no tempo; com elas, pode-se montar rede hipotética de investigação, a ser confirmada.” Leon Kossovitch, “Preceptivas e estilos”, Boletim do Instituto de História da Arte do MASP. Ano I, nº 1, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo, janeiro-abril 1997, p. 31.

<sup>9</sup> Padre Manuel Bernardes, *Nova floresta*, vol. II, Lello & Irmão, Porto, 1949, p. 230.

atualizado, anunciado na profecia vetero-testamentária. É um mundo em que tudo tem sentido porque tudo se origina da mesma Causa e dirige-se ao mesmo Fim. A virtude oratória ou poética não se separa da retidão do caráter, da virtude moral, e, se a poesia destempera-se, indica o destempero do poeta, do súdito, do príncipe e do tempo<sup>10</sup>. As coisas estão decididamente vinculadas, como para Tesouro, para quem a língua latina “com o mesmo império deu ao mundo as leis de obrar e de falar”<sup>11</sup>. As virtudes que concorrem no perfeito cortesão, dentre as quais conta-se o exercício das letras, são dependentes ou solidárias<sup>12</sup>. O elogio vai para um equilibrado conjunto de qualidades. A figura romântica do gênio descabelado, de entendimento turvo e tomado por iluminações fulminantes, como pinta o estereótipo, seria desqualificada como imoderada. Nenhum poeta encamparia a idéia, perversa, de subverter as práticas letradas consignadas pelo costume das autoridades antigas. A poesia é autorizada tecnicamente<sup>13</sup>, não a partir de

---

<sup>10</sup> “[a] busca retórica de efeitos de modo algum pode ser pensada como um conjunto frívolo, ou sequer literário, de impactos ornamentais sem função política ou justificação hermenêutico-teológica. Para os pregadores católicos, assim como para os poetas desse tempo, o ato que produz correspondências entre objetos distantes não pode ser concebido fora das leis da natureza, dos fatos da história e das figuras de Deus. Os atos de invenção, que geram proporcionalidades formais, têm sua legitimidade dependente da relação especular que guardem com a comunicação da verdade divina aos homens.” João Adolfo Hansen e Alcir Pécora, “Letras seiscentistas na Bahia”, texto inédito, 39 páginas, p. 29.

<sup>11</sup> Emanuele Tesouro, *Cannochiale aristotelico*, tradução castelhana de Miguel de Sequeyros, tomo I, 1741, p. 155.

<sup>12</sup> Ver J. G. Herculano de Carvalho, “Um tipo literário e humano do barroco: o ‘cortesão discreto’”, *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. XXXVI, Coimbra, 1964, p. 208-27.

<sup>13</sup> “Na invenção do poema, o poeta seiscentista não se interessava apenas pelo termo transposto nas metáforas, pois considerava também principais o processo poético e o resultado das transferências reais, como técnica ou artifício, devendo-se lembrar que o público contemporâneo também ajuizava os poemas tecnicamente. Importa dizer que, embora o resultado semântico das transferências metafóricas seja, segundo os critérios atuais de avaliação, muitas vezes semanticamente arbitrário e incongruente, principalmente porque resultante da analogia de proporção ou de proporcionalidade, o procedimento técnico que faculta a transferência não é ele mesmo arbitrário e incongruente, porque é técnico, ou seja, racionalmente regrado.” João Adolfo Hansen e Alcir Pécora, “Letras seiscentistas na Bahia”, texto inédito, 39 páginas, pp. 21-2. David H. Darst afirma sobre o *Libro de la erudición poética* (1611) de Luis Carrillo y Sotomayor, primeiro tratado a defender a nova poesia que seria chamada depois de culta, que “Carrillo insiste repetidas veces que la única manera de alcanzar la fama de buen poeta es con el trabajo e el sudor,

uma quantidade afetiva imprecisa e individual. A poesia, como arte, estava desonerada da exigência de irromper de uma região profunda de onde a expressa o poeta imbuída de uma visão intuitiva da verdade.

Ainda não tinha sido inventada a disciplina que conhecemos como crítica literária, que administra critérios de legibilidade para a poesia e a prosa. A doutrina da arte dos discursos era tratada pela retórica e o julgamento da produção imediata era feito por meio de outros poemas ou sermões ou artes do discurso, que se propunham como correção e que também patenteiam a prática da emulação. Como as letras eram uma parte importante da educação do cortesão, também se recolhem juízos sobre elas nos diálogos morais contemporâneos, como *A corte na aldeia*, de Francisco Rodrigues Lobo. Há alguns desses diálogos dedicados exclusivamente às letras, como o *Hospital das letras*, de 1657, de dom Francisco Manuel de Melo, e o *De los poetas*, um dos diálogos da série *Heraclito i Demócrito*, de 1641, de Antonio Lopes da Veiga, e eles podem servir de índice do estado da questão da poesia lírica no século XVII ibérico.

Apesar de não muitos poetas desse período terem visto suas obras impressas, supostamente por limitações materiais e também pelo processo burocrático das censuras a que um escrito era submetido antes de ser liberado para os prelos, a poesia era muito praticada e, segundo alguns, excessiva e indecorosamente. Um volume incalculável de poemas circulou em manuscritos e não chegou a se conservar. Francisco Manuel de Melo e Antonio Lopes da Veiga, nossos Virgílios nesse rápido excuro pelos diálogos sobre as letras, queixam-se da excessiva cópia de poetas, o que indica uma noção da poesia como atividade reservada a poucos e melhores, tendente à corrupção quando apropriada pelo vulgo.

“e como deyxarião os Príncipes de ser agora mais liberais, se os poetas são tantos, que não ha Monarca no mundo que tenha hoje para poder dar hum almosso cada anno aos Poetas de sua freguesia! Quando se pagavão os versos a pezo de ouro

---

con razones y artificio, con diligência y cuidado.” E depois “La poesía para él es una disciplina cerebral reservada al docto y sofisticado intelectual que desee emular la producción lírica de los antiguos, y tiene de fin principal el deleite al lector culto.” *Imitatio – Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Origenes, 1985, pp. 69-70.

por Augusto Cezar (que sabe Deos se seria, ou não seria) era por que era hum só Virgilio o que poetizava; mas hoje, que se commutarão a Poetas todas as sette pragas do Egipto [...].<sup>14</sup>”

“[...] não sey absterme sem reprehender, & às vezes amaldiçoar a impertinente seyta do Poetismo; sendo o melhor de tudo, que poetando-se desde o principio do mundo, & sendo quasi tão infinito o numero de poetas, como o dos Parvos [...].<sup>15</sup>”

Lopes da Veiga afirma que “por la senda Lírica, que es la más común a los Poetas de nuestro siglo, es tan copioso el número de los que caminan que se atropellan unos a otros”<sup>16</sup>. A testemunhar ainda a abundância da produção poética, refere o Autor, um dos interlocutores do *Hospital das letras*, uma série de nomes de poetas cuja obra até então permanecia manuscrita:

“Conforme a essa regra [não considerar manuscritos], passo, logo, pelos escritos de Martim de Castro, Gaspar Mimoso, Luis Pereira, Simão Torresão, Álvaro Frade, Tomé Tavares, Diogo de Souza, António de Castilho, Henrique Nunes, Francisco Correa, Gonçalo de Lucena, D. Tomás Jordão, Jorge da Câmara e mil outros poetas de conhecido e levantado espírito, porque não chegaram a ver suas obras manifestas por meio dos tipos<sup>17</sup>.”

Em outras passagens de ambos os textos, podemos observar que a queixa é autorizada pela propalada corrupção do decoro que deve ser observado na prática da poesia. Para Veiga, o exercício das letras é próprio da juventude e não devemos freqüentá-las com a mesma assiduidade em toda a nossa vida e nem torná-las uma

---

<sup>14</sup> Francisco Manuel de Melo, *Hospital das letras*, em *Apologos dialogaes*, edição de Fernando Nery, Rio de Janeiro, A. J. Castilho Editor, 1920, pp. 354-5.

<sup>15</sup> *Idem*, pp. 333-4.

<sup>16</sup> Antonio Lopes da Veiga, “Diálogo de los poetas” (1641), em Guillermo Carnero, “Las ideas literarias de Antonio Lopes da Veiga”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XIX, Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, p. 399.

<sup>17</sup> *Hospital das letras*, pp. 389-90.

profissão. É uma exigência semelhante ao critério da prova moral na retórica, relativa ao caráter do orador, que concorre para tornar mais verossímel sua defesa de uma dada causa. Por exemplo, se alguém se deixa surpreender com frequência irado, não terá crédito defendendo a moderação. Este autor nega à poesia qualquer utilidade, restando-lhe apenas o deleite como virtude, que não deve erigir-se em profissão, meio de vida ou ocupação principal dela. As letras devem ser exercitadas em uma idade conveniente, com o fim de exercitar o engenho e agradar a fantasia, com moderação, maior quanto seja mais avançada a idade, e, mesmo guardando todas essas condições, não deve ser considerada mais do que um ócio das ciências ou um jogo do entendimento<sup>18</sup>. Quem fala é Demócrito, que encarna o juízo acerbo, o que explica o tom cético e demolidor. O autor admite, na maturidade, a dedicação esporádica às letras, e aos cômicos, cujo sustento provém dos teatros, compreende que se dediquem a elas com exclusividade. No *Hospital das letras*, podemos ler uma fala de Justo Lípsio para quem, por se fundar a poesia no amor e no ócio, não podiam exercê-la bem os religiosos, dedicados antes à mortificação e à disciplina. Em escritos casuais, a poesia sofre falta de “subtis ideas”, variedade de palavras, “agudos conceitos”, “razões pomposas” que medram apenas nos escritos daqueles que se dedicam integralmente às musas<sup>19</sup>. A propósito do pontificado de Urbano VIII, no século Matteo Barberini, “poeta elegante, latino e vulgar”, comenta-se a incompatibilidade entre certos ofícios, que exigem gravidade, e o apego excessivo às letras. Novamente Lípsio: “Não está o perigo na afeição dos príncipes, quando se lhe afeioem na incompetência, mas no afago e doçura deste exercício, bastante a lhe cativar o gosto e lhe inficionar as mentes com dano da administração pública<sup>20</sup>.” Recorde-se que é virtude louvável o exercício das letras e das artes, bem como o patrocínio delas, contanto que moderado<sup>21</sup>. Gracián afirma, em *El Discreto*, que o conde de Orgaz, don

---

<sup>18</sup> Conforme Veiga, *op. cit.*, pp. 393-4.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 309.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, pp. 329-330.

<sup>21</sup> “Puedes decir también en tales casos [nos discursos de despedida, *propemtikè laliá*, quando dirigido a alguém que possui educação oratória] que, cuando había competiciones literarias en los Museos, era más elogiado por sus preceptores que sus compañeros; e igual que recibían coronas Éforo y Teopompo, los discípulos de Isócrates, por sobresalir de los demás – pues Isócrates concedía a los mejores de sus discípulos, como premio de las competiciones de virtud oratoria, una corona cada mes –, así también él se

Álvar Pérez de Guzmán, dizia que tinha por néscio quem não sabia fazer uma copla e por louco ao que fazia duas<sup>22</sup>.

A virtude é a medida. E, em outra passagem, “Direi, contudo, que, como os versos não sejam lição própria de sisudos, mas de mancebos, damas e ociosos, parece coisa impertinente professar neles tanta severidade que antes causem horror que deleite a quem os ler [...]”<sup>23</sup>.

Ao comentar a oposição entre os antigos e os modernos, Bocalino, outro dos interlocutores do *Hospital*, afirma que tem vantagem os últimos sobre os primeiros. A fala emparelha os antigos aos modernos e não evita atribuir a estes a supremacia na eloquência. Não há aqui rejeição programática na avaliação de um conjunto de escritos perfeitamente incluído no que a posteridade leu como eloquência barroca, ocorrendo justo o contrário:

“[...] se conferirmos os estyllos dos Poetas antigos, & modernos, estes faraõ muyta vantagem àquelles, porque a argentaria, & lentiuela, que hoje se gasta, he sem duvida mais brilhante, & agradável, que a melancolica fraze dos antigos: se hoje resucitasem ao mundo aquelles famosos Simacos, Orpheos & Cleandros, & ateymassem em trajar o entendimento pelas medidas do tempo estanguido, a gente fogeria delles. Não digo por isto, que deyxemos de venerar, & reconhecer mil brazas ardentes dissimuladas por entre aquellas cinzas frias [...]. Nego com tudo (o que affirmaõ outros) que só em aquelles primeyros secullos fosse liberal a natureza, em produzir altos juizos [...]”<sup>24</sup>.

Na relação entre os poetas antigos e os modernos, coloca-se a discussão sobre a imitação e a emulação. A imitação traz consigo a idéia de ação servil, imprópria a nobres

---

veía sobresalir y merecía elogios no menos estimables que coronas.” Menandro el Rétor, *Dos tratados de retórica epidíctica*, Madrid, Gredos, 1996, p. 192.

<sup>22</sup> Baltasar Gracián, *El Discreto*, in *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1960, p.145.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 337. Mesmo Demócrito em sua severidade admite que “en todo el campo de las Letras no tiene el humano Ingenio exercicio más delectable que el de escribir versos. P. 378

<sup>24</sup> *Op. cit.*, pp. 316-317.

que se pretendem os melhores do reino, enquanto a emulação traz uma idéia de concorrência, motivada não por uma oposição acintosa, mas pela admiração reverente. Quem emula observa uma matriz e trabalha sobre ela com pretensões de superá-la. Lípsio:

“[...] os talentos que não tem propria grandeza, não podem participar da adquerida pela doutrina, ou pelo exemplo; antes quando um juizo groceyro mais pertende adelgaçar-se com o artifício, se gasta em vão, & se enfraquece, & no fim fica perdido, mas não delgado, exausto, mas não agudo. As idéas subtilissimas não se produzem de sogeytos bayxos, porque os homens proporcionalmente são fabricados em alma, & corpo. [...]

A imitação, para louvavel, quer-se feyta com grande destreza, porque o simples sequito de hum só, que vay diante, pertence aos animaes, & não aos homens: Quem imita melhor, accrescente, diminua, & troque, ou senão seja tido por bizonho<sup>25</sup>.”

A imitação, assim, será bem lograda a depender da amplitude do engenho daquele que a exercita que, sendo medíocre, produz apenas frutos defeituosos. O juízo negativo vai para a ausência de um elemento que faça diferir o produto da imitação do modelo imitado.

“[...] tan lexos van de mejorar o acrecentar como devieran lo que imitan, que ni de igualarlo tratan, sino sólo de pasarlo a otra Lengua. I como se contentan con que pase el sentido, ni procuran ni saben robarle al imitado su decoro i elegancia, ni aun la Energía i eficacia de las mismas sentencias que trasegan, que eran los hurtos más preciosos. En todo lo que hurtan falta la elección, y así echan mano ordinariamente de lo menos precioso i más común, como de la descripción de una tormenta, de la de una mañana o una noche, de un Concilio en el Cielo o Conciliábulo en el Infierno, i de otras semejantes vulgaridades, propias i

---

<sup>25</sup> *Op. cit.*, pp. 324 e 337, respectivamente.

agradables a los Críticos pero, si no las sazona novidade alguna, ya fastidiosas a los Sabios<sup>26</sup>.”

Vimos que Dom Francisco, quando equipara antigos e modernos, acha que estes vencem aqueles. Entretanto os modernos são censuráveis quando seu estilo passa da louvável magnificência à repreensível inchação, porque “toda a inchação é achaque”. No *Hospital das letras*, Bocalino censura Quevedo por sua “musa luxuriosa”:

“[...] por luxo, superfluidade, & frequencia, senão dissermos porfia de conceytos, que se derrama, ou desperdiça em cada assumpto, sendo força, que sendo muytos, não possaõ ser iguaes, & que à vista dos sublimes, que em vossos escritos resplandecem perdem muyto os de menor quilate. Ao tropel dos conceytos deve o juizo do Poeta fechar as portas da mente, extremado uns de outros, & deyxando que huns sayaõ, outros não[...]”<sup>27</sup>.”

Em outra passagem, criticando o conde de Villamediana, é Quevedo, também interlocutor no diálogo, quem censura o discurso que, carente de conceitos, sustenta-se apenas pelo ornato:

“Este nosso Poeta Castelhana enxerto, ou enxertado em Italia, teve alguma viciosa inchação; porque toda a inchação é achaque, sobre ser vicio. Saboreou-se muyto da pompa das palavras, & como arvore de grande rama, que já deu mais fruto, vemos, que em suas obras se leraõ muytos centos de versos, sem achar cousa, de que a memoria lance mão, ou leve para casa o entendimento<sup>28</sup>.”

---

<sup>26</sup> Lopes da Veiga, p. 405-6.

<sup>27</sup> Dom Francisco, p. 370.

<sup>28</sup> Dom Francisco, p. 338. Retoma-se aqui o motivo horaciano presente no verso 139 da *Epístola aos pisões*, “Geme a montanha,/ E veremos surdir mofino rato.” (*Parturient montes, nascetur ridiculus mus.*) Cf. Quinto Horacio Flacco, *Satyras e epistolas*, traduzidas e anotadas por Antonio Luiz de Seabra, 2 vols, Porto, Em casa de Cruz Coutinho, MDCCCXLVI (1846), vol. II, p. 112. Na tradução de Jaime Bruna: “Vai parir a montanha, nascerá um ridículo camundongo.” Em Aristóteles, Horácio, Longino, *A poética clássica*, 4ª. ed., São Paulo, Cultrix, 1990, p. 59.

Já se surpreende aqui a embrionária polêmica em torno ao que depois se denominou “gongorismo”, que é uma intensificação do uso do ornato e o aumento da distância que na metáfora separa o termo próprio do figurado e poético, como no quarteto de Botelho de Oliveira, “A *Serpe*, que adornando várias côres,/ Com passos mais oblíquos, que serenos,/ Entre belos jardins, prados amenos,/ *É maio errante de torcidas flores*.<sup>29</sup>” O termo de semelhança para serpente é o mês em que começa a estação das flores, expressão que repõe a imagem das cores da pele do réptil e da indistinção delas em seus movimentos sinuosos. Com a crítica ao rebuscamento metafórico dos poemas constituem-se duas posições antagônicas com relação ao grau de legibilidade. Uns os queriam rebuscados e agudos, outros simples e diretos. No *Hospital*, uma fala de Bocalino indica que já estava formada a oposição, como seria operada contemporaneamente pelos poetas espanhóis, entre uma elocução aberta e uma fechada, e já estavam definidos seus representantes: “naõ ha para a saude mayor contraste, que passar de um extremo a outro extremo; de Góngora, a Lope!”<sup>30</sup>.

O vício do estilo claro é a frouxidão, enquanto o do estilo agudo é a turgidez, como se observa no *Dialogo de los poetas*: “Paliando unos la desmayada i abatida floxedade de su vena, protestan aborrecer la inchada i áspera oscuridad, y tuercen con tal desorden al camino contrario que, en son de buscar i amar lo claro y lo suave, si abrazan con lo humilde i sin nervios.” Critica-se o estilo plano e critica-se o agudo:

“De proposito andan siempre buscando modos de hablar remotos del vso común, aun de los más finos cortesanos, i quando no los hallan echan mano de la carantoña de la colocación intrincada, ya con el Hipérbaton viciosamente repetido, ya con diuersas i siempre estrañas alteraciones. Violentan, duplican, frequentan i arrastran las metáforas de cien leguas. [...] A éstos llaman por irrisión cultos los contrarios, i ellos por vanagloria se tienen por tales<sup>31</sup>.”

---

<sup>29</sup> *Música do parnasso*, prefácio e organização do texto por Antenor Nascentes, Ministério da Educação e Cultura / Instituto Nacional do Livro, p. 16, grifo meu.

<sup>30</sup> *Hospital das letras*, p. 325.

<sup>31</sup> *De los poetas*, pp. 400 e 401.

Demócrito vitupera a ignorância dos poetas: “La noticia que alcançan en su Prouincia Lírca es poco más que de las medidas del orden de los consonantes y número arismético de los versos de cada individuo de la Especie de su Poesía.” O diálogo encena posições e essa leitura não o considera realista ou verista ou reprodução de uma situação empírica. Também o texto de Dom Francisco tem sua razão forte no exercício do juízo avaliador, posto que nos corredores do hospital das letras encontram-se aqueles livros que precisam ser remediados. Logo, deve-se ler a censura presente no diálogo de Lopes da Veiga que transcrevo a seguir na chave de um discurso que utiliza o exagero como forma de intensificação do argumento, verossímil para a pessoa que fala, Demócrito:

“Preguntadles cómo se a de escribir un Epitalamio, cómo un Genetliaco, cómo un Panegórico, un Péan, una Nenia, con qué diferencia un Epitafio i un Epicedio i los demas individuos de Especie Lírca; pocos os dirán cuál es la materia de cada uno, i los que de oídas la supieren, ni darán cuenta de sus prectos ni atinarán a discurrir en ellos más que con generalidades, sin disponer, graduar ni aun tocar sus particulares puntos i la particular Erudición que pide cada qual, i sin atender a la diferencia de sus Estilos, que es otro defecto general a todos, porque de la misma Idea o Carácter (que llaman los Retóricos) vsarán en unos que en otros, i del mismo en vn Romance que en vna Canción, en vn Soneto amoroso que en vno Heroyco, i en una Elegía que en vna Oda<sup>32</sup>.”

Enquanto ajuízam sobre a poesia épica, Bocalino comenta o desacordo dos preceptistas, deslocando a questão da ignorância dos poetas para a confusão dos comentadores e retores. Ora recomenda-se um herói solitário, ora se admitem companheiros; uns mandam que se inicie o poema pelo princípio da ação, enquanto outros aconselham iniciá-lo pelo meio dos acontecimentos; há quem prefira a apóstrofe e a peroração para encerrar o poema e há quem as ache excessivas<sup>33</sup>. A passagem indica

---

<sup>32</sup> *Idem*, pp. 402-3

<sup>33</sup> “Acabem alguma hora porisso os Epicos de se conformarem em suas regras, e haverà quem possa decorallas, e satisfazellas.” *Hospital das letras*, pp. 332-333.

que a preceptiva fornece critérios para a elocução poética cuja adequação semântica aos lugares-comuns pode ser avaliada pela leitura como virtude ou vício, emulação ou afetação. Não é uma norma fechada ou simplesmente repetida *in toto*, mas uma grade de possibilidades discursivas a serem efetuadas de acordo com as circunstâncias da composição. A exigência é de que se observem as convenções genéricas, que o caso esteja de acordo com a pessoa: “Guárdese, assí en la invención del caso como en el estilo, la propiedad conveniente a las personas introduzidas<sup>34</sup>.” Quando Demócrito acusa a intenção de agradar ao vulgo como motivo da corrupção da poesia, soa um pouco excessivo, já que esse deleite não se produz sem muita técnica de efetuar a vulgaridade:

“¿ Es muestra de Ingenio el fingir lo no contingente o el dezir lo que no conviene, sólo por dar alguna Novela apacible i conforme al mal gusto de la multitud de los Ignorantes, que en nada desto reparan? Con esos ganan los Autores de comer, i no con los pocos que ay Entendidos (responden ellos)<sup>35</sup>.”

O debate sobre a poesia no século XVII, conforme os autores que acabamos de percorrer, considerava duas coisas básicas: o efeito de imitação ou emulação de tópicos autorizadas por poetas antigos e modernos e a adequação dos preceitos técnicos aplicados à sua encenação. De certa forma, esse debate se moralizou em Portugal a partir do século XVIII, com autores como Cândido Lusitano e Verney, que passaram a postular uma poesia “certa” e “boa”, que seguia determinados preceitos do juízo corretor da fantasia considerada excessiva, determinando o grau de abertura da metáfora e impondo clareza, contra a poesia corrompida pela elocução aguda de uma fantasia sem juízo.

Os diálogos atestam a abundância da produção poética, que indica a ampla circulação da poesia, tão ampla que provoca a corrupção do decoro poético. Indicam a vigência de um costume, quase sempre por negação: não se deve praticá-la em idade madura, portanto é própria da juventude; na maturidade ela é admitida apenas segundo a moderação com que é praticada; é imprópria a certos ofícios, como os eclesiásticos, por se fundarem, como se leu no *Hospital das letras*, no ócio e no amor, incompatíveis com a

---

<sup>34</sup> *De los poetas*, p. 396.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 397.

mortificação e disciplina exigidas aos clérigos; aos príncipes é adequado cultivá-la “na incompetência”. A equiparação entre autoridades antigas e poetas modernos é feita sem a cerimônia da reverência; os antigos não são ícones em pedestal, mas matéria de uso comum. A imitação, em sua forma virtuosa que é a emulação, é discutida quanto ao modo de melhor realizá-la apenas, nunca se discute se a imitação, por si mesma, é um procedimento adequado; não há a alternativa da originalidade. Aquilo que os séculos procedentes impugnam, em sua totalidade imaginada, como “gongorismo”, já era censurado pelos letrados coetâneos, mas a censura se dirigia sempre ao uso inadequado de recursos elocutivos. A agudeza decorosa é admitida e aplaudida. O verso que por pretender ser simples torna-se flácido é censurado. Do século XVIII até inícios do XX a poesia aguda é assimilada à corrupção do decoro “adequado” do verso quinhentista<sup>36</sup>. A má poesia existente, segundo os diálogos, deve-se à ignorância dos poetas e ao desacordo das doutrinas.

Atualmente – em que pese o descontínuo e abrupto do salto – a crítica literária procura reativar categorias contemporâneas dos poemas. Depois de muita impugnação sumária do verso agudo – a ficção de uma unidade da poesia seiscentista<sup>37</sup> – praticada pelos juízos de Luis Antonio Verney, Cândido Lusitano e, depois, Teófilo Braga, Mendes dos Remédios, Fidelino de Figueiredo entre outros, o século XX retomou a leitura, digamos, com benevolência, dos poetas agudos – Dámaso Alonso “reabilitou” Gôngora, e T. S. Eliot, Donne, por exemplo. Além da consideração da doutrina mais conhecida — Aristóteles, Cícero, Quintiliano, Horácio —, hoje se estuda a intervenção de fontes gregas menos freqüentadas, mas que foram produtivas nos séculos XVI e XVII, uma retórica

---

<sup>36</sup> Por exemplo, Fidelino de Figueiredo: “O culteranismo trouxe à prosa variedade e riqueza, e à poesia o exagero das características que haviam feito a sua beleza esplêndida no século XVII.” *História da literatura clássica – II época (1580-1756)*, 3ª ed. rev., São Paulo, Anchieta, 1946, p. 36. Também Segismundo Spina e Maria Aparecida Santilli em seu *Apresentação da poesia barrôca portuguesa*, p. 20, comentando a sátira antigongórica *Saudades de Apolo*, de Diogo Camacho, falam em uma regeneração da poesia seiscentista, “no sentido de um regresso às fontes puras da poesia clássica do século XVI”.

<sup>37</sup> “Quand on parle de “Poesia culta” au Portugal, on englobe sous ce vocable toute la poésie sérieuse du XVII siècle, jugée en bloc “gongórica”, sans discerner ce qui relève de l’influence de Góngora de ce qui lui est étranger.” Francis Cerdan, “Un imitateur portugais de Góngora: Frei Jerónimo Bahia”. Poitiers, *Sillages*, Université de Poitiers, Dép. d’Études Portugaises et Brésiliens, 1973.

bizantina — Hermógenes, Demétrio Faléreo, Dionísio de Halicarnasso, Aftônio, Teon —, que está na base da mistura de tratamentos – a matéria humilde tratada em estilo sublime e também o inverso – operada por Gôngora e imitada por todos<sup>38</sup>.

João Adolfo Hansen identifica a particularidade que nessa poesia se produz como “um deslocamento da metáfora para a base da invenção”<sup>39</sup> e essa parece a abordagem mais adequada sancionada pela crítica atual. Evidentemente não encontraremos nenhum poeta daquele tempo descrevendo assim a poesia praticada, mas a noção se deduz justamente das fontes e categorias ali operantes.

Considera-se também a leitura da doutrina poética seiscentista, principalmente aquela dedicada à produção da agudeza, Peregrini, Gracián, Tesouro. Os discursos políticos e teológicos, os discursos que consignam o que se passou a chamar “racionalidade de Corte”, os discursos propedêuticos dirigidos à educação da realeza e da nobreza. A consideração dessas categorias tem como contraparte a recusa de outras, herdadas principalmente do idealismo e do romantismo e, no que respeita à poesia aguda, sobrepostas a um juízo negativo autorizado já em meados do século XVII por homens que, como Verney no século seguinte, não têm nada a ver – e nem poderiam – com o romantismo. Vale dizer que o obscurecimento desses poetas ocorreu a reboque da voga expressivista, pois se passou a buscar o que não poderia haver, daí para um apagamento gradual não demorou. Portanto, quando se lê a poesia dos séculos em que vogou a instituição retórica, necessariamente se deslê o que do romantismo trazemos colados, porque somos homens do século XIX, como diz um colega, e precisamos evitar muita fala pronta que nos assola para tentar uma descrição alternativa que exige o abandono de crenças em qualidades necessárias – a expressão, a individualidade – e defeitos prévios – a imitação, o convencionalismo.

---

<sup>38</sup> “Los retóricos griegos post aristotélicos desarrollaron – según los testimonios que nos conservó el mundo Bizantino – el arte oratoria, o literaria, especialmente en aspectos elocutivos y de ejercitaciones prácticas [...]; su influjo comenzó al parecer en el último tercio del siglo XVI.” Luisa Lopes Grigera, *La retórica en la España del siglo de oro*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994, p. 55.

<sup>39</sup> “[...] os seiscentistas deslocam a conceituação da metáfora, que passa de simples tropo ou ornato para a base da invenção.” “*Ut pictura poesis* e verossimilhança na doutrina do Conceito no século XVII”, in VV.AA., *Para Segismundo Spina*, São Paulo, Iluminuras-Fapesp-Edusp, 1995, p. 202.

A poesia aguda é uma poesia da analogia, da investigação das relações possíveis de se estabelecer entre quaisquer objetos de discurso. A hipertrofia da metáfora foi notada mesmo por críticos ainda distantes da reapropriação da poesia aguda, como Fidelino de Figueiredo, que assevera que a Escolástica ocasionou um exercício filosófico descomprometido e desinteressado pela realidade, que assentou bem a uma “mente nacional” naturalmente inclinada para o culteranismo, descrito como “predomínio da forma sobre o fundo e mórbida complicação daquela” e caracterizado “pelo exagêro de certos germenés dissolventes, que já em si continha a estética clássica e que modernos escritores das literaturas neo-clássicas fizeram avultar excessivamente, *erguendo-os de pequeno motivo ornamental a base essencial da construção e seu fim*<sup>40</sup>”. Como se vê, o autor se aproxima da formulação segundo a qual nas letras do século XVII a metáfora assume um lugar de proa na invenção poética, deixando de ser efetuada apenas como ornato. Esse deslocamento da metáfora foi promovido por uma redistribuição das partes da retórica – invenção, elocução e disposição – entre as disciplinas retórica e dialética. Pierre de la Ramée propõe que, além da invenção, também a disposição deve ser tratada pela dialética, restando como propriamente retórica apenas a elocução<sup>41</sup>, como ensina Luisa Grigera:

---

<sup>40</sup> Grifo meu. *História da literatura clássica – II Época (1580-1756)*. 3ª. ed. rev., São Paulo, Anchieta, 1946, pp. 26 e 28. Também Spina e Santilli tangenciam a questão: “[...] para atingir o reino da pura imaginação, qualquer *objeto* (um papagaio, um lampadário de cristal, uma rosa, um pé, um mosquito) pode servir de ponto de partida. Como o tema é secundário, qualquer sugestão da vida infra-social [...] pode justificar a elaboração poética.” *Op. cit.*, p. 37.

<sup>41</sup> “Quamobrem cum Rhetoricae fines, elocutiones et actionis partibus concludantur: orator nobis definiendus est bene dicendi peritus; bene autem et ornate dici, et elocutionis et actionis virtute.”; “[...] crede tibi verissime sentienti, inventionem Dialecticae artis propriam esse, quia rationis sit: non esse autem Rhetoricae, quia nihil sit orationis [...], Rhetorica est ordine docendi prior, Dialectica posterior: quia sine hac, illa et doceri et percipi potest; haec sine illa non potest: Dialecticae itaque praecepta in Rhetorica arte ponenda non sunt.”; “[...] neminem Aristotelis errore in errore induco; firmo et constanti iudicio rem pondero. Itaque qui dicendo et tropis et figuris res propositas ornare, qui et voce et gestu decoré pronuntiare didicerit; illum ego perfectum oratorem verissime nominabo.”; “Nos igitur ad eloquentiae partes quae dicuntur, adducis: in elocutione sola, ceteris partibus repudiatis, oratoris propriam laudem posita dicis esse.”; “Solam elocutionem oratoris propriam facis, ego actionem addo: reliquas partes, Inventionem, Dispositionem, Memoriam, separas hactenus, ut propriae non sint. [...] Et hic iterum confirmo: et

“La *elocutio* es capítulo fundamental. Cuando en la segunda mitad del XVI se produjo la escisión de la vieja Retórica por influjo de Petrus Ramus la invención y la disposición pasaron a formar parte de la Dialéctica, mientras que a la Retórica sólo le quedó el capítulo de la elocución como su único ámbito. Ese hecho convirtió a nuestra disciplina en sólo un catálogo de tropos y figuras, es decir, en un arte de adornar el estilo, en lugar de lo que había sido por varios siglos: el arte de buscar y organizar temas y argumentos, y ponerlos luego en una lengua<sup>42</sup>.”

O poema agudo, em sua investigação das analogias, muitas vezes se afasta da matéria (*coisa/res*) que constitui o centro de sua atenção. Isso fez com que muita crítica acusasse a poesia aguda de “fuga da realidade”, pelo suposto de que a disjunção operada entre *res* e *verba* era excessiva ou incongruente. Compreende-se melhor agora que o afastamento é constitutivo da poética aguda, pois quanto mais distante estiver o termo translato mais eficaz ela resultará<sup>43</sup>.

---

Inventionem, Dispositionem, Memoriam, dialectice artis esse convinco; quia rationes omnino sunt.”; “Facile veró fuit veris finib. et terminis separare; quia Rhetorica est ars ornaté dicendi; quod elocutione sit, et actione; Dialectica est ars sapienter disserendi; quod inventione rerum sit, et dispositione.”; “Et hoc Aristotelis commentum est; qui syllogismos dialecticis, enthymemata oratoribus attribuit: somnium inquam; non enim observatum ex vero et naturali usu documentum.” P. Rami, *Scholarum rhetoricarum, seu quaestionum brutinarum in Oratorem Ciceronis, lib. XX*. Francofurti, Apud Andream Wechelun, MDLXXXI (1581). As citações encontram-se às páginas 14, 17, 19, 29, 30 e 55, respectivamente.

<sup>42</sup> Luisa Lopes Grigera, *La retórica en la España del siglo de oro*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994, p. 23. Grigera associa ainda a agudeza a *drimytes*, uma das *ideas* propostas por Hermógenes. Cf. p. 59. Ver também, de João Adolfo Hansen, “Fênix renascida & Postilhão de Apolo: Uma introdução”, em Alcir Pécora (org.), *Poesia seiscentista – Fênix renascida & Postilhão de Apolo*, São Paulo, Hedra, 2002, p. 58: “Os lugares tradicionais continuaram a ser usados por poetas e oradores, mas analisados dialeticamente por meio das dez categorias aristotélicas – *substância, qualidade, quantidade, ação, paixão, hábito, relação, situação, tempo e lugar* – como gêneros, espécies, indivíduos e acidentes relacionados às matérias dos discursos. [...] Com a redefinição dialética das tópicas, proposta principalmente por Ramus ou La Rameé e retomada por poetas espanhóis e retores italianos e espanhóis, a metáfora passou a ser entendida como a matriz do engenho poético.”

<sup>43</sup> “Además de estas *substancias físicas* ay otras *metaphísicas*, como el *genero*, la *especie*, la *diferencia*, el *proprio*, el *accidente* en general, el *nombre*, el *sobrenombre*, y semejantes noticias, debiendo tu observar,

Neste trabalho, cujo núcleo é a leitura do *Lampadário de cristal*, de Jerônimo Baía, procurei me familiarizar com a elocução operada nessa poesia por meio da leitura de contemporâneos como Tomás de Noronha, dom Francisco Manuel de Melo, Violante do Céu, Antonio Barbosa Bacelar, frei Antônio das Chagas, Francisco de Vasconcelos, Jacinto Freire de Andrade, Gregório de Matos, Manuel Botelho de Oliveira, Sor Juana Ines de la Cruz, Gôngora, por exemplo. Todos esses poetas são ilegíveis sem a informação prévia de suas fontes modernas e antigas. Como já se disse, são ilegíveis sem a leitura de outros discursos – políticos, retóricos, teológicos, morais, didáticos – necessários como textos paralelos à formação dos sentidos efetuados.

Uma hipótese de leitura menos inadequada aos textos produzidos sob o influxo da instituição retórica do que a que foi posta em cena a partir do século XVIII, idealista e anticonvencional, foi o que se tentou fazer aqui. As incontáveis lacunas que se vão encontrar no texto, sem desculpa das limitações pessoais, também indicam a extensão do que se perdeu.

---

que para las metaphoras, mas sirven las de los accidentes, que de la substancia.” Emanuele Tesauro, *Cannocchiale aristotelico*, tomo 1, tradução de Miguel de Sequeyros, Madrid, por Antonio Marin, 1741, p. 94. “[...] no século XVII, na poesia que hoje se conhece por barroca, o prazer do ornamento torna-se então central, o episódico passa a ser proposto como fundamental, a incongruência e a obscuridade se fazem programáticas.” João Adolfo Hansen, *A sátira e o engenho – Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*, São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura/Companhia das Letras, 1989, p. 234

## LAMPADÁRIO DE CRISTAL: INTRODUÇÃO À ANÁLISE

Jerônimo Baía, monge beneditino, foi poeta muito célebre em seu tempo. Não se sabe a data certa de seu nascimento, cuja ocorrência se indica entre os anos 1620 e 1630 em Coimbra. Morreu em 1688 e foi sepultado no Mosteiro de São Romão de Neiva. Foi pregador-régio no meteórico reinado de dom Afonso VI. As mais antigas referências a respeito de Baía encontram-se em João Soares de Brito, *Theatrum Lusitaniae Literarium* (Lisboa, 1655, lit. H., n. 31); Gregorio Argães, *Perla de Cataluña* (1677, fol. 465, col. 2, parágrafo 160); Dom António Caetano de Souza, *História genealógica da casa real portuguesa* (Lisboa Occidental, Na off. De Joseph Antonio Sylva, 14 tomos, 1735-1749, tomo 7, livro 7, p. 407) e Antonio dos Reys, *Corpus illustrium poetarum lusitanorum, qui latine scripserunt...* (Lisbonae, Typis Regalibus Sylvianis, Regiaque Academiae, 8 tomos, 1745-1748, tomo VIII, p. 19, n. 68). Essas são as quatro fontes mencionadas por Barbosa Machado em sua *Biblioteca lusitana* (Tomo II, MDCCXLVII, pp. 529, col. 2-531. col. 2.). Recentemente Luís da Silva Pereira, da Faculdade de Filosofia de Braga, trouxe novas contribuições à biografia de Jerônimo Baía, que dão notícia de suas atividades eclesiásticas após sua saída da Corte (ver “Jerónimo Baía – Apontamentos sobre a vida e a obra”, *Revista Portuguesa de Humanidades*, Faculdade de Filosofia de Braga, Universidade Católica de Portugal, vol. I, fasc. 1-2, 1997, pp. 117-148). Reproduzo, em apêndice a este trabalho, a notícia que de Baía consta da *Biblioteca lusitana*, de Barbosa Machado<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Além da poesia recolhida na *Fênix renascida*, referem-se de Baía um poema heróico chamado *Alfonseida*, dedicado a D. Afonso VI. Segundo Ana Hatherly, o Canto III deste poema, encontra-se em *Papeis vários* da Biblioteca da Casa Cadaval (K. VIII, 1g, fls. 153-163); outro chamado *Elisabetha*

O *Lampadário de Cristal*, de Jerônimo Baía, foi impresso pela primeira vez em 1718, no terceiro volume da *Fênix renascida*<sup>45</sup>, antologia da poesia seiscentista organizada por Matias Pereira da Silva. A didascália refere o poema como “idílio panegírico”. Seu extenso título, dividido em duas partes, anuncia: “Lampadário de cristal que mandou a duquesa de Sabóia à real majestade da poderosíssima rainha de Portugal sua irmã. Idílio panegírico a suas altezas reais o príncipe Dom Pedro e sua augusta consorte Dona Maria Francisca Isabel de Sabóia”. A primeira parte informa que o lampadário foi presente enviado pela duquesa de Sabóia à rainha portuguesa Dona Maria Francisca, irmã daquela. A segunda parte noticia o gênero a que o poema pertence e enuncia a quem está dedicado. No título ocorre a disjunção entre duas circunstâncias que, se perfiladas, haviam de causar certa estranheza: o poema é dedicado a um príncipe

---

*Tryumphans*, em latim, do qual se conserva ao menos a tradução portuguesa (cf. Baía, Jerónimo. *Elysabetha Triunfante: poema heroico latino em dois cantos*. Traslada em versos soltos por J.-A.-C.-H. Paris, Na Typographia de Paul Renouard, 1831). Ana Hatherly cuidou recentemente uma edição do *Lampadário de cristal* (“*Lampadário de cristal*” de Frei Jerónimo Baía. Lisboa, Comunicação, 1992); Filipe Diez preparou uma edição da poesia de Baía recolhida na *Fênix renascida* (Baía, Jerónimo. *Arde o mar*. Santiago de Compostela, Instituto Camões, Edicións Laiovento, 1999. Essa edição não inclui as *Jornadas* nem o *Lampadário*. Justifica-se a ausência deste último pela existência da recente edição preparada por Ana Hatherly. É de notar, também, a ausência de poemas repetidamente estampados e atribuídos a Jerônimo Baía, como é o caso de “Ao menino Deus em metáfora de doce”. Refira-se ainda *As tardes do verão*, extenso diálogo cujo manuscrito veio à luz por mérito de Ivo de Castro (Castro, Ivo. “*As tardes do verão* de Frei Jerónimo Baía”, *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, III série, n. 13, 1971, pp. 5-18). Flávio de Campos trancreveu esse longo manuscrito que apresentou em sua tese de doutoramento (*A escrita e a conversação honesta sobre a história de Portugal “As tardes do verão” do Frei Jerónimo Baía: uma edição atualizada e anotada*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História da FFLCH-USP, 3 v., 2000). Há também um *Sermão da gloriosa virgem e martyr S. Comba* pregou-o o P. Fr. Jeronymo Vahia... (Em Coimbra, Na Officina da Viuva de Manoel de Carvalho, 1671).

<sup>45</sup> *A Fenix renascida ou Obras poéticas dos melhores Engenhos Portuguezes*, Tomo III. Lisboa, Officina de Joseph Lopes Ferreyra, 1718. As datas de publicação dos demais tomos são 1716 (T. I), 1717 (II), 1721 (IV) e 1728 (V). Houve uma segunda edição em 1746.

esposado por uma rainha. Na primeira parte do título, a rainha é a irmã da duquesa de Sabóia. Na segunda parte é Dona Maria Francisca Isabel de Sabóia, consorte do príncipe Dom Pedro.

O poema é composto de 1279 versos, cuja metrificação, que combina e alterna versos de seis e dez sílabas, é a mesma da canção e da silva, como lembra Ana Hatherly<sup>46</sup>. A única divisão objetiva e material que o poema traz é a divisão em estâncias, que totalizam 59. A extensão das estâncias, entretanto, é de uma irregularidade enorme, que se estende de uma estância, a LVIII, de 4 versos, até outra, a XXV, de 107 versos. As outras divisões que o poema admite são, por assim dizer, internas, aferidas sobretudo do assunto que assume maior importância alternadamente com outros ao longo de sua elocução. Além das estâncias, o *Lampadário de Cristal* não tem outras divisões internas, distinguindo-se nisso tanto de um poema, coetâneo e de idêntica versificação, como o *Primero sueño*, de Sor Juana Ines de la Cruz, com seus 975 versos sem nenhuma divisão, nem, como aqui, em estâncias, quanto de um poema como as *Soledades*, de Gôngora, por exemplo, dividido em Soledad primeira e Soledad segunda e no interior de cada uma em estâncias. As divisões temáticas que o poema admite e que propomos aqui para fins de análise são quatro. A primeira, que vai da estância I à estância XI, faz a apresentação do lampadário que presidirá a apresentação das outras partes. A segunda tem como figura central o príncipe D. Pedro e vai da estância XII à estância XXIV. A terceira estende-se da estância XXV à estância XLIII e repassa as batalhas da Restauração e a quarta faz o elogio da rainha e conclui o discurso ocupando as estâncias XLIV a LIX.

---

<sup>46</sup> “Apresentação crítica”, *op. cit.*, p. 33, nota 1.

A disposição dessas partes sugere que o lampadário exerce a função de moldura ou lastro discursivo que comportará a encenação precedente, na qual o príncipe D. Pedro é figura principal, resumo da melhor parte do reino português, que será relatado, pela reencenação de momentos dramáticos das guerras da Restauração, na terceira parte do poema, que antecede o elogio da rainha por meio de sua beleza, propriamente celebrada depois do enaltecimento das virtudes heróicas e guerreiras, na quarta e última parte do poema.

O problema do gênero a que pertence o poema é interessante e pode elucidar outros aspectos de sua constituição. Como era habitual nas coleções de poemas do período considerado, o *Lampadário de Cristal* traz uma classificação genérica que pode ou não ter sido dada pelo autor<sup>47</sup>, chamando-o de “idílio panegírico”. Ao se referir ao poema, no século XVII, em sua *Biblioteca lusitana*, Barbosa Machado recusa essa rubrica e prefere considerar o poema uma canção<sup>48</sup>. No século XIX, outro importante bibliógrafo lusitano, José Maria da Costa e Silva, seguindo Machado, reafirma que o poema deve ser, com mais justeza, chamado de canção<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Sobre a possível existência de um autógrafo do poema, diz Christopher Lund: “In all my manuscript research, I never found a copy of this poem. Nor did Ivo de Castro, who has been responsible for the most recent Baía scholarship [...]. Are manuscript copy extant? They would be invaluable in the study of a very elaborate poem such as the ‘Lampadário’. The 1755 earthquake presumably destroyed for the copy — or copies — from which Matias Pereira da Silva extracted his text for publication in volume III of the *Fenix Renascida* (1718).” “Fr. Jerónimo Baía and the semantics of wit”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XXI, Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, pp. 424-425.

<sup>48</sup> Depois de mencionar o poema na relação das obras de Baía, diz o autor: “É uma larga e elegante canção”. *Bibliotheca lusitana*, Lisboa Occidental, Na officina de Antonio Isidoro da Fonseca, tomo II, MDCCXLVII (1747), p. 530.

<sup>49</sup> “Vahia [...] escreveu com o título de Lampadario um poema que intitulou Idylio, posto que pelo estylo dá mais ares de Canção.” *Apud* Ana Hatherly, *op. cit.*, p. 29.

Perguntamos por que Barbosa Machado recusou a rubrica e o mais razoável que se pode pensar é que ele não reconheceu sua pertinência em relação ao objeto a que ela se referia. Sendo nisso seguido por Costa e Silva, para quem seguramente era uma das principais fontes. De fato, jamais nos deparamos, nas pesquisas que fizemos sobre o poema e seu período, com outro texto que repetisse a combinação encontrada no título do *Lampadário*, e nenhum dos estudiosos do poema ou do poeta, dentre os quais enumeram-se nomes importantes da crítica portuguesa, como Ivo de Castro e Ana Hatherly, referem-se à qualificação similar. A singularidade da classificação deve ter levado Barbosa Machado a tentar incluí-lo em um ramo mais bem constituído do gênero lírico e a canção pareceu a este autor o mais apropriado para descrever as suas características.

Da poesia lírica associada aos trovadores provençais dos séculos XII e XIII surgiram novas formas poéticas, como o soneto, a canção, a oitava rima, a sextina, os madrigais. A partir da *cansó* trovadoresca, se estabelece uma nova forma para a canção, como ela seria praticada por Petrarca e outros poetas da região itálica. Ela deveria ter até dez estâncias iguais, que podiam ter entre nove e vinte versos, com remate cujas rimas coincidissem com as dos versos finais da estância. O esquema métrico é invariável no interior de cada canção, mas bastante livre de canção para canção. Em sua versificação se combinam o verso hexassílabo, também chamado heróico quebrado ou heróico menor, e o decassílabo. O esquema das rimas não é fixo. A canção devia conter um só pensamento (*unam sententiam*<sup>50</sup>) e seu tema inicialmente era bucólico ou amoroso e, mais tarde, também heróico ou religioso<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> “Dicimus ergo quod cantio, in quantum per superexcellentiam dicitur, ut et nos querimus, est equaliam stantiarum sine responsorio ad unam sententiam tragica coniugatio [...]”. (Adunque diciamo che la canzone, come noi la studiamo, è detta così per la sua suppreccellenza in quanto ella è un tragico

Para Díaz Rengifo, em sua *Arte poética española*, de 1592, a canção é uma composição lírica dividida em partes, chamadas estâncias, e concluída por um remate. O número de estâncias não é definido, mas, em geral, não passa de doze. O remate, identificado também como volta ou retorno, é uma estância mais curta na qual o poeta pode dirigir-se à própria canção.

Fernando de Herrera (1534-1597) em suas “Anotaciones” à edição das *Obras* de Garcilaso de la Vega que fez publicar em 1580, traz uma definição semelhante,

“La *Canción* es el más bello de los poemas; así, es el más difícil porque se compone de voces escogidísimas y se acomoda a varios números y a varios argumentos... Córtase la *Canción* en sus miembros, que se llaman estancias, cuyo número y rima en los versos es a gusto del poeta, y una vez compuesta la primera estancia, las demás no han de presentar ninguna variación, y en ella se mezclan, también a gusto del poeta, los versos heptasílabos e endecasílabos.<sup>52</sup>”

Já para Garcilaso e Boscán, este o primeiro a empregar estâncias mais extensas na Espanha, a divisão da estância é uma questão de gosto.

---

congiungimento di eguali stanze senza risponsorio, le quali tendono a una sentenza [...]). Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, II, XVIII, trad. Giuseppe Lando Passerini, in *Tutte le opere*, Milano, Grandi Tascabili Economici Newton, 1993, p. 1057.

<sup>51</sup> A descrição é retirada do livro de Segura Covarsí, *La canción petrarquista en la lirica española del siglo de oro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949, p. 35 e ss., que a recolhe, por sua vez, do *Libre secundus* do *De vulgari eloquentia*, de Dante Alighieri.

<sup>52</sup> *Apud* Covarsí, Segura E. *Idem*, p. 165.

O *Elogio ao Duque de Lerma*, de Francisco de Quevedo, é uma canção de tipo pindárica, isto é, dividida em estâncias agrupadas em três partes: estrofe, antístrofe e epodo.

Segundo Covarsí<sup>53</sup>, Filicaia y Alessandro Guidi (1650-1712) propõe uma “canção livre”, com estâncias independentes entre si com relação ao número de versos, a forma de combinar os hexassílabos e decassílabos e a distribuição das rimas, que já era livre. Quanto ao número de versos, a canção atentará somente à importância e extensão do assunto tratado.

Ainda segundo Covarsí,

“se inicia una nueva modalidad temática, que será la que predomine durante todo el siglo siguiente [o século XVII]: la *Canción* laudatoria o encomiástica ensalzando los dones de una persona determinada, generalmente el mecenas del poeta que realiza a *Canción*. Ya Herrera tiene algunas dedicadas a personajes conocidos, como *A Don Luis Ponce de León*, *A Don Alonso Pérez de Guzmán*, *Duque de Medina*, etc.<sup>54</sup>”

Mesmo considerando a autoridade de Barbosa Machado e Costa e Silva, resta perguntarmos porque o próprio Jerônimo Baía ou o compilador dos poemas da *Fênix renascida* não classificaram o *Lampadário de Cristal* como canção, se as características do poema faziam jus à classificação.

---

<sup>53</sup> *Op. cit.*, p. 64.

<sup>54</sup> *Op. cit.*, p. 163.

Outro estudioso do poeta, Christopher Lund, em texto publicado em 1985, prefere propor outra rubrica genérica. Recusando as duas classificações anteriores, Lund assevera que “The ‘Lampadário’ [...] is composed in *silvas*.<sup>55</sup>” Já dissemos que o esquema métrico que alterna decassílabos e hexassílabos é próprio também da silva. Nas *Rimas várias* de Violante do Céu encontram-se duas silvas. Ambas possuem divisão em estrofes irregulares, rimas ora emparelhadas ora cruzadas e são encômios dirigidos ao rei dom João IV e ao padre Antônio Vieira. Uma tem 158 versos e a outra 78<sup>56</sup>. Mesmo considerando a coincidência métrica e a divisão em estâncias, não vemos que vantagem a descrição como silva pode trazer em relação à rubrica canção, por exemplo, e Lund não se preocupou em justificar a classificação, posto que o *Lampadário de Cristal* era apenas mais um dos poemas elencados em seu estudo.

Ana Hatherly, na “Apresentação” que fez à sua edição do *Lampadário*, sugere ainda outra rubrica:

“Naturalmente devemos respeitar a designação oferecida pelo Poeta, mas na verdade, quanto a nós, mais do que um Idílio, e embora a designação nos possa parecer imprecisa, mais do que uma possível Canção, o que também será contestável, o poema é, acima de tudo, um Panegírico, gênero de extensa e

---

<sup>55</sup> “Fr. Jerónimo Baía and the semantics of wit”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XXI, Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 147.

<sup>56</sup> *Rimas várias*, introdução, notas e fixação do texto de Margarida Vieira Mendes, Lisboa, Presença, 1994, pp. 95-99 e 112-114, respectivamente.

prestigiosa história que refloresce no período barroco com intensidade explosiva [...].<sup>57</sup>”

Hatherly afirma, corroborando opinião de Jacinto do Prado Coelho, a raridade de informações e descrições sobre o idílio no século XVII: “A classificação idílio teve largo emprego no século XVII, mas era incerta a compreensão do termo”<sup>58</sup>. A autora propõe, ainda quanto ao problema do gênero, que “No caso do *Lampadário de Cristal* a designação parece ser utilizada na acepção de poesia lírico-épica-descritiva, forma que também assumiu, além da tradicional função pastoril”<sup>59</sup>.

Pode-se afirmar que o idílio aqui retido está tão distante do modelo grego de Teócrito ou do latino de Virgílio que não seria de grande valia remontar à especificidade do gênero praticado por aqueles poetas<sup>60</sup>. Do mesmo modo, quando dizemos que é um

---

<sup>57</sup> “Apresentação”, *op. cit.*, p. 29. Aguiar e Silva afirma que “Não possuímos qualquer estudo amplo e fundamentado sobre a história da versificação portuguesa. *Maneirismo e barroco*, p. 387, n. 159.

<sup>58</sup> *Dicionário de literatura portuguesa*, vol. II, p. 453, *apud* Ana Hatherly, *op. cit.*, p. 29. No *Hospital das letras*, ao comentar os idílios marítimos de um certo Antonio Gomes de Oliveira, Bocalino, um dos interlocutores do diálogo, diz: “Esse nome Idílio he frequente em os nossos Poetas Italianos, entre os quae se fez grande lugar Jeronymo Preti, hum dos famosos modernos, que na minha patria juntaõ os consoantes.” Francisco Manuel de Melo, *Hospital das letras*, em *Apologos dialogaes*, edição de Fernando Nery, Rio de Janeiro, A. J. Castilho Editor, 1920, p. 385. Em busca de subsídios para a definição da rubrica idílio, consultei ainda, sem resultados substanciais, os seguintes trabalhos: *Métrica española – reseña histórica y descriptiva*, de T. Navarro Tomás (5ª ed., Madrid-Barcelona, Guadarrama-Labor, 1974); *Manual de versificación española*, de Rudolf Baehr (Madrid, Gredos, 1989) e *Teorias métricas del siglo de oro – apuntes para la historia del verso español*, de Emiliano Diez Echarrí (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Patronato “Menendez y Pelayo” – Instituto Miguel de Cervantes – Revista de Filología Española – Anexo XLVII, 1949).

<sup>59</sup> Hatherly, *op. cit.*, p. 29, nota 3.

<sup>60</sup> Mesmo numa definição do idílio praticado por Teócrito já se acusa a mistura de gêneros: “L’oeuvre de Théocrite est composée d’une collection de petits chants (μελοδρία) [...]. En donnant à cette collection le

panegírico, já pouco tem de semelhante a textos como o *Panegírico* de Isócrates, o *Panegírico* a Trajano de Plínio, o jovem, ou, já em português e na era moderna, os *Panegíricos* de João de Barros, e nisso discordo da opinião acima referida de Ana Hatherly, segundo a qual o poema é sobretudo um panegírico, pois a delimitação genérica deste é muito precisa e dificilmente o *Lampadário de Cristal* caberia nela.

No *Lampadário de Cristal*, essas etiquetas não correspondem a um objeto rigidamente determinado, por isso o poeta se utiliza da prerrogativa de, inclusive, propor uma rubrica definida por uma mistura, como idílio-panegírico<sup>61</sup>, com a qual quis descrever um tom, o tom ameno e ordenado da sucessão de cenas, como descrição vivaz, que retém o termo idílio, e um assunto, o enaltecimento do príncipe lusitano e do reino português, sentido repostado pelo termo panegírico.

No século XVII português as letras são parte da vida civil e cortesã, necessárias no cabedal de conhecimentos do “cortesão discreto”. Quando a poesia aguda seiscentista

---

titre commun d'*idylles* (εἰδυλλία) qu'ils considérait comme synonyme de *petits poèmes* (μικραποιήματα), les grammairiens anciens, bien qu'ils ne s'entendissent pas sur l'étymologie du mot, avaient saisi avec justesse un des caractères essentiels des poésies de Théocrite. On ne rencontre dans la littérature grecque, avant Philéas et Théocrite, ni ce nom, ni aucune collection à laquelle il puisse s'appliquer; les poésies de Sapho, d'Alcée ou d'Anacréon, par exemple, si courtes qu'elles soient, portent le nom déterminé du genre auquel elles appartiennent; il en est de même des collections de Théognis et de Mimnerme. Les alexandrins sont les premiers qui aient écrit des poèmes de caractère indécis ou mixte, sans désignation précise d'aucun genre." Auguste Couat, *La poésie alexandrine – sous les trois premiers ptolémées* (324-222 av. J.-C.), Paris, Culture et Civilization, 1968, pp. 394-395. Agradeço a indicação deste livro a Ricardo Martins Valle.

<sup>61</sup> Em Francisco de Quevedo ocorrem formulações muito semelhantes, como a “Silva encomiástica” que “Celebra la victoria de los navíos de turcos que tomó el duque de Pastrana pasando a Roma”, datada de 1620 e com 72 versos, ou a “Silva funeral”, “Epicedio en la muerte de la ilustre señora, hermosa y difunta en lo florido de sua edad”, 64 versos. Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, edición, introducción y notas de Jose Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1981, pp. 283 e 316. Menciono Quevedo para alegar que o costume coevo admite essas associações.

foi lida como exercício de futilidade voltado para ninharias, ignorou-se seu caráter de mediadora do convívio entre discretos, no qual a agudeza operada pelo poeta também existia no ouvinte, cujo prazer consistia na análise de uma elocução conceituosa reconhecendo os artifícios dela para, ao fim, ajuizar o sucesso do novo conceito.

O *Lampadário de Cristal* não deve ser lido como um esforço de recuperação por Baía da posição de pregador régio, perdida com a abdicação de Afonso VI, como propõe Ana Hatherly<sup>62</sup>. Essa leitura ignora a própria constituição do poema, não tem documentação para sustentá-la, além de determiná-lo com intenções de difícil comprovação e com motivações psicológicas alheias à convenção retórico-poética que aqui se tenta descrever<sup>63</sup>. Mais produtivo será ler o poema levando em conta o conjunto

---

<sup>62</sup> “Portanto, para além de ser um Idílio Panegírico, com todas as implicações que o género pressupõe, o poema é também um texto altamente político, parecendo destinar-se a um fim específico: o de conquistar o favor de D. Pedro II que, segundo consta, teria ostracizado o Poeta após o afastamento de D. Afonso.” Hatherly, *op. cit.*, p. 27.

<sup>63</sup> A crítica andou distante da convenção até muito recentemente, e creio que mesmo ainda hoje, e quis ler toda sorte de relações com a realidade nessa poesia do século XVII. Por exemplo: “As suas [de Jerônimo Baía] *Jornadas* até Coimbra e Alentejo, ou à Beira, redigidas sob a forma de romance assonante, comportam um certo realismo de visão dos costumes que permite reconstituir a maneira como se viajava na época em Portugal, *se tivermos a paciência beneditina de aturar a enxurrada de jogos de palavras.*” (grifo meu) António José Saraiva e Óscar Lopes, *História da literatura portuguesa*, 12<sup>a</sup> ed. corr. e atual., Porto, Porto Editora, 1982 (o prefácio da 1<sup>a</sup> edição é de 1955), p. 515. Spina e Santilli sustentam o caráter documental e a reprovação decidida, em 1961: “As “jornadas” porquanto apresentem um sabor especial como documento sobre os meios de viagem da época, constituem, com a maioria dos romances, o que há de pior nos cancioneiros seiscentistas.” Segismundo Spina e Maria Aparecida Santilli, *Apresentação da poesia barrôca portuguesa*, Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1967, p. 7. O livro de Spina e Santilli deve ser mencionado como uma importante iniciativa, que pôs em circulação uma amostra ampla da poesia da *Fênix renascida* e do *Postilhão de Apolo* no Brasil, sejam quais forem as divergências que mantenhemos com sua seleção ou seu aporte crítico. Aguiar e Silva chama-o “uma antologia perfeitamente obsoleta” na página 105 de seu importante, mas também “obsoleto”, *Maneirismo e barroco*. Essa obsolescência poderia ser postulada em face de uma grande produção editorial e crítica dedicada ao período. O crítico desconsidera o estado da leitura da poesia aguda no Brasil, para o qual qualquer

de procedimentos que caracterizam a produção lírica coetânea e analisar como se atualizam os lugares do encômio imperial.

O que pode haver de menos interessante é ler o poema como adulação<sup>64</sup> ou buscar nele as motivações particulares do poeta. Assim como elogia D. Afonso VI, Baía elogia o príncipe infante, porque todos são parte de uma ordem, na qual um e outro, pessoas reais, desempenham papéis decisivos. As relações se dão institucionalmente. Talvez ao pregador seria conveniente permanecer no paço e como ele atende uma instituição, abstraída da pessoa particular que a encarna, é indiferente o nome Pedro ou Afonso. A produção do lugar do rei se sobrepunha a outros imperativos e a poesia não declina de um desempenho previsto para ela de consagração da ordem.

O poema empenha-se na idéia da unidade do reino, à altura da década de 1660 ainda ameaçado em sua autonomia em diversas praças de guerra na fronteira da Espanha, por meio da exaltação dos heróis da Restauração.

Assim para D. Pedro, para D. Maria Francisca, para Portugal e também para o lampadário, o autor deverá encontrar termos de comparação segundo as qualidades que se

---

contribuição seria grata, dada a sua incipiência, em 1967 como hoje, e creio que, mesmo para a crítica portuguesa o juízo é muito rigoroso porque não se pode dizer que em Portugal se tem editado e lido com constância a poesia seiscentista. Os estudos e antologias produzidos em todo o século XX talvez não completem duas páginas de uma bibliografia.

<sup>64</sup> Ao tratar da defesa, feita por João de Barros, em clara chave epidítica, da superioridade do panegírico, que “faz sempre fé do que vê e o representa aos olhos”, sobre a crônica histórica, que “trata do que ouve e isto encomenda à memória”, Rodrigues Lapa, tomando o texto como expressão da opinião de Barros e ignorando a doutrina, afirma que se trata de uma “maneira habilidosa e sofisticada de encarar a questão, porque, em realidade, o panegírico nem é nem pode pretender ser uma obra histórica: é uma peça literária de adutores e de cortesãos, que atende mais à intenção que às virtudes reais do elogiado.” “Prefácio”, em João de Barros, *Panegíricos*, texto restituído, prefácio e notas pelo Prof. M. Rodrigues Lapa, Lisboa, Sá da Costa, 1937, p. XXV.

quer patentear. Para símile do rei, pessoas de alta soberania; para a rainha, símiles de beleza e temperança; para Portugal, a solidez de outros impérios; para o lampadário, a arte e a fama ostentada por outros objetos.

A poesia seiscentista foi avaliada como “um dedalo inextricável de conceitos, de argúcias, de exagerações, de afetada sublimidade, falsa e vã grandeza”<sup>65</sup>. Mesmo críticos que ensaiaram a valorização da poesia do período, o fizeram descobrindo nela traços de sinceridade ou antecipação da subjetividade autônoma propostos a partir do século XVIII. O “Ensaio crítico” de António Correa de Oliveira, introdução à seleção que publicou dos poemas de dom Francisco Manuel de Melo<sup>66</sup>, é um exemplo. Apesar de compreender as fontes e prescrições da poesia seiscentista, mencionando teorias poéticas de Luys Carrillo y Sottomayor, Saavedra Fajardo e Gracián, além de considerar a escolástica, com sua doutrina da sindérese, da luz da graça que penetra na consciência dos homens, o autor propõe que há temas mais realizados na poesia de dom Francisco, por serem mais “harmônicos com a realidade íntima do poeta”<sup>67</sup>, mesmo depois de afirmar que, na

---

<sup>65</sup> Almeida Garret, “Bosquejo da historia da poesia e lingua portuguesa”, in *Parnaso lusitano ou Poesias selectas dos auctores portuguezes antigos e modernos*. Tomo I, Paris, Em casa de J. P. Aillaud, 1826, p. XXXIJ.

<sup>66</sup> Oliveira, Antonio Correa de A. e. “Ensaio crítico”, in Melo, Francisco Manuel de. *As segundas três musas*. Lisboa, Clássica, 1945.

<sup>67</sup> *Idem*, p. 61. Ao se referir aos melhores dentre os poemas de “notável desigualdade” da *Tuba de Calíope*, diz o autor: “O inconstante da fortuna, a vaidade das glórias mundanas, o desencanto, a brevidade da vida e a certeza da morte, o culto do mérito deram-lhe o tema para os melhores de entre eles. Temas comuns, exaustivamente tratados, mas harmônicos com a realidade íntima do poeta”. Os temas arrolados são tópicos clássicas produtivas no século XVII ibérico, como declara o próprio autor, sem atentar para seu caráter despiciologizado.

doutrina exposta por Lísio no *Hospital das letras*, “o que da personalidade do autor esse conteúdo [da poesia] possa transmitir não tem um interesse essencial”<sup>68</sup>.

No artificioso de que foi acusada a poesia aguda, pode-se ler a operação por meio da qual “os seiscentistas deslocam a conceituação da metáfora, que passa de simples tropo ou ornato para a base da invenção”<sup>69</sup>. Mas, em geral, a crítica preferiu considerar o artifício – mesmo quando “com simpatia”, que é antes condescendência –, como “a ânsia que puseram [os artistas de Seiscentos] no trabalho da forma”<sup>70</sup>, postulando uma noção que autonomiza forma numa dicotomia que não faz sentido para ela. A doutrina do conceito é o que se pode ler com mais proveito na generalidade do qualificativo “artificioso”: “[...] que el concepto, que la agudeza, consiste también en artificio, y el superlativo de todos”<sup>71</sup>.

---

<sup>68</sup> *Idem*, p. 13.

<sup>69</sup> João Adolfo Hansen, “*Ut pictura poesis* e verossimilhança na doutrina do Conceito no século XVII”, in VV.AA. *Para Segismundo Spina*. São Paulo, Iluminuras-Fapesp-Edusp, 1995, p. 202.

<sup>70</sup> M. Rodrigues Lapa, “Prefácio”, in Frei António das Chagas, *Cartas espirituais*. 2<sup>a</sup>. ed., Lisboa, Sá da Costa, 1957, p. XXIII.

<sup>71</sup> Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, edição de Evaristo Correa Calderón, vol. I, Madri, Castalia, 1987, p. 54.

## I. ELOGIO DO OBJETO

A primeira seção do poema, definida por sua unidade temática, compreende a apresentação do *Lampadário de Cristal* e estende-se pelos 172 primeiros versos que constituem as 11 estâncias iniciais, marcadas visualmente na edição original por recuo no primeiro verso. É a parte do poema que corresponde ao proêmio na divisão retórica da oração, uma espécie de preparação do ouvinte<sup>72</sup>, para o discurso que virá a seguir. Essa apresentação não é produzida por meio de uma descrição ou de uma narração, mas por meio do *ornato* chamado de *enargúeia*<sup>73</sup>, ou seja, uma representação que procura mostrar ao ouvinte com a máxima vivacidade o objeto de seu discurso. A *enargúeia* é o primeiro

---

<sup>72</sup> Proêmio é o início do discurso e tem duas funções básicas. A primeira é evidenciar o assunto do qual o discurso tratará e a segunda é obter a benevolência do auditório. No gênero epidítico, o proêmio pode servir para fazer com que o ouvinte pareça participar do elogio. Também serve como ornamento sem o qual o discurso pode parecer brusco ou defeituoso. Cf. Aristóteles, *Retórica*, 1414b-1416a, tradução de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farnhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, pp. 208-213. “O *status finitionis* na poesia epidítica se conhece no proêmio, que freqüentemente evita o nome e que se conclui com a questão do *status* ou de sua expressão velada.” H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, 3 v., 1ª ed., 4ª reimp., Madri, Gredos, 1966-1969, v. I, § 251, p. 223.

<sup>73</sup> “Élégant est plus clair et plausible. C’est, avant tout, bien concevoir et exprimer ce que l’on veut dire, en troisième lieu y répandre l’éclat, ce qui en constitue proprement la beauté. Donc l’*enargeia*, dont j’ai parlé dans mes préceptes sur ma narration, étant donné qu’une vive représentation ou, pour employer une autre expression, qu’une hypotypose est supérieure à un clair exposé, parce que celui-ci se laisse voir nettement, tandis que l’autre si j’ose ainsi parler, se montre, l’*enargeia* doit figurer parmi les beautés. C’est une belle qualité que de présenter les choses dont nous parlons avec une telle clarté que nous croyons les avoir.” [Ornatum est quod perspicuo ac probabili plus est. Ejus primi sunt gradus in eo quod velis concipiendo et exprimendo, tertius, qui haec nitidiora faciat, quod proprie dixeris cultum. Itaque *enargeia*, cuius in praeceptis narrationis feci mentionem, quia plus est evidentia, vel, ut alii dicunt, repraesentatio quam perspicuitas, et illud patet, hoc se quodammodo ostendit, inter ornamenta ponamus. Magna virtus est, res, de quibus loquimur, clare atque ut cerni videantur enuntiare.] Quintiliano, *Institution oratoire* VIII, 3, 61-62, traduction Henri Bornecque, v. III, Paris, Garnier, 1934, pp. 180-181.

grau do ornato, que inclui tudo o que pode acrescentar força e graça ao discurso já claro e correto. O ornato efetua no discurso as qualidades oratórias, que lhe trazem força, agudeza, vivacidade, graça, novidade, delicadeza e sublimidade. Estas se definem em oposição às qualidades tidas como lógicas: clareza, verdade, utilidade e decoro. Parte da enarguêia constitui-se por um tipo de operação conhecida por *comparação per hypothesim*<sup>74</sup>. Esse tipo de comparação é uma espécie de ficção de autoridade, na medida em que propõe uma careação hipotética do objeto em causa com outro, reconhecidamente belo. Para o leitor, funda-se uma imagem *per absentia*, que colabora com a idéia da grandeza do objeto que, excedendo a capacidade expressiva do orador, *inania verba*, só pode ser descrito por aproximações analógicas.

O elogio de objetos inanimados, de acordo ainda com a preceptiva de Quintiliano, divide-se em elogio de lugares, *laudatur locus*, que pode ser tirado de sua espécie, *lugares marítimos, planos, amenos*, e de sua utilidade, *lugares saudáveis, férteis*; elogio de cidades, *laudatur urbs*, por seus governantes, por sua antigüidade, pelas virtudes implicadas nas coisas realizadas, ou seguindo a ordem dos acontecimentos, ou dividindo

---

<sup>74</sup> “Il faut encore ajouter, me semble-t-il, que des arguments sont fournis non seulement par des faits reconnus, mais aussi par des hypothèses (en grec *cat'hypothesin*), hypothèses que fourniront toutes les sources de développement énumérées plus haut, puisqu'il peut y avoir autant d'espèces d'arguments hypothétiques que d'arguments réels. Car ici l'hypothèse consiste à supposer une chose qui, si elle était exacte, trancherait la question ou y aiderait, puis à établir l'identité entre elle et le point en question. Pour me faire mieux comprendre des jeunes gens qui ne sont pas encore sortis de l'école, je prendrai d'abord des exemples plus à la portée de cet âge.” [Illud adjiciendum videtur, duci argumenta non a confessis tantum, sed etiam a fictione, quod Graeci *cat'hypothesin* uocant, et quidem ex omnibus isdem locis, quibus superiora, quia totidem species esse possunt fictae quot uerae. Nam fingere hoc loco est proponere aliquid, quod, si uerum sit, aut solvat quaestionem aut adjuvet, deinde id, de quo quaeritur, facere illi simile. Id quo facilius accipiant juvenes nondum scholam egressi, primo familiaribus magis ei aetati exemplis ostendam.] Quintiliano, *Institution oratoire* V, 10, 95-96, *op. cit.*, v. II, 1933, pp. 180-181.

o louvor em espécies de virtude, por sua localização e aparatos militares, por seus cidadãos; o elogio de obras, *laudatur opus*, pela honra, como nos templos, pela utilidade como nas muralhas, pela beleza e pelo autor; o elogio de coisas (inanimadas), *laudatur res*, por seus inventores, *Diana e Apolo inventaram as caçadas*, pelos usos a que se prestam, *os heróis costumam caçar*, pela contemplação daqueles que são afetados por aquelas coisas, *como os caçadores, fortes, audazes, agudos e de corpos perfeitos*<sup>75</sup>. No caso do lampadário a que se aplica o *laudatur opus*, pode-se distinguir o elogio à beleza e à magnificência. A utilidade e o autor, como qualidades laudáveis, não comparecem. A autoria da obra não é identificada e pode-se supor que a perícia ali observada creditar-se-ia a um artesão do vidro, cujo trabalho não se investe de autoria. Quanto à utilidade, o lampadário é ornato de corte, investido de sentido diplomático. Como presente trocado entre pessoas da realeza, lembra o vínculo delas e participa de sua natureza real.

Na apresentação ao lampadário, as estâncias I a VI exaltam a beleza, a VII patenteia a magnificência do objeto relacionando-o a circunstâncias reais, e as estâncias

---

<sup>75</sup> “L’*éloge des villes se traite de la même manière que celui des individus. Car le fondateur est regardé comme le père, et l’antiquité confère beaucoup d’autorité, par exemple à ceux dont l’on dit qu’ils sont nés de la terre; les vertus et les vices révélés par les actions sont les mêmes que chez les individus; de plus leur sont propres les avantages de la situation et de la fortification. Leurs habitants font leur gloire comme les enfants celle des individus. On loue aussi les édifices publics, pour lesquels on envisage habituellement la magnificence, l’utilité, la beauté, le constructeur: la magnificence, comme dans les temples; l’utilité comme dans les remparts; la beauté et le constructeur dans les uns et les autres.*” [Laudantur autem urbes similiter atque homines. Nam pro parente est conditor, et multum auctoritatis affert vetustas, ut iis, qui terra dicuntur orti, et virtutes ac vitia circa res gestas eadem quae in singulis: illa propria, quae ex loci positione ac munitione sunt. Cives illis ut hominibus liberi sunt decori; est laus et operum, in quibus honor, utilitas, pulchritudo, auctor spectari solet, honor ut in templis, utilitas ut in muris, pulchritudo vel auctor utrobique.] Quintiliano, *Institution oratoire* III, 7, 26-27, *op. cit.*, v. I, 1933, pp. 380-381. Para a esquematização utilizei o manual de Lausberg, *op. cit.*, v. I, pp. 220-221.

VIII a XI, adotando um tom de exortação aos “cisnes do Tejo”, constituem-no como objeto digno do elogio lírico.

O lampadário é apresentado por meio de uma antonomásia (alpe luzido), seguida de um epíteto metafórico (luminar nevado) e de três perífrases (pompa da régia sala, tesouro no valor, brinco na gala). A antonomásia retém do lampadário e transfere para o Alpe a qualidade da luminosidade. O epíteto incorpora o termo próprio e traz um qualificativo transferido do Alpe, a brancura. As perífrases patenteiam uma circunstância, a do lugar que ocupa na sala real, e duas qualidades, o valor e a graça. A imagem do Alpe é eficiente pela desproporção entre os objetos comparados, um lustre que suscita para termo de comparação uma montanha de neve, que aciona imediatamente as qualidades da brancura, da grandeza e da luminosidade que, refratada, multiplica-se na mesma neve. Opõe-se, também, na imagem, a arte à matéria bruta, que fornece ao poeta um símile à altura da amplificação pretendida. O lugar da oposição entre arte e matéria é ratificado nos versos que se seguem: “onde à matéria vasta, a sutil arte, fazendo ilustre excesso, o preço abate, sublimando o preço”. O reparo desta sentença, que valoriza a arte sobre a matéria<sup>76</sup>, desempenha-se com base na atribuição de hierarquia celeste; leia-se o trecho:

Confusão porém clara

Da luzida no Céu, na terra escura

Ciência, que reparte

Fortuna a Vênus, e infortúnio a Marte;

Porque quando separa

---

<sup>76</sup> O motivo ocorre em Ovídio, *Metamorfoses*, II, 5: “*Materiam superabat opus*”. Cf. *Les métamorphoses*, trad. Joseph Chamonard, tome premier, Paris, Garnier, s.d., p. 56.

Do cristalino Céu, Céu estrelado,  
Vosso puro cristal, vossa luz pura  
Une fazendo próprio o peregrino  
Com estrelado Céu, Céu cristalino. (I, 7-15)<sup>77</sup>

O céu é aqui descrito segundo a teoria ptolomaica, dominante durante toda a Idade Média, que o divide em dez esferas gravitando em torno da Terra em círculos perfeitos. Aproveitando as lições ministradas pelo próprio Baía através de Aurélio, interlocutor nas *Tardes do verão*, ficaremos sabendo mais sobre as esferas celestes trazidas à comparação:

“O nono Céu quanto a nós, e segundo em respeito do empíreo, se chama cristalino ou Céu das águas, e muito tem pera se haver propriamente nele águas, e dizem que as águas do dilúvio de lá vieram e lá se tornaram a recolher. [...] Outros dizem que se chama cristalino porque as águas neste Céu são congeladas ao modo de espelho de cristal. E também dizem que assim como a água é mais pura e transparente que a terra, assim este Céu é mais puro e transparente que os Céus inferiores porque nos inferiores vemos Sol, Lua e estrelas, e neste não vemos nada nem nele há cousa que se possa ver. Resolvem outros que puramente são águas que mitigam a quentura dos outros Céus. [...]

O oitavo Céu quanto a nós e terceiro em respeito do empíreo se chama Céu estrelado, ou Céu das estrelas fixas, Céu corpóreo ou firmamento. Chama-se Céu das estrelas fixas por respeito dos planetas que são errantes e as estrelas que nele

---

<sup>77</sup> Cito o poema tomando como base a edição organizada por Alcir Pécora. *Poesia seiscentista – Fênix renascida & Postilhão de Apolo*, São Paulo, Hedra, 2002.

estão são fixas, no mesmo Céu. Chama-se Céu corpóreo porque até ele há corpos que vemos palpáveis a vista, e daí para cima não há mais que ver, nem que possamos alcançar com os olhos corporais<sup>78</sup>.”

A ciência que produz o lampadário une qualidades que, na descrição ptolomaica do Céu, estão separadas, cada uma pertencente à sua própria esfera. Daí a confusão da ciência que no céu é clara por distinguir as esferas e na terra é escura por uni-las em um objeto. A luz é retirada do oitavo céu ou estrelado e o cristal do nono céu ou cristalino. Baía busca um termo comparável muito mais recôndito do que, por exemplo, a água ou o rio – por cuja transparência estariam aptos a patentear a claridade diáfana emanada pelo lampadário –, para explicar a origem da matéria de que se compõe e a intensidade das luzes que despede.

A menção a Vênus e Marte com o apanágio da beleza, fortuna e brasão daquela, mas desgraça deste, se explica por uma alusão ao mito, que encena Marte como amante de Vênus adúltera, caindo inadvertido sob as malhas de Vulcano e os olhos de todo Olimpo<sup>79</sup>.

Jerônimo Baía, evitando uma introdução explicativa que funcionaria como declaração de intenções (proposição), investe em uma apresentação eminentemente afetiva<sup>80</sup>, deslocando a auto-explicação para a segunda seção do poema que é iniciada por

---

<sup>78</sup> Cf. Jerônimo Baía, *As tardes do verão*, in Flávio de Campos, *A escrita e a conversação honesta sobre a história de Portugal – As tardes do verão do Frei Jerônimo Baía: uma edição atualizada e anotada*, São Paulo, Tese de Doutorado, FFLCH/USP, 2000, pp. 297-298.

<sup>79</sup> Conforme Ovídio, *Metamorfoses*, IV, 167-189.

<sup>80</sup> Para Lausberg, são figuras fundamentalmente afetivas: a *exclamatio*, expressão do afeto pela *pronuntiatio* particularizadora; a *evidentia*, descrição viva e detalhada de um objeto pela enumeração de

uma estância que procuraremos definir como o segundo exórdio. Podemos ler João de Barros em seu *Panegírico* a João III declarar já no terceiro parágrafo: “direi neste alguma parte das grandes e reais virtudes de V. Alteza, empresa por certo digna de mui grande e alto estilo”<sup>81</sup>. Sem evitar a consideração das diferenças grandes existentes entre os dois textos, mas adiando, pode-se concluir ao menos duas coisas do deslocamento da proposição. A primeira diz respeito ao próprio objeto de encarecimento nessa primeira estância do poema. O decoro do panegírico no que respeita a seu objeto exige que este tenha majestade. O panegírico interessa-se pelo caráter majestoso ou heróico de seu objeto que também pode constituir-se com base na honra, na coragem ou na nobreza. Quando se destina, por exemplo, a uma cidade, não se poderá atribuir-lhe majestade ou heroísmo senão por metonímia com o seu povo ou com o seu rei, mas será mais próprio invocar a nobreza, o brio, seu mecenato às artes, suas riquezas naturais ou o tempero de seu clima<sup>82</sup>. Nesse sentido, o lampadário é um objeto difícil de ser entronizado em um

---

suas particularidades sensíveis; a *sermocinatio*, produção de ditos, monólogos ou conversas para caracterizar pessoas; a *fictio personae*, apresentação de coisas irracionais dotadas de propriedades humanas; a *expolitio*, repetição de um pensamento variando sua formulação elocutiva e os elementos secundários; a *similitudo*, aspecto ou comportamento humano universal que se traz a paralelo com o assunto; a *aversio*, separação momentânea entre o orador e o público ou o objeto. Cf. Lausberg, *op. cit.*, vol. II, § 808-851, pp. 223-258.

<sup>81</sup> João de Barros, *Panegíricos*, texto restituído, prefácio e notas pelo prof. M. Rodrigues Lapa, Lisboa, Sá da Costa, 1937, p. 2.

<sup>82</sup> “Nobreza significa para um povo e uma cidade que a origem de seus membros é autóctone ou antiga, que os seus primeiros chefes foram ilustres, e que muitos descendentes se ilustraram em qualidades invejáveis. Para um indivíduo, a nobreza deriva do homem ou da mulher e tem legitimidade de ambos os lados; como no caso da cidade, significa que os seus primeiros antepassados se distinguiram pela virtude, pela riqueza ou por qualquer outra coisa honrosa, e que muitos foram os membros ilustres de sua linhagem, homens e mulheres, novos e velhos.” Aristóteles, *Retórica*, 1360b, ed. cit., p. 61.

“Prescrições para o panegírico de cidades foram elaboradas minuciosamente pela teoria do fim da Antigüidade. Tratava-se inicialmente a localização da cidade, em seguida mencionavam-se todas as suas

panegírico, restando apenas a beleza ou a perícia empregada em sua execução, além de ser indício da relação entre os maiores de duas cortes, a de Lisboa e a de Sabóia. As perífrases renomeiam e servem para enunciar novamente um referente mostrando-o sob a luz de outras definições, apoiadas na analogia de gênero e espécie – o lampadário como pompa, tesouro ou brinco – que elidem sua natureza de mimo, de objeto que, em si, por mais belo que pudesse ser, é carente de uma essência majestosa<sup>83</sup>. A estância apresenta um esforço de atribuição de majestade ao lampadário, ao associar sua matéria às esferas celestes, segundo a necessidade de evitar uma aproximação icástica que daria menos ocasião ao encarecimento. Será útil conhecer uma passagem d'*As tardes do verão* em que encontramos um elogio a um edifício e ainda às luzes que nele se refratam e de cuja comparação sairão ressaltados os aspectos afetivos presentes na elocução desta primeira estância do *Lampadário de Cristal*:

“Aqui em este posto alegre e aprazível sítio se levantam uns edifícios majestosos, que com o raio do sol que neles ferem, cegam e enfraquecem a vista com um resplendor estranho a quem neles põe os olhos de perto e despertam a curiosidade

---

qualidades, sem descuidar de sua importância para o cultivo da arte e da ciência. [...] Num *rhythmus* lombardo sobre Milão são celebrados: 1) a localização numa planície fértil; 2) as muralhas, torres e portões; 3) o calçamento das ruas, as termas; 4) as igrejas; 5) a piedade dos habitantes; 6) os túmulos de santos; 7) Ambrósio e os bispos posteriores; 8) o cultivo da ciência, arte e liturgia; 9) a prosperidade e a caridade dos habitantes; 10) o governo do rei Liutprando; 11) o arcebispo Teodoro II; 12) as façanhas dos cidadãos na luta contra os infiéis.” E. R. Curtius, *Literatura européia e Idade Média latina*, São Paulo, Edusp/Hucitec, 1996, pp. 210-211.

<sup>83</sup> Conforme Soares Barbosa a perífrase, como ornato discursivo, pode funcionar, dentre outros modos, “oferecendo debaixo de uma imagem e forma ou graciosa ou nobre certas coisas triviais e comuns que o discurso ordinário exprimiria com mais simplicidade sim, mas de uma modo seco e vulgar”. In Quintiliano, *Instituições oratórias*, tradução e notas de Jerónimo Soares Barbosa, t. II, Paris, J. P. Aillaud, 1736, pp. 222, nota 1. Ver também Lausberg, *op. cit.*, vol. II, § 598, p. 93.

a muitos que os divisam de longe a gozarem de suas luzes (porque são os coruchéis e telhados de tal artifício compostos, que parecem de aço puro ou dos mesmos raios solares que assentam sobre diamantes finos [D] sendo na realidade de ladrilhos e variadas telhas vidradas, senão é, se da pureza e castíssimos resplandores das ninfas puríssimas que os habitam e do puro de seus alvos trajos reverberam em os mesmos mármore as mil resplandecentes luzes de fora<sup>84</sup>.”

A comparação deve levar em conta que o gênero a que pertence cada um dos textos é diverso, seu decoro diferindo com ele e exigindo deles um comportamento elocutivo particular, o que em parte explicará as diferenças encontradas. A circunstância decisiva na descrição das *Tardes* é oferecida pela explicação da cegueira e enfraquecimento da visão que causa a refração das luzes àqueles que as observam de perto e do resplendor que vê e a curiosidade que sente aqueles que as observam de longe<sup>85</sup>. A refração dos raios solares origina-se no artifício com que se compôs a parte superior externa do edifício revestindo-a de ladrilhos e telhas de vidro que, refratando o sol, parece feita de aço puro ou de raios solares incidentes sobre diamantes finos. Podemos pensar que o ornato aqui é segundo e, ainda que não seja ancilar no período, subordina-se a uma elocução propriamente explicativa, na qual a matéria narrada é

---

<sup>84</sup> Jerônimo Baía, *As tardes do verão*, in *op. cit.*, vol II, pp. V-VI.

<sup>85</sup> A passagem retém a doutrina horaciana do decoro que autoriza a elocução, no caso da poesia, por meio de oposições relativas ao leitor e ao texto: para ser lido em silêncio, de perto, sozinho, repetidas vezes ou para ser lido em voz alta, a distância, para muitas pessoas, uma única vez. Ver João Adolfo Hansen, *A sátira e o engenho*, São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura / Cia das Letras, 1989, p. 249: “[...] três critérios regulam o decoro poético, horacianamente: a) *distância* (“*si proprius stes, si longius abstes*”), em termos de *perto/longe*; b) *claridade* (“*obscurum*” / “*sub luce*”), em termos de *clareza/obscuridade*; e c) *número* (“*semel*” / “*repetita*”), em termos de *uma vez / várias vezes*.”

primeira em relação à elocução. Na apresentação do lampadário, a proeminência de uma elocução afetiva em relação a uma lógica é imperturbável. Mesmo quando surge a explicação ela é de outra ordem, é uma explicação que não se apóia em argumentos práticos, mas profere novos efeitos de grandeza.

A segunda conclusão a que chegamos acerca do lugar exordial da proposição é a de que seu deslocamento para o início da segunda seção do poema informa sobre a hierarquia à qual se submete a matéria do poema e o lugar que nessa ordem está reservado ao lampadário. Podemos usar um exemplo retirado do mesmo texto acima transcrito. O edifício imaginado é parte da descrição de um lugar com características comuns, segundo a tópica do *locus amoenus*, em autores como Baldassare Castiglione, Rodrigues Lobo ou Jerónimo Baía em obras pertencentes ao mesmo gênero, o diálogo moral em que cortesãos discutem assuntos relevantes para o bem comum. Os três livros, *Il libro del cortegiano*, *Corte na aldeia* e *As tardes do verão*, efetuam em suas páginas iniciais a descrição do lugar em que se travarão os diálogos. Tais lugares servem como cenário para a ação, o cenário agradável que possibilita a conversação amena. O lampadário no poema de Baía tem uma atuação parecida, a despeito de ter a si dedicados 172 versos. Ele será retomado e retido no decorrer do poema como um eixo em torno ao qual orbitarão as figuras de proa da invenção que o subvenciona. Acrescente-se ainda que todo o esforço empenhado no encarecimento deste objeto será suplantado por sua condição de brinco onde repousam os olhos reais que por sua vez refletem toda a história recente do reino atravessada pela Restauração. As estâncias II a VI desenvolvem-se condicionalmente. O poeta propõe uma relação de contigüidade entre seu objeto e alguma circunstância que, quando se lhe compara, torna patente uma qualidade (estâncias II a

IV). Por uma variante, inclui-se o objeto do encômio na fábula de um mito na qual passa a desempenhar um papel decisivo (estâncias 5 e 6). O recurso exige grande inventividade porque busca em uma circunstância extrínseca ao objeto um valor que não pôde ser aferido do próprio objeto. A preceptiva da agudeza que circulava no século XVII consigna este modo de criar metáforas. Gracián:

“Acontece no estar formada semejanza por faltar alguna condición, o por repugnar alguna de las circunstancias, que es mayor artificio, como diciendo, si esto fuera, o si esto no fuera, te asemejara, que es aún decir más. [...] Este modo de discurrir condicional es muy relevante y se hallan en él grandes conceptos, no solo en esta especie [da agudeza por semelhança], sino en todas las demás; porque se adelanta el ingenio a lo que no se atreviera absolutamente<sup>86</sup>.”

Nessa seqüência de estâncias a qualidade em causa é a beleza. Na primeira delas, por exemplo, há um epíteto, enunciado em termos próprios, e um predicativo, os restantes oito versos desempenham a circunstância condicional tomada ao predicativo:

Lâmpada soberana,  
Digníssima do templo de Diana,  
Mas se nele tivera  
Vossa luz sua esfera,  
Com tal excesso brilha,  
Brilha tão sem exemplo,  
Que fora mais estranha maravilha

---

<sup>86</sup> Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de ingenio*, ed. cit., vol. I, pp. 122-3.

A lâmpada, que o Templo;  
Que fora o Templo, emulação do pólo  
De Diana por si, por vós de Apolo. (II)

A inteligência da estância exige que antecipadamente desfaçam-se as translações. O templo de Diana a que o lampadário faz jus é o céu noturno, pois Diana está pela lua e templo pela abóbada do céu quando por ela presidida. Lê-se, assim, pólo de Diana como a noite e pólo de Apolo como o dia<sup>87</sup>. Se o lampadário, que é digno do céu noturno, nele tivesse lugar, o excederia em majestade e, se a lua faz com que tal céu emule a claridade da noite, o lampadário o faz emular a do dia. Templo de Diana pode-se ler também em sentido próprio, como o edifício dedicado a essa deusa em Delfos que foi incluído entre as maiores maravilhas da Antigüidade. A leitura que considera o vocabulário astronômico articula-se também com essa segunda possibilidade de interpretação, que acode na estrofe seguinte com outro dos sete monumentos famosos.

A comparação seguinte faz-se com o Farol de Alexandria, também do número das maravilhas antigas, cujo tamanho declara-se por uma lítote, figura pela qual se declara um valor pela negação do valor contrário, “não menor que Atlante”. O gigante que sustêm o mundo sobre os ombros passaria a desprezá-lo se conhecesse o lampadário, mais leve e luminoso que o céu. A estância é curta, são apenas dez versos, mas neles se sucedem e excedem três termos de comparação, do colossal da Torre ao gigantesco do Atlante, até o incomensurável do céu:

Belo Farol luzente,  
Mais do que objeto, admiração da gente,

---

<sup>87</sup> “Polo, em o singular, geralmente os poetas o tomam pelo mesmo Ceo.” João Franco Barreto, *Micrologia camoniana*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983, p. 637

Digno da Torre não menor que Atlante,  
Da Torre que segundo  
Milagre foi do Mundo,  
Antes mais que da Torre, do Gigante,  
Que se vira tão lúcidos assombros  
Em seus robustos estrelados ombros  
A todo o Céu tratara com desprezo,  
Pois vós tendes mais luz, e o Céu mais peso. (III)

Surgirá agora a fênix, ave fabulosa, em uma estância que a relaciona à borboleta ou, mais propriamente, à mariposa. Esta busca a morte nas chamas na qual aquela renova a vida. No *Postilhão de Apolo*, podemos encontrar o soneto “Voando huma borboleta junto aos olhos de F.”, de um anônimo: “Vano viviente, irracional alado,/ Que quemarte procuras atrevido,/ Por te ver como Fenix renascido,/ Resuscitando en llamas abrazado” etc. a testemunhar a proliferação da sentença possível “revive nas chamas a fênix que à borboleta matam”<sup>88</sup>. A fênix, tão própria na cristandade para pintar a ressurreição e ainda para comparar-se com Cristo, que renasce três dias depois de morto, como a dita ave, certamente proliferou como figura do advento da desejada “restauração” do Reino. Se a fênix conheceu o lampadário teria desejado tornar-se borboleta para em suas chamas perecer, mas tornada borboleta queria voltar à forma da ave para renascer e voltar a

---

<sup>88</sup> *Postilhão de Apolo*, vol. 1, Lisboa, Officina de Francisco Borges de Souza, 1761, p. 265. Vale indicar ainda a décima de Violante do Céu estampada em *Rimas várias*, Introdução, notas e fixação do texto de Margarida Vieira Mendes, Lisboa, Presença, 1993, p. 130., e alegar o título da mais importante recolha da poesia do período, *Fênix renascida*, em cujo terceiro tomo imprimiu-se o *Lampadário de Cristal*.

morrer no primor de suas luzes, num *moto perpetuo* que produz um ser instável e misturado.

As estâncias V e VI desempenham-se sobre as fábulas de Ícaro, Faetonte e Prometeu. Dédalo, com seu filho Ícaro, ficara preso no labirinto que construíra em Creta para encerrar o Minotauro. Constrói então, com penas e cera, dois pares de asas para fugir de lá, advertindo Ícaro para que ficasse a meia distância entre o Sol e as águas a fim de que aquele não derretesse e este não umedecesse a cera. Ícaro, deslumbrado pelo sol, dirige-se para ele que, amolecendo a cera de suas asas, dismantela-as levando-o a perder “no salgado cristal a doce vida”. A estância propõe que pelo lampadário Ícaro teria gostado de derreter não só asas, mas também corações de cera e que se o fizesse não teria perdido a vida. Acrescenta que a majestade das luzes do lampadário seduziria também Dédalo, na fábula preservado da paixão que condena Ícaro:

Noturno Sol formoso,  
A cuja luz, mais que à do Sol, quisera  
Ícaro derreter vanglorioso,  
Asas não só, mas corações de cera,  
Porém se os derretera  
No fogo lisonjeiro,  
Não chorara perdida  
No salgado cristal a doce vida,  
Que entre suaves mágoas  
Lhe tiraram primeiro  
Os incêndios, que as águas,

As luzes, que os incêndios,  
E não seria só luz tão brilhante,  
Que deixa ao Sol estrela,  
Da vida juvenil Átropos bela,  
Mas ainda seria  
Parca gentil do artífice elegante,  
Que com tantos dispêndios  
Depois de Autor, foi réu do labirinto,  
Pois quando faz que a noite vença o dia  
Sendo ocaso da luz à luz de Cinto,  
Tanto aos olhos namora  
Que quem Dédalo foi, Ícaro fora. (V)

Faetonte, filho de Apolo, a fim de dar uma prova de sua ascendência pede ao pai que o deixe dirigir uma vez o carro do Sol. Apolo fracassa em dissuadi-lo e Faetonte descontrola-se causando no rio em que cai um enorme incêndio em que se acaba:

Formoso Sol noturno  
Cuja luz tanto admira  
Que se a vira o verão, vira o mancebo  
De Jápeto penhor, penhor de Febo,  
Que tendo em larga idade escassa sorte  
Não morre à vida por viver à morte:  
Que tendo em Céu sereno escuro fado  
Com ser filho do Sol é desgraçado;

Um nunca encarcerado, e sempre preso  
Pois vê livre, e sujeito  
O Monte aberto, como aberto o peito;  
Outro mais frio quando mais aceso  
Pois chora extinto num, noutro elemento  
De fogo a morte, de água o monumento. (VI, 73-86)

Prometeu rouba do carro do Sol de Apolo uma porção de fogo a fim de animar um homem que construía tão perfeito que só lhe faltava o ânimo. Transgressão que fez Júpiter condená-lo a um castigo eterno prendendo-o a um monte no Cáucaso onde um abutre comia-lhe o fígado que voltava a crescer:

Ou se a vira Faetonte,  
Se Prometeu a vira,  
Quando qual Sol, e Aurora  
Na cera quanto bela derretida  
Lagrimosa não menos, que luzida,  
Alegre como Sol, como Alva chora,  
Nem Faetonte prezara,  
Nem Prometeu roubara,  
Fogo Celestial, farol diurno  
Só por vós mais ousado,  
Fora seu furto, e brio,  
E se aquele no rio,  
E se estoutro no monte

Por tão lustroso crime  
Ou fora preso, ou fora sepultado,  
Em virtude de causa tão sublime  
Por glória reputara  
O primeiro, o segundo delinqüente  
A corrente, a corrente  
Que aperta, que desata  
O Cáucaso de ferro, o Pó de prata. (VI, 87-107)

As fábulas alegadas são apropriadas ao objeto em causa. Sua seleção muito evidente recai sobre mitos em que o herói se perde por desejar desmedidamente o sol, retirando deles o que há de mais substancial: a ruptura da hierarquia pelo excesso vicioso do desejo. Na estância, além dessa analogia primeira, do lampadário com o sol, levanta-se uma série de oposições entre as fábulas trazidas ao caso por encenar o sol. Por sua origem Faetonte é penhor de Febo, Prometeu é penhor de Jápeto; um tem na serenidade do céu e na ascendência ilustre sua desgraça, outro a tem na longa extensão de sua vida em que, permanecendo às portas da morte, não sucumbe; Prometeu, que jamais será livre, cumpre sua pena no monte aberto como o seu peito, Faetonte chora a sua morte na água causada pelo fogo; um é aguilhoado por correntes que o apertam no ferro do Cáucaso, outro aniquila-se nas correntes que o desatam na prata das águas.

A estância seguinte, aludindo ao fato de o lampadário ter sido presenteado pela irmã da Rainha, dona Giovanna Battista, duquesa de Sabóia, situa-o entre os objetos investidos de realza e lhe consigna seu maior mérito e fortuna – que será reiterado em versos que encerram algumas entâncias no decorrer do poema – que é gozar o apreço do

casal real: “Com ventura em cristal nunca mais vista/ O agrado mereceis, lograis a vista,/ Ó mil vezes cristal afortunado,/ Alpe luzido, luminar nevado”. Ocorre também na estância um enunciado entre parênteses em primeira pessoa. O orador suspende o discurso imediatamente antes de proferir o nome da rainha: “(Ó se meu canto/ Aqui subisse tanto/ Que pudesse passar da terra ao vento,/ Do vento ao Céu, do Céu ao Firmamento,/ E desde o firmamento até o Empíreo!)”. Poder-se-ia propor aqui uma ruptura no sistema do discurso, tão rigidamente observado, ou uma erupção emotiva espontânea, se o procedimento não estivesse previsto pelos tratados. Trata-se da figura afetiva chamada *sermocinatio*, intervenção de um discurso direto que funciona como evidência e efetua diálogos, reflexões ou ditos, figura que, conforme define Lausberg, “consiste em fingir, para caracterizar pessoas naturais (históricas ou ficcionais), ditos, conversas, monólogos ou reflexões inexpressadas das pessoas correspondentes”<sup>89</sup>. Uma das formas pelas quais se pode manifestar a *sermocinatio* é, como ocorre aqui, a imitação do orador a respeito de si mesmo (verificada também na figura conhecida por *dubitatio*), fingindo ter sido tomado por um efeito de estupefação causado pela visão do objeto. Confunde-se com a *etopéia*, caracterizada por mostrar uma ação, e funciona como uma revelação do caráter do orador. É como se o orador ou poeta declarasse seu comprometimento particular e afetivo com o objeto de sua causa ou de seu encômio, cujo desempenho é mais do que um simples corolário de sua condição de súdito<sup>90</sup>. Depois da pausa, o poema desfila metáforas das duas irmãs, primeiro vegetais, rosa e lírio, em

---

<sup>89</sup> Lausberg, *op. cit.*, v. II, § 820, p. 235.

<sup>90</sup> Como afirma Menandro, a retribuição é o próprio do súdito: “queda fuera de lugar, habiendo disfrutado de tantos beneficios de parte de los imperadores, no devolverles o tributo apropiado y a ellos debido”. Menandro el Rétor, *Dos tratados de retórica epidíctica*, Madrid, Gredos, 1996, p. 150.

seguida minerais, brinco e jóia, e finalmente astronômicas, sol e estrela, em uma seqüência de versos que sucessivamente retificam-se e nos quais se observa a técnica conhecida por disseminação e recolha em que os termos utilizados para as comparações ao longo do poema ou, como aqui, de uma estância perfilam-se no último verso:

Clareza excessiva, antes imensa  
Em luzes rara, porque em luzes densa,  
Ilustre, singular, prenda admirada,  
Que com digna de si Real grandeza  
Por mão de Embaixador excelso manda  
À Majestade mor a mor Alteza,  
Que manda (Ó se meu canto  
Aqui subisse tanto  
Que pudesse passar da terra ao vento,  
Do vento ao Céu, do Céu ao Firmamento,  
E desde o Firmamento até o Empíreo!)  
Que manda à Rosa o Lírio,  
Antes o brinco à Jóia,  
Antes ao Sol a estrela,  
Antes a bela Irmã à Irmã mais bela,  
Esta de Lísia, aquela de Sabóia,  
Que o ser Irmãs é mais nesta, e naquela,  
Do que o ser formosa, e mais formosa,  
Brinco, e Sol, Jóia, e Lírio, Estrela, e Rosa. (VII)

As quatro últimas estâncias (VIII a XI) da apresentação do lampadário estão dedicadas a uma exortação aos poetas para que cantem a ilustre prenda. Nessa tarefa, os “cisnes do Tejo”, injuriando as sereias, emudecem Homero, Virgílio, Gôngora e Lope de Vega. A pequena lista, embora muito previsível quanto aos representantes da Antigüidade, deixa entrever a eminência das matrizes castelhanas modernas e a elisão de modelos quinhentistas lusitanos, como o próprio Camões, paradigma incontornável do verso heróico. Agora o lampadário, sempre com predicação dupla, é céu de estrelas de Febo, tesouro de jóias de estrelas e prado de boninas de jóias, mas suas luzes ainda vencem sóis, astros, brincos, flores, Febos, estrelas, jóias e boninas. Primeiro ocorre uma enumeração na qual cada termo supera o valor do precedente, depois recolhem-se todos os ítems enumerados e declara-se a superioridade do lampadário em relação ao conjunto. A sentença é determinada pela oposição entre um indivíduo e um grupo deles, da qual o singular sai encarecido:

Cantem com verso digno  
De celebrar mil Tróias  
Levando a Esmirna o louro, a Mântua a palma  
Estas Aves com alma,  
Com pena estes mancebos  
A um Céu, tesouro, prado,  
Luminoso, magnífico, brincado,  
Que em corpo cristalino  
Ostenta mais que belas  
Boninas, mas de jóias,

Jóias, porém de estrelas,  
Estrelas, mas de Febos;  
Porém vencem tais luzes, tais primores  
Mil sóis, mil astros, brincos mil, mil flores,  
Ficando locuções menos condignas  
Febos, e estrelas, jóias, e boninas. (IX)

A dignidade do lampadário ganha assim a prerrogativa da permanência que será garantida pelo canto. Exortar os poetas para que tomem dado objeto como tema é uma forma de consignar sua prerrogativa à eternidade, pois é disso que se trata quando se cantam os amores de Dido, a ira de Aquiles ou os sucessos vividos por Vasco da Gama.

Assim conclui-se, com a primeira parte do poema, a apresentação ao lampadário. À exortação das quatro estâncias finais, ressaltando que deve ser lida topicamente, poderia corresponder um interessante conjunto de poemas, cujo manuscrito data de 1783, dedicados ao mesmo assunto, os quais podem ser lidos em apêndice à edição do *Lampadário* preparada por Ana Hatherly<sup>91</sup>. Nos poemas, escritos em castelhano e português, ocorrem muitos lugares que também estão presentes no *Lampadário* de Baía. Essa recorrência ratifica tanto a profusão da composição lírica como exercício de engenho (como nos *progymnasmata* retóricos) – que toma um assunto, guardado o decoro a que deve corresponder –, quanto a difusão deste assunto particular, o lampadário enviado pela duquesa de Sabóia à rainha portuguesa, dona Maria Francisca Isabel de Sabóia, entre os poetas lisbonenses em meados do século XVII.

---

<sup>91</sup> *Lampadário de Cristal de frei Jerónimo Baía*, apresentação crítica, fixação do texto, notas, glossário e roteiro de leitura de Ana Hatherly, Lisboa, Comunicação, 1992.

Ele será o objeto sob cuja luz se desenrolarão as cenas protagonizadas pelo casal régio. A partir da décima segunda estância, o lampadário recorrerá como ponto de retorno a uma linha mestra do discurso. A cada surgimento, sua imagem provoca no leitor uma recapitulação do trajeto: lampadário; sala real; olhares do casal régio; a direção do reino.

Conhecemos um soneto que atesta, além da circulação do lampadário como tema lírico, a celebridade do poema de Baía entre os engenheiros seiscentistas. Mais do que simples curiosidade, o soneto interessa por equiparar a graça do lampadário à do poema, ambos produtos da discricção e perícia de seus artífices, revelando uma lógica segundo a qual o valor de um objeto perfaz-se no ato de celebrá-lo<sup>92</sup>:

Ao Candeeiro de Cristal que de Sabóia se mandou à Sereníssima Rainha que Deus tem, fez o Baía um idílio e Manuel Gomes da Palma, a uma e outra cousa, este soneto:

Luminar régio, lira peregrina  
Que em luz sublima, número elegante,  
Vences de Febo a lâmpada brilhante  
Vences de Apolo a Cítara divina.  
Um artífice, e outro tanto afina  
O cristal terso, o metro ressonante,  
Que invejoso ao cristal cede o Diamante

---

<sup>92</sup> Tratando das obras de Vieira e Camões, Alcir Pécora fala do “papel-chave cumprido pelo engenho na inteligência do grande feito e de sua faculdade de efetuar o que, em tal feito, permanece figura ou potência de sua perfeição”. “As artes e os feitos”, in *Máquina de gêneros*, São Paulo, Edusp, 2001, p. 146.

Que o metro a Esmirna excede, a Mântua ensina.

Se Clície amante, Dafne fugitiva,

Este canto, esta luz em Febo aclara,

Nem nome a flor, nem ser a planta dera.

Porque uma menos néscia, outra esquiva,

Clície amar tanto a sombra não ousara,

Dafne a tal canto a fuga suspendera<sup>93</sup>.

---

<sup>93</sup> Este soneto foi pela primeira vez indicado por Vítor Manuel Pires de Aguiar e Silva em seu *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1971, p. 410, nota 20. Foi reproduzido pela primeira vez por Christopher C. Lund em seu ensaio “Fr. Jerónimo Baía and the semantics of wit”, Lisboa-Paris, *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XXI, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 425. Também se lê em Ana Hatherly, *op. cit.*, p. 157.

## II. ELOGIO DO SOBERANO

Todo este louvor é seu próprio, e por isso tanto mais digno de ser neste lugar louvado quanto mais a ele só é devido, porque, tirando algumas coisas que necessariamente requer a dignidade real para sua conservação, em tudo o mais se há para seus vassallos com tanta moderação, que mais parece pai de todos, que rei e senhor.

João de Barros, *Panegírico a João III*

O segundo bloco discernível no *Lampadário de Cristal*, em que se vai fazer o elogio do soberano, inicia-se na 12<sup>a</sup> estância do poema, que, com 78 versos, é a terceira mais longa, e durará até a 24<sup>a</sup>. Nele o lampadário deixará de ser o centro temático, como ocorreu nas 11 estâncias iniciais, para tornar-se um lastro, um liame que regula e amarra o distanciamento, em geral crescente, produzido pelo desempenho dos lugares em jogo. Essas treze estâncias entronizam o casal real, ressaltando-se que a rainha consta de passagem, merecendo apenas uma estância, além de vir incluída na primeira. Baía fará o elogio da rainha no último bloco do poema. Esse é portanto o conjunto de estâncias em que se fará o elogio de dom Pedro, então príncipe regente.

Essa longa estância, que abre a segunda parte do poema, pode ser lida como um segundo proêmio, dessa vez caracterizado como proposição, ou seja, a parte do poema

em que se declara o assunto de que se vai tratar. Toda a estância desenrola-se como uma fala em primeira pessoa do poeta, uma *sermocinatio*, em que o poeta se representa dormindo, “absorto de Morfeu”, embora “nem ainda sonhando” pudera beber a fúria daquele “cristal brando”<sup>94</sup>.

Mas eu que, bem absorto de Morfeu,  
Nem ainda sonhando  
Bebi da tantas vezes clara fonte  
Que ferve fria, que se ri chorosa  
No Monte feio, no formoso Monte,  
Aos ouvidos formoso, aos olhos feio,  
Eu que nunca tirei do cristal brando  
Com sede generosa  
Ou por dar glória, ou por fazer injúria  
Ao Mondego, ao Léteo  
Em líqüido calor discreta fúria,  
Para maior espírito deixando  
Vossa estupenda traça,  
Estranha formosura,  
Encantadora graça,  
Vos celebro a ventura. (XII, 173-188)

O poeta declara, explorando os sentidos da expressão “cristal brando”, que refere o lampadário por metonímia e por metáfora as águas da fonte de Hipocrene, que nunca

---

<sup>94</sup> Alexandre Soares Carneiro indica a ocorrência do sono como tópica política no *Quadriologue Invectif* de Alain Chartier, poeta que viveu entre 1385 e 1433. Não pude obter o texto até a conclusão deste trabalho.

bebera de tais águas, fosse para exaltar as musas do rio pátrio, fosse para ofender o rio do esquecimento, deixando a outrem o desempenho do elogio. Agora porém faz o encômio movido por uma circunstância do lampadário que encarna uma ventura suprema, ser carícia dada ao gozo do casal real.

Porque lograis estrela tão propícia,

Tão clara, antes tão própria,

Que se não sois feitiço, sois carícia

Do soberano par. (XII, 189-192)

A caracterização é, como se podia esperar, superlativa e grandiloquente, apresentando o príncipe como Poliarco, semideus com corpo de Adônis e alma de Alcides, mais benigno que Júpiter e mais forte que Marte, enquanto D. Maria Francisca é Argênis, heroína com alma de Palas e corpo de Vênus:

[...] sois carícia

Do soberano par, da Augusta cópia

Do Francês Poliarco, e clara Argênis,

Par sim, mas Sol, sim cópia, porém Fênix,

Onde com mil esmaltes Jove amigo

Juntou em digno corpo alma mais digna,

Como em fino metal pedra mais fina,

Antes em belo corpo alma mais bela,

Bem como em claro Céu mais clara estrela,

Que de ambos sexos conseguindo a palma

Aquele Semideus, esta Heroína,

Corpo de Adônis tem, de Alcides alma,

Alma de Palas, corpo de Ericina. (XII, 191-203)

Fazendo o elogio de D. Maria, Baía equivoca<sup>95</sup> os termos Lis, Lísia, luz (verbo), Lusa, Elísia e luz (substantivo) e obtêm um excelente efeito utilizando como referência sua origem francesa e seu destino português:

Da flor, da luz, mas outra vez se cale

De Clio, e de Talia

O valente clarim, lira mimosa,

Pois a Cesárea, antes celeste Esposa,

Posto que é flor de Lis, antes de Lísia,

Posto que luz é Lusa, antes Elísia,

Não é só Flor, é toda a primavera,

Não é somente luz, é toda a esfera. (XII, 241-248)

Por duas vezes nessa estância o poeta evoca e rechaça as musas Clio, que rege a História, e Talia, musa da comédia e da poesia pastoril. Reivindicando mais gravidade para o seu assunto, o poeta recusa o “valente clarim” e o “retumbante brio” da História, e a “lira mimosa” e o “doce acento” da poesia pastoril. Embora não declare ou reclame uma musa para alimentar sua fúria, temos aqui um indício por negação da modalidade discursiva que o poeta almeja. Também por essa exclusão, o poema caracteriza-se como um encômio de tom heróico, pela grandeza do tema, que exige tratamento alto, mas também retém tonalidades líricas, por cantar tempos de paz que sucederam ao sangue das

---

<sup>95</sup> “La primorosa equivocación es como una palabra de dos cortes y un significar a dos luces. Consiste su artificio en usar de alguna palabra que tenga dos significaciones, de modo que deje en duda lo que quiso decir.” Bastasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. cit., vol. II, p. 53.

batalhas e por celebrar a felicidade do encontro do casal real. No dístico final surge pela primeira vez a fórmula que atuará como um estribilho, ao final de algumas estâncias, trazendo a atenção do leitor de volta ao objeto que preside e mantém em torno de si os lugares da invenção<sup>96</sup>:

Ó mil vezes cristal afortunado

Alpe luzido, luminar nevado! (XII, 249-250)

Nesse conjunto de estâncias surge uma das marcas fortes de enunciação do poema. A partícula pronominal “vós”, que tem função de apelativo dirigido ao lampadário, passa a ser usada na abertura das estâncias. A enunciação ocorre, portanto, daqui em diante, modalizada por essa apóstrofe<sup>97</sup>, que constitui o objeto da primeira seção do poema (o lampadário) em ouvinte e o predicado (ser mimo para olhos reais) em objeto. O recurso permite que essa seção se desenvolva como um catálogo de qualidades do príncipe atualizadas, emuladas e suplantadas por dom Pedro. O pronome interpela o lampadário para atribuí-lo à esfera do príncipe que passa a qualificar: “Vós da Alteza gloriosa”; “Vós de D. Pedro o Príncipe”; “Vós deste em cuja destra agigantada” etc.

---

<sup>96</sup> A parte do poema que chamamos “estribilho”, é descrita pela retórica como *commoratio*, variante da figura denominada *expolitio*. “A *expolitio* consiste em polir e arredondar um pensamento (*res*) mediante a variação (*variatio*) de sua formulação elocutiva (*verba*) e dos pensamentos secundários (*res*) pertencentes à idéia principal (*res*). [...] A figura consiste, pois, na insistência sobre o pensamento capital exposto.

Quando o pensamento capital da *expolitio* constitui o pensamento central de todo o discurso, a figura recebe o nome de *commoratio*. [...] Outros teóricos chamam *commoratio* à insistência em uma idéia capital qualquer.” Cf. H. Lausberg, *op. cit.*, v. II, § 830, p. 245.

<sup>97</sup> “A *apóstrofe* consiste em “apartar-se” do público normal (os juízes) e dirigir a palavra a um segundo público eleito pelo orador de maneira surpreendente. Ela tem sobre o público normal um efeito patético, pois constitui no orador a expressão de um *pathos*. Como segundo público da apóstrofe, conforme o caso: o litigante, pessoas ausentes, vivas ou mortas, coisas (pátria, leis, feridas etc)”. Cf. H. Lausberg, *op. cit.*, v. II, § 762, pp. 192-193.

Ao correr da análise começamos a notar que as dificuldades de legibilidade do poema, hoje, originam-se mais no rol de autoridades e lugares comuns do costume letrado antigo, hoje muito distantes para a maioria dos leitores, referidos a cada verso, cuja inteligência depende da familiaridade com esse repertório, e menos no “enviesado”, ou “alambicado” da elocução ou da invenção, cujos procedimentos, sempre passíveis de uma super-análise segundo a taxonomia retórica, não exigiria, a rigor, esse repertório técnico para ser lido; isto é, o poema poderia ser lido como uma narração encomiástica de feitos e pessoas exemplares, por um leitor familiarizado com os lugares do costume. Ao leitor contemporâneo do poema eram familiares as matérias nele tratadas e ele poderia deixar-se tomar pelo que o poema tem de eficaz em sua elocução. A sensibilidade empírica expressa na poesia, como propõe o romantismo, é estranha ao *Lampadário*, bem como a toda a produção coetânea, para cuja leitura necessitamos repôr esse repertório, extraído da retórica e do costume antigo, porque ele foi apagado e o poema resulta ilegível de uma operação que o desconsidere, porque não há um Jerônimo Baía que se coloca como sua causa, não há expressão de subjetividade, mas apenas sujeição política de súdito ao soberano.

A estância XIII compõe-se de quinze versos decassílabos e dois de seis sílabas, freqüentemente com estrutura bimembre. Inicia-se produzindo um equívoco por derivação do nome. Pedro, que seria o segundo na ordem sucessória dos Pedros da casa real portuguesa, é sem segundo, portanto singular, em sua alteza. Pedro relacionado ao binômio fama/mundo torna um e outro breves:

Vós da Alteza gloriosa

Pedro Segundo, e sem Segundo Pedro,

A quem é breve o mundo, a fama é breve,

Bem que um dobrado, e que outra mentirosa. (XIII, 251-254)

O 4º verso qualifica o mundo de dobrado, segundo a tópica do reino português descobridor do Novo Mundo que duplica o Antigo, e a fama de mentirosa, mas de uma mentira produzida pela insuficiência do estro do poeta para exprimir toda a sua grandeza, passo em que se combinam uma tópica de falsa modéstia (*inania verba*<sup>98</sup>) e uma amplificação do assunto. O verso seguinte – “Mentirosa? pois não: mas como? eu mintó” –, é rico em sua agilidade e alternância de vozes. Nele é possível observar uma figura chamada *praeparatio* – antecipação de argumento contrário –, e uma *dubitatio*<sup>99</sup>, que inclui a personificação de um destinatário que acusa, com sua pergunta, a estranheza da qualificação da fama como mentirosa e suscita uma justificação, já mencionada. Ao heroísmo dos feitos de dom Pedro, a musa Clio dedicaria agora os versos do poeta, embora merecessem versos de Tasso, erigido aqui em modelo da poesia heróica, gravados no cedro. Desempenhando tais matérias ficariam reduzidos o mármore de Faro e o bronze de Corinto.

---

<sup>98</sup> “Pertencem propriamente ao estilo laudatório as afirmações do propósito de ser breve, e da incapacidade e indignidade perante a plenitude e grandeza de virtudes e feitos a enaltecer [...]” Albin Eduard Beau, “Os elementos panegíricos nas crônicas de Fernão Lopes”, em *Estudos*, vol. I, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1959, p. 52.

<sup>99</sup> “A *praeparatio* consiste [...] no fortalecimento da própria causa por meio de uma antecipação velada ou manifesta de certas partes (especialmente chocantes) do raciocínio próprio ou contrário, com o fim de preparar a disposição de ânimo do público (os juízes) para o ulterior desenvolvimento da *actio* ou do discurso.” Nota-se que é uma figura mais produtiva em discursos do gênero deliberativo e judiciário. Cf. H. Lausberg, *op. cit.*, V. II, § 854, pp. 259.

“A *dubitatio* consiste em fortalecimento, por parte do orador, da credibilidade (*fides veritatis*) de seu próprio ponto de vista, fingindo uma dificuldade oratória que se manifesta na súplica que dirige ao público em forma de pergunta para que este o auxilie a respeito da maneira como deve fazer seu discurso de acordo com o que o assunto e a situação exigem”. Cf. H. Lausberg, *op. cit.*, v. II, § 776, pp. 200-201.

Mentirosa? pois não: mas como? eu minto,  
Só porque digo menos que a verdade,  
A cuja heroicidade  
Tributa Clio os meus, bem que lhos deve,  
Versos de Tasso em páginas de cedro,  
A cujos Simulacros é sucinto  
Quanto Faro lavrou, fundiu Corinto. (XIII, 255-261)

Nessa estância, o estribilho inaugurado na anterior expande-se e passa a ocupar os seis versos finais, com cabal declaração da condição venturosa do objeto: merecer o agrado e lograr a vista do casal soberano:

Vós deste pois mais do que Augusto augusto  
Com rara estimação, com favor justo,  
Com ventura em cristal nunca mais vista  
O agrado mereceis, lograis a vista.  
Ó mil vezes cristal afortunado,  
Alpe luzido, Luminar nevado! (XIII, 262-267)

Na estância XIV, a comparação de dom Pedro com o primeiro rei deste nome suscita a analogia entre dona Maria Francisca e Inês de Castro, com que se inicia a estância em que se desempenha o elogio àquela:

Vós da mais cara Esposa  
Mais linda Inês do mais amante Pedro. (XIV, 268-269)

Rosa e neve metaforizam os termos próprios implícitos boca e pele. A alvura desta faz enrubescer a neve envergonhada e a rosa fica gelada de medo de ter sua cor comparada à daqueles lábios:

Que a neve, e rosa, melhor rosa, e neve,  
De envergonhada já, já de medrosa  
Deixa o sangue gelado, o gelo tinto. (XIV, 270-272)

A extraordinária metáfora impura “sóis azuis” refere os olhos aos quais Urânia, musa da Astronomia, escreve versos dignos não só do cedro, mas ainda dignos do céu. Para essa rainha o cetro de Júpiter, condão de seu poder, é breve como largo é o cinto de Vênus, aqui nomeada por um de seus epítetos, a indiciar uma beleza mais delicada. A estância termina retomando a apóstrofe e o estribilho de seis versos, com variação apenas no primeiro:

Cuja graça excedendo a Majestade  
Emula a Divindade,  
A cujos Sóis azuis Urânia escreve  
Versos dignos do Céu, não só do Cedro,  
Para quem sinto breve, e largo sinto  
De Juno o Cetro, e de Acidália o cinto. (XIV, 273-278)

A extensão do império e da nomeada de dom Pedro, repisando o par fama-mundo, será glosada nas estâncias XV e XVI. Dom Pedro o príncipe, segundo que seria deste nome, foi o único a possuir, antes de seu coroamento, um império que se estendia às

quatro partes conhecidas do mundo<sup>100</sup>: Europa, “orbe hespério”, que remete à Itália e ao Império Romano; América, “américo mundo”; Ásia, “gangético pólo”, e África, “céu púnico”, por alusão ao nome romano pelo qual eram conhecidos os cartagineses. Mas se a monarquia de Pedro estende-se por todo o mundo<sup>101</sup>, sua fama ainda a excede, pois ocupado o mundo, ascende ao céu.

Vós de D. Pedro o Príncipe, o prodígio  
Que no Américo Mundo, no Céu Púnico,  
No Gangético pólo, e orbe Hespério  
Não estampando o pé noutra vestígio  
Soube formar sem ter coroa Império,  
E com segundo ser soube ser único.  
Vós deste cuja vasta Monarquia  
Tanto mar prende, tanto Mundo encerra  
Que a não vê, que a não acha o Céu, e a terra,  
Ou só num Universo, ou num só dia

---

<sup>100</sup> A tópica recorre em Antonio Vieira: “Portugueses na Europa, portugueses na África, portugueses na Ásia, portugueses na América, e, em todas estas quatro partes do mundo, com portos, com fortalezas, com cidades, com províncias, com reinos, e com tantas nações e reis tributários.” *Apud* Alcir Pécora, *O teatro do sacramento – A unidade teológico-retórico-política dos Sermões de Antonio Vieira*, São Paulo / Campinas, Edusp / Editora da Unicamp, 1994, p. 234.

<sup>101</sup> Essa pretensão a uma monarquia universal não se coloca para o pensamento jurídico da época, pelo menos para um de seus principais expositores, Francisco Suárez, muito embora exista como pretensão política (por exemplo, em Carlos V) ou como destinação mística (caso do V Império de Antonio Vieira): “[...] o ideal duma comunidade mundial, na forma duma sociedade de Estados, constituindo-se por um acordo livre dos seus membros, e dando expressão positiva ao *ius gentium* objectivo, na sua constituição, – a noção desta ordem e organização objectiva e positiva do mundo, que também não exclui a possibilidade da instituição dum Monarca universal, são coisas que ficam sem resposta para o pensamento de Suárez.” Albin Eduard Beau, “O conceito e a função do *imperium* em Francisco Suárez”, já citado, p. 416.

Monarquia tão vasta,  
Que como publicando lhe não basta  
Vencer ao Mundo, a fama desafia,  
Pois se nas partes quatro a Pedro aclama,  
A Monarquia chega aonde a fama,  
Porém não chega lá, bem que porfia,  
Que a fama com seu nome sem segundo,  
Se sobe ao Céu, depois que ocupa o Mundo. (XV-XVI)

Em seu *Panegírico* a João III, João de Barros conta uma anedota sobre Cambises, rei da Pérsia. Para punir um juiz que errara uma sentença, mandou esfolá-lo e cobrir com sua pele a cadeira em que dera a sentença e, em seguida, fez sentar-se nela um filho do mesmo juiz determinando-lhe que substituísse o pai no ofício. O exemplo ilustra a aspereza excessiva do rei persa, cuja intenção talvez quisesse guardar o bem comum, mas com expediente tão rude que “pareceu o que fizera ser mais injúria que justiça”<sup>102</sup>. Não se poderá admitir tampouco a brandura excessiva, adverte o autor: “V. Alteza sempre temperou sua real gravidade com muita humanidade e clemência; de tal maneira soube ajuntar cousas em si tam diferentes, que nem por muito grave leixa de ser amado”<sup>103</sup>.

A oposição entre brandura e rigor no soberano era um lugar-comum no pensamento político de então, como podemos observar em um de seus autores mais representativos, Saavedra Fajardo, no livro *Idea de un príncipe político-cristiano*. O Emblema XXXVIII, que tem por divisa a frase “con halago y con rigor” e em cujo “corpo” (chama-se “corpo” à figura que ilustra a sentença proposta, chamada divisa)

---

<sup>102</sup> João de Barros, *Panegíricos*, p. 9.

<sup>103</sup> *Idem.*

vemos um cavalo e uma mão que ao mesmo tempo em que o afaga o ameaça com uma vara, desenvolve essa tópica: “las abejas eligen un rey sin aguijón, porque no ha menester armas quien ha de ser amado de sus vasallos”<sup>104</sup>. Neste autor, o amor dos súditos é sempre posto como o maior patrimônio de um rei, enquanto o temor surge como o sentimento desejável nos inimigos. O temor dos súditos não é o medo da crueldade do rei, mas o medo da justiça que o rei aplica àqueles súditos cuja ação perdeu a medida da conveniência comum: “Hacerse temer el príncipe porque no sufre indignidades, porque conserva la justicia y porque aborrece los vicios, es tan conveniente, que sin este temor en los vasallos no podría conservarse.”<sup>105</sup> Juan Pablo Mártir Rizo, em seu *Norte de príncipes* (1626), se aproxima igualmente das considerações de Fajardo:

“[...] cuando es el príncipe olvidado en el castigo, y con mucha facilidad perdona los delitos, no puede haber seguridad en los vasallos ni pueden vivir contentos, porque los buenos no están seguros de los malos, y éstos, con la satisfacción que tienen de ser perdonados, los ofenden; mas si conocen que después de la maldad se les ha de seguir el castigo, temen e procuran reprimir sus afectos, y los buenos viven contentos debajo del dominio que sabe conservarlos en paz”<sup>106</sup>.

---

<sup>104</sup> Don Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas*, vol. II, Madrid, Espasa-Calpe, 1945, p. 117.

<sup>105</sup> *Idem*, p. 123.

<sup>106</sup> Juan Pablo Mártir Rizo, *Norte de príncipes*, em Pedro de Vega, *Antología de escritores políticos del siglo de oro*, Madrid, Taurus, s.d., p. 226. Maquiavel discute o tema no capítulo XVII de *O príncipe*, “Da crueldade e da piedade e se é melhor ser amado que temido ou melhor ser temido que amado”. Maquiavel, *O príncipe*, trad. Maria Júlia Goldwasser, São Paulo, Martins Fontes, 1993, p. 82 e ss.

A estância XVII do *Lampadário* repõe o par gravidade-brandura que o soberano deve temperar, isto é, evitando a lassidão dos costumes, com rigor, mas docilmente, e inspirando o amor dos súditos. Trata-se de produzir nos súditos um sentimento preciso: amor temeroso, temor desejoso. Assim, a gravidade do aspecto será grata, a graça segura, o rigor brando, o gesto de ordem será sorridente e o sorriso imperativo. Queira-se o príncipe amado com gravidade e temido, mas sem excesso, com o tempero do amor:

Vós deste cujo grato, e grave aspecto  
Mostra segura graça, e rigor brando,  
Adonde o mesmo mando se está rindo,  
Adonde o mesmo riso está mandando,  
E respeito no amor introduzindo,  
Como amor no respeito aconselhando,  
Gera no coração, cria no peito  
Entre imperfeito medo amor perfeito,  
Sim amor, mas grave, medo sim, mas leve,  
Porque o medo é de fogo, o amor de neve. (XVII)

Passamos da descrição de caracteres mais gerais do príncipe, que deve ter investidura que combine temperança e severidade, para o comentário da excelência e brio nos exercícios militares. Os oito versos da estância XVIII são eminentemente imagéticos<sup>107</sup> e a representação neles tem por base a amplificação, admitida, por vezes,

---

<sup>107</sup> “A *evidentia* [...] é a descrição viva e detalhada de um objeto [...] mediante a enumeração de suas particularidades sensíveis [...]. O conjunto do objeto tem na *evidentia* caráter essencialmente estático, ainda que seja um processo [...]; se trata da descrição de um quadro que, mesmo que tenha movimento em seus detalhes, encontra-se contido nos limites de uma simultaneidade (mais ou menos flexível). A simultaneidade dos detalhes, que é o que condiciona o caráter estático do objeto em seu conjunto, é a

como afetação de um arroubo. Na mão enorme do príncipe almejado no poema, a espada incendeia-se e lança raios, como uma arma de fogo:

Vós deste em cuja destra agigantada  
O montante não chega a ser espada,  
Mas a espada menor em qualquer risco  
Passa de ser espada a ser corisco,  
Por sinal, que fazendo a mor ruína  
Mais de uma vez se ostenta colubrina  
Porque causando o mais mortal desmaio  
Do ferro o fogo sai, do fogo o raio. (XVIII)

A estância XIX desempenha mais particularmente o lugar da virtude guerreira por meio de alusões a personagens célebres do anedotário heróico colhido nos autores antigos. Retomando o lugar da investidura rígida que previne os excessos dos súditos, a majestade é empunhada de modo tão persuasivo que evita a contenda: “se contendera é certo que oprimira/ Mas oprimira sem que contendera”. Três vezes venceria se combatesse a Herilo e Gerião. O lugar é bem achado. Herilo é um rei que surge numa fala de Evandro a seu filho na *Eneida*<sup>108</sup>. Ao nascer, Herilo recebeu de sua mãe três almas e Evandro lhe deu a morte por três vezes, e assim o venceu. Gerião é personagem do mito de Hércules. Tinha três cabeças ou três corpos e sua morte conta-se entre os trabalhos

---

vivência da simultaneidade do testemunho ocular; o orador se compenetra e faz com que se compenetre o público com a situação do testemunho presencial.” Lausberg, *op. cit.*, v. II., § 810, pp. 224-225.

<sup>108</sup> “Ao orco remetendo o regio Herilo,/ Meu braço, oh monstro! lhe desfez tres almas,/ Que ao nascer lhe infundira a mãe Feronia/ E com triplice morte prosternando-o,/ O despojei da triplice armadura.” *Eneida* VIII, vv. 555-559, em *Virgilio brasileiro*, tradução de Manuel Odorico Mendes, Rio de Janeiro-Paris, H. Garnier, s.d., p. 557.

desse herói. A agudeza está na associação de dois seres proporcionados em sua desfiguração, constituindo dom Pedro em herói maior que Evandro e Hércules pois faz sozinho o que demandou o empenho de ambos para ser realizado<sup>109</sup>:

Vós deste, que sem ferro, que sem ira  
Se contendera é certo que oprimira,  
Mas oprimira sem que contendera  
Ao vasto Herilo, a Gerião disforme,  
Disforme em corpo como vasto em alma,  
Pois triforme alma tem, corpo triforme,  
E cada qual não só perdera a palma,  
Mas ainda perdera  
Morrendo aquele, estoutro, e sem feri-lo  
Gerião três corpos, almas três Herilo. (XIX, 321-330)

Em seguida os versos referem, ao lado dos Cevas e Cides, Caio Múcio Cévola, general romano, e Rodrigo Bivar, o El Cid, herói do século XII, como paradigmas históricos de heroísmo, apenas para declará-los menores que dom Pedro, que se bateria contra o próprio Atlante e nesse caso ficaria, como outro Atlante, sustentando o pólo. Aqui temos nova menção à história de Hércules, também substituto de Atlante. A estância termina ainda amplificando a força do príncipe, referindo os gigantes que desafiaram Júpiter e tentaram invadir o Olimpo, sendo derrotados<sup>110</sup>:

---

<sup>109</sup> Ver o verbete Euristeu, em que se descrevem os trabalhos de Hércules, cujo décimo quinto era a morte de Gerião, na *Micrologia camoniana*, de João Franco Barreto, ed. cit., p. 310.

<sup>110</sup> Em Ovídio a tópica encontra-se em *Metamorfoses*, I, 151-162. *Les métamorphoses*, trad. Joseph Chamonard, tome premier, Paris, Garnier, s.d., p. 12.

E se nas valentias se provara  
Não digo contra os Cevas, contra os Cides,  
Mas contra o mesmo Atlante ombro por ombro  
Sem dúvida ficara  
Do Pólo Atlante, antes de Atlante Alcides,  
E de Alcides assombro,  
Porque mais facilmente levantara  
De Alcides mil um Pedro só troféus,  
Do que um Alcides só de mil Pigmeus.  
Se os sacrílegos Montes que arrogantes  
Fazendo invasões mais do que horizontes  
Um tempo foram Montes dos Gigantes,  
E Gigantes agora são dos Montes,  
Se Olimpo, Pélio, e Ossa  
Que parece empreendiam mover guerra  
Como ao Pólo contrário, à própria terra,  
Pois já por inconstantes, já por altos  
Levaram nesta, aquela, estoutra serra  
Precipícios à terra, ao Pólo assaltos,  
Sentiram sobre as fronteiras  
Por sua confusão, por glória nossa  
Da desmedida lança a antena grossa,

---

Abismados somente do ameaço  
Do façanhoso fulminante braço,  
Os vira o mundo entre ruinosos males  
Bem que nasceram montes, morrer vales. (XIX, 331-356)

A vigésima estância é dedicada à rainha metaforizada pela figura mitológica chamada Astréia:

Vós deste com quem tanto se recreia  
A cândida, incorrupta, igual Astréia  
Festejando o governo  
Que posto que foi guerra vitoriosa,  
Sobre guerra ser justa,  
Entronizando a paz, abate a guerra. (XX, 357-362)

Essa virgem, filha da Aurora, pediu aos deuses olímpicos que a arrebatassem do mundo por suportar mal a corrupção dos homens, com que foi alçada aos céus onde tornou-se a constelação de virgem<sup>111</sup>. É associada também à justiça, donde o “signo justo” aludido na estância, que explora ainda outras imagens como a balança, o fiel e o signo de libra, também representado por uma balança. A rainha regozija-se com a vitória

---

<sup>111</sup> Conforme Ovídio, *Metamorfoses*, I, 149-150: “Victa iacet pietas, et Virgo caede madentes,/ Ultima caelestum, terras Astraea reliquit.” Cf. *Les métamorphoses*, trad. Joseph Chamonard, tome premier, Paris, Garnier, s.d., p. 12. “Ovid is drawing on Greek sources, the golden age tradition, hinted at by Hesiod, was expanded by the Greek astronomical poet Aratos when treating of the constellation Virgo, the sixth sign of the zodiac. Aratos explain that when the virgin Justice left the world in the iron age she took up her abode in the heavens as the constellation Virgo; the figure of the just virgin now shines in the sky, bearing and ear of corn in her hand.” Francis Yates estuda o mito de Astréia e a associação da renovação da idade de ouro ao tema imperial no século XVI. Ver “Queen Elizabeth I as Astraea”, em *Astraea – The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London and Boston, Routledge and Kegan Paul, 1975, pp. 30-31. Agradeço a indicação deste livro ao professor Alexandre Soares Carneiro.

na guerra, por ser justa e pela restituição da paz: “Se já subiu queixosa/ Da Terra ao Céu, por ver a Terra inferno,/ Hoje desce gostosa/ Por ver a Terra céu do Céu à Terra”.

O príncipe regente está figurado em Marte, como vencedor de guerras, fiador, com sua lança, do ajuste com que se pesam as coisas: “O prêmio ao bem, a pena ao mal iguala”. A retidão (*rectitudo*) e a justiça são as virtudes em causa. A justiça é uma das virtudes chamadas cardeais ou capitais, e a retidão pode ser identificada a outra destas, a temperança, cuja expressão viciosa é a concupiscência. Virtude é a disposição de caráter relacionada à escolha de um meio termo, definido por um princípio racional, entre dois vícios<sup>112</sup>. Dividem-se em cardeais, também chamadas capitais ou morais, que são a justiça, a prudência, a temperança e a fortaleza. O objeto dessas virtudes é a condução do homem a seu fim natural pelo entendimento humano<sup>113</sup>. O outro grupo de virtudes é o das chamadas teologais — são as virtudes que inclinam o homem a seu fim sobrenatural, ou seja, Deus — a fé, a esperança e a caridade<sup>114</sup>. Por obra do Marte Lusitano, a rainha exilada para não corromper sua virtude férrea, retorna à terra. A balança, símbolo de uma das atribuições de Astréia, a justiça, é tomada como único “paralelo digno” de Pedro, tornando-se assim o objeto que relaciona Marte e Astréia ou príncipe e rainha:

E da mão, a que Marte a lança fia,

---

<sup>112</sup> Aristóteles, *Ética a Nicômaco*, II, 1106b-1107a. Em *Ética a Nicômaco* (trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim/ *Poética* (trad. Eudoro de Souza), São Paulo, Nova Cultural, 1987, p. 33 (Col. Os Pensadores).

<sup>113</sup> “[...] quod ratio illa habet locum de virtute quae ordinat ad bonum proprium ipsius volentis, sicut temperantia et fortitudo [...]” S. Thomae Aquinatis, *Summa Theologica*, Prima secundae, Quaest. LVII, Art. VI. (Tomo Secundus, Taurini (Italia), Ex Officina Libraria Marietti anno 1820 condita nunc Marii E. Marietti Sanctae Sedis Apostolicae, S. RR. Congr. Et Archiepiscopi Taurinensis Typographi, MCMXXVI, p. 303.) Na *Summa*, o tratado das virtudes encontra-se no livro II, parte I, questões LV-LXVII.

<sup>114</sup> “Tres sunt theologicae virtutes, quibus homo secundum intellectum et voluntatem, sequi suam supernaturalem beatitudinem potest: fides, videlicet, spes et charitas.” S. Thomae Aquinatis, *Summa Theologica*, Prima secundae, Quaest. LVII, Art. III, Conclusio. (Idem, p. 336.)

Fia a balança, que na mão famosa  
O prêmio ao bem, a pena ao mal iguala,  
Da sorte que se ajusta  
O luto com a gala,  
Da noite horrível, do agradável dia,  
Naquele tempo quando  
O Signo justo (paralelo digno  
É só de Pedro o Justo o justo Signo)  
Ouro em fio pesando  
Ao Deus do louro esquivo amante louro,  
Põe no fiel da Libra o brinco de ouro. (XX, 369-380)

Vemos agora o elogio das qualidades do corpo: agilidade, força, grandeza. Todo panegírico refere as qualidades físicas, mas, em geral, estas são menos valorizadas do que as morais. Impossível não recordar os “bons corpos e bons narizes” da Carta de Caminha, como exemplo dessa tópica da perfeição física. A imagem que em seguida se descortina é a de um cavaleiro exímio, veloz e forte. Seu cavalo é Etonte, subtraído dos tratores do carro do Sol, sua rapidez deixa para trás o vento Noto e sua força demove montes e até um “Apenino inteiro”. Continuam os símiles da figuração mitológica antiga: para a grandeza, o gigante; para a destreza, um centauro; sua ação intrépida e enérgica faz parecer que a terra treme e trovões repercutem no céu:

Vós deste Sol, que posto sobre Etonte  
Bem pode sem parelha cavaleiro  
Deixar atrás ao vento mais ligeiro,

Levar diante o mais pesado monte,  
E levado diante, atrás deixado  
Um veloz Noto, um Apenino inteiro  
Pode fazendo em tempo muito breve  
Ou leve o que é pesado,  
E pesado o que é leve  
Com leve ação com ímpeto violento  
Mudar ao vento em monte, ao monte em vento,  
E gigante em grandeza,  
E Centauro em destreza,  
Poderá no Quadrúpede arrogante,  
Não qual Príncipe já sobre cavalo,  
Mas como torreão sobre Elefante,  
Dar temor tanto ao Mundo, ao Pólo abalo,  
Que pareça romper alto, e profundo  
Trovão ao Pólo, e terremoto ao Mundo. (XXI)

Em uma das estâncias mais ostensivamente encomiásticas em seu acúmulo vertiginoso de superações, o príncipe será louvado por ser deveras louvável. Maior do que o de mil Césares é o seu esforço militar e mais caro às Camenas do que mil Mecenas. A amplificação aqui produzida faz com que a cada verso e, por vezes, mais de uma vez por verso, as coisas se substituam por outras que garantem mais grandeza, mais sabedoria, mais operosidade e fama: assim, o mármore extraído em Paro, ilha do Egito onde Ptolomeu Filadelfo ergueu o famoso Farol de Alexandria, não chegaria para as

estátuas merecidas em cidades como Roma e Atenas; teria mais fama do que a Fama tem penas<sup>115</sup>; suas prendas, mais que prendas são pasmos que vencem as famas e são tantos que o sol, em comparação, tem menos raios, o louro menos ramas, as ramas menos folhas e as folhas menos átomos. Vence ainda os sete sábios da Grécia<sup>116</sup>, as sete maravilhas do mundo<sup>117</sup>, as nove musas do Pindo<sup>118</sup> e os nove varões famosos<sup>119</sup>. Note-se o uso dos plurais dotando os topônimos e antropônimos de um valor emblemático e desviando-os da particularidade das pessoas e lugares: Césares, (mil) Mecenas, Romas, (nas) Atenas. Mais uma vez fica evidente que a multidão de referências está a serviço da variedade poética, pois poder-se-ia reduzi-las a umas poucas qualidades, topicamente atribuídas aos soberanos, como a prontidão bélica, o fomento e a apreciação das artes:

---

<sup>115</sup> “Monstrum horrendum, ingens; quot sunt corpore plumae,/ Tot vigils oculis subter (mirabil dictu),/ Tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit aures.” [Horrendo monstro ingente, que, oh! Prodígio,/ No corpo quantas plumas tem, com tantos/ Olhos por baixo vela, tantas línguas,/ Tantas vozes lhe soam, tende e alerta/ Ouvidos tantos.] *Eneida* IV, vv. 181-183, em *Virgílio brasileiro*, tradução de Manuel Odorico Mendes, ed. cit., pp. 341-342.

<sup>116</sup> “A lista de nomes dos Sete Sábios é bastante variável. Podem ver-se duas delas em Platão, *Protágoras*, 342e-343b e Pausânias, *Descrição da Grécia*, X.24.1.” Cf. Maria Helena da Rocha Pereira, *Estudos de história da cultura clássica*, vol. I, Cultura Grega, 7ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993, p. 205, n. 43. “Entre esses [indivíduos de educação esmerada] contam-se Tales, de Mileto; Pítaco, de Mitilene; Biante, de Priene; nosso Solão; Cleobulo, de Lindos; Misão, de Queneu, e o lacedemônio Quilão, que é tido como o sétimo do grupo.” Platão, *Protágoras*, 343a, em *Diálogos*, vols. III e IV, trad. Carlos Alberto Nunes, Belém, Universidade Federal do Pará, 1980, p. 84. Ocorrem ainda outros nomes como Epimênides, de Creta, Periandro, de Corinto, Anacarsis, Aristodemo, Pânfilo, Acusilao, de Argos, Leofanto, Ferécides, Pitágoras, Anaxágoras, Orfeu e Lino.

<sup>117</sup> São elas, como é conhecido, a estátua de Zeus, o Colosso de Rodas, o templo de Artemis, em Éfeso, o Mausoléu de Halicarnasso, as pirâmides de Gizé, no Egito, o farol de Alexandria e os jardins suspensos, na Babilônia.

<sup>118</sup> Calíope, Clio, Euterpe, Melpômene, Talia, Urânia, Erato, Terpsícore e Polímnia. Uma das fontes dessa lista é a *Teogonia*, de Hesíodo, vv. 77-79.

<sup>119</sup> Não encontrei a fonte dessa lista de nove heróis.

Vós do caro Senhor, do Herói claro,  
A quem se houverem de fazer escolha  
Elegerão campanhas, e Camenas  
Mais que a Césares mil, que a mil Mecenas  
Por seu raro saber, e esforço raro  
Digno de ter nas Romas, nas Atenas  
Mais Estátuas, que mármore tem Paro,  
E mais famas, que tem a Fama penas;  
Pois tem mais prendas, com que mais não quero  
Chamar prendas aos pasmos que venero;  
Pois tem mais pasmos, com que excede às famas,  
Que tem raios o Sol, o louro ramas,  
Folhas as ramas, átomos as folhas,  
Cujo esforço, e saber fia, e promete,  
Ou já sentenças pese, ou armas prove,  
Vencer à Grécia os sete, à Fama os nove,  
Vencer ao Pindo as nove, ao Mundo as sete,  
Deixando absortos uns, outras confusas  
Maravilhas, Varões, Sábios, e Musas. (XXII)

As duas estâncias restantes são reiterativas em relação às pregressas. A vigésima terceira compõe-se de oito versos, seis deles são o estribilho alternativo e distendido, aos quais se acresce novo protesto de mérito encomiástico amplificado: “Vós deste que merece mais louvores/ Que tem flores o Abril, o orvalho as flores”. Os louvores são mais

do que as flores do mês de abril, que são infinitas, e mais do que o orvalho depositado em cada flor. O orvalho é contido pelas flores, estas encerram-se no mês de abril, numa enumeração do maior, abril, para o menor, orvalho, produzindo uma multiplicação que propõe o infinito número das flores de abril como multiplicador. Os outros seis versos repetem o estribilho, sem variação relevante, e o primeiro em parte é reiterativo, repondo o vocativo de abertura:

Vós deste que merece mais louvores  
Que tem flores o Abril, orvalho as flores,  
Vós deste pois mais do que Augusto agosto  
Com rara estimação, com favor justo,  
Com ventura em cristal nunca mais vista  
O agrado mereceis, lograis a vista,  
Ó mil vezes cristal afortunado,  
Alpe luzido, Luminar nevado. (XXIII)

Novamente há reiteração de propriedades reais, com novo apelo ao par amoretor, na estância XXIV que encerra o segundo bloco temático do poema. Aqui temos uma referência à Restauração, antecipando o tema que dominará a terceira parte do poema, pois Portugal vencera ao “grande rei de Pela”, Felipe IV. O rei vencido assim goza a glória de ser o segundo em relação a Pedro. Na estância desempenha-se a oposição Rei de Pela e Rei dom Pedro — de direito, príncipe regente — de Portugal. O poeta capitaliza o equívoco com o ordinal, declarando que a derrota para Pedro, que seria o segundo deste nome, é gloriosa: “Mais é segundo ser, que ser primeiro/ Segundo a Pedro, que primeiro ao Orbe”. Se Felipe IV, Rei da Espanha, é estrela, Pedro é sol; se Felipe um

rio de luz, Pedro um mar. Note-se o efeito excelente conseguido pelo poeta com um hipérbato dobrado no segundo hemistíquio do verso: “que um mar de luz de luz um rio absorve”. A aproximação dos predicados repetidos de mar e rio, o espelhamento entre os sintagmas “um mar de luz” e “de luz um rio”, o deslocamento do verbo para o final da frase e a imagem sugerida que o leitor mentalmente produz fazem desse um dos versos mais brilhantes do poema.

O campo de significados relacionados à luz é muito produtivo no poema em função, inicialmente, do objeto que emoldura a narração. O próprio lampadário e o cristal de que é feito favorecem a utilização de metáforas relacionadas à luminosidade. Além disso, no mundo católico, a luz é veículo e portadora da presença divina, enquanto o que se exclui desse mundo relaciona-se, de modo geral, às trevas. Até mesmo no campo da poética e no século que acolheu a poesia muito exigente e fechada das *Soledades* e da *Fábula de Polifemo e Galatéia*, de Gôngora, a clareza se mantém como valor positivo e a obscuridade, ainda que admitida, é submetida a um regime severo e diversas vezes desautorizada como , inepta ou imprópria. De modo mais particular, no *Lampadário*, a *evidentia* retórica, técnica pela qual se coloca diante dos olhos da platéia a matéria narrada — bem como outras figuras, semelhantes a essa, afetivas e de evidenciação, como a hipotipose, a etopéia, a *sermocinatio*, a personificação, a enarguéia e a prosopopéia —, é imensamente produtiva e esse uso vai ao encontro, novamente, de termos que ocasionem efeitos de luz, brilho, claridade e pureza:

Vós do Senhor, que amado, que temido

Vencido tem ao grande Rei de Pela,

Antes vencido ao Rei maior do Mundo,

E mais o Rei vencido  
Nem de valente apela a venturoso,  
Nem de triunfante a liberal apela;  
Porque fica glorioso  
Por segundo ficar, e por segundo  
Já mui mais esforçado, mais ditoso,  
Já mui mais vencedor, mais grandioso,  
Pois como é mais ser Sol, que ser luzeiro,  
Que um mar de luz de luz um rio absorve,  
Mais é segundo ser, que ser primeiro,  
Segundo a Pedro, que primeiro ao Orbe. (XXIV)

### III. CENA HERÓICA

No século XVII o poder real está subordinado à vontade do corpo político dos súditos que o aliena em uma pessoa em quem ficará depositado: “Se o poder soberano se engrandece no século XVII com as características que são extremamente conhecidas, entre elas está o fato de que seja um poder absoluto que se mantém sobre o terreno movediço da opinião. Disso resulta o valor da persuasão e dos meios que a promovem<sup>120</sup>.” O *Lampadário* é, desse ponto de vista, peça que concorre no esforço de legitimação do príncipe dom Pedro como pessoa a quem de direito compete ocupar o trono português<sup>121</sup>. A transferência do poder real da comunidade política para uma pessoa particular constituía o chamado *pactum subjectionis*<sup>122</sup>, pacto de sujeição. Essa transferência tinha caráter vicário, pois que o corpo político conservava o poder exercido pelo rei, *in habitu*, e podia recuperá-lo para si, *in actu*, caso o rei não conseguisse conduzir o reino “em justiça e religião”.

Um rei não estava livre de obrigações para com os súditos e estes poderiam, em circunstâncias especiais, destituí-lo<sup>123</sup>. Quando o *Lampadário* propõe dom Pedro como

---

<sup>120</sup> José Antonio Maravall, *A cultura do barroco*, São Paulo, Edusp / Imprensa Oficial, 1997, p. 144.

<sup>121</sup> “[...] a épica haveria de oferecer o lastro histórico para essas disposições de ânimo, no esto dos poetas da corte bragantina.”; “Toda uma poesia contava a grandeza da casa ilustre e seus titulares. A historiografia punha-se a seu serviço.” Cf. Eduardo D’Oliveira França, *Portugal na época da Restauração*, São Paulo, Hucitec, 1997, pp. 252 e 253, respectivamente.

<sup>122</sup> Um autor do período assim define o *pactum subjectionis*: “um fato da sociedade humana pelo qual o povo transferiu no príncipe a suprema potestade e os direitos da majestade, com pacto e obrigação de manter a República em justiça e religião.” João Salgado de Araújo, *Ley regia de Portugal* [1627], citado em Eduardo D’Oliveira França, *op. cit.*, p. 268.

<sup>123</sup> “O fim mais elevado a que o poder governativo se destina é o *commune bonus communitatis*. [...] Incumbidos de vigiarem sobre a defesa e o poder do Estado em relação a outras comunidades políticas,

príncipe exemplar, legitima a linha sucessória da casa de Bragança e corrobora a empresa restauracionista que recupera para Portugal um rei natural: “Felipe II, por defeito de título, pela ocupação violenta e intimidação dos vassallos foi rei tirano. Ele e seus sucessores.<sup>124,</sup>” No pensamento jurídico contemporâneo, se aceita que o poder de eleger reis é da comunidade e nunca um rei recebe seu direito de governar diretamente de Deus: “[...] a posição de Suárez, modelar da Igreja contra-reformista, é a de que o príncipe apenas se legitima quando o princípio de seu poder está garantido por um ato de *consentimento comum* do corpo místico social, e, nunca, por sua origem divina direta [...].<sup>125,</sup>” A política é uma instância da história sagrada e Portugal é um estado providencializado, estado místico destinado a realizar seu destino de nação eleita, desde o início dos tempos, para melhor efetuar os desígnios de Deus para os homens<sup>126</sup>.

Para aqueles que empreenderam a Restauração, era importante que esta não se caracterizasse como ato de usurpação de um poder legítimo, mas como movimento de retorno a uma ordem que, sendo a melhor, foi desvirtuada pela coroação indevida de um príncipe castelhano e conseqüente unificação do reino sob a bandeira de Castela:

---

assiste aos detentores do poder governativo a responsabilidade da decisão sobre a Guerra e a sua condução, a *potestas indicandi bellum*.” Albin Eduard Beau, “O conceito e a função do *imperium* em Francisco Suárez”, em *Estudos*, vol. I, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1959, p. 380.

<sup>124</sup> Eduardo D’Oliveira França, *op. cit.*, p. 272.

<sup>125</sup> Alcir Pécora, *O teatro do sacramento – A unidade teológico-retórico-política dos Sermões de Antonio Vieira*, já citado, p. 242.

<sup>126</sup> “Observado que à elaboração do modelo arcaico nacional corresponde uma superação geográfica e histórica de um mundo que é, para a consciência humana, parte apenas e imperfeito império, está claro que, para Vieira, à ação portuguesa abre-se verdadeiramente a possibilidade de cumprir-se o futuro providenciado por Deus (mas não atualizado sem a parceria do homem).” *Idem*, p. 235.

“Foi o pensamento jurídico-teológico dos jesuítas que deu o lastro doutrinário do movimento da Restauração. [...] Os autores em que se fundamentam os teóricos do movimento insurrecional, Velasco de Gouveia ou Sousa de Macedo, cujas obras, de resto, se interpenetram – foram principalmente Suárez e Aspicuelta Navarro que ensinavam em Coimbra, e Molina, mestre em Évora.<sup>127</sup>”

Após o período da Monarquia Dual (1580-1640), ainda demorou 28 anos até que Portugal consolidasse sua autonomia política, assinando um tratado de paz com a Espanha que, por meio deste, reconheceu a legitimidade do rei português, à altura, 1668, dom Afonso VI, que havia, no ano anterior, cedido o governo a seu irmão, o infante dom Pedro, príncipe-regente até a morte do rei, em 1683, quando é coroado. As batalhas que foram travadas nesse período, bem como os generais que as protagonizaram, são o assunto da terceira parte do *Lampadário de Cristal*, na qual se reconhece a matéria mais propriamente heróica tratada no poema. Os sucessos relacionados à defesa e manutenção das fronteiras eram celebrados pelos poetas portugueses, que neles liam lances de valentia dos quais se aferia a grandeza de ânimo de todo Portugal. Na emulação heróica do poema, as vitórias das guerras da Restauração suplantaram, por mais próximas e tidas por muito improváveis, as extraordinárias conquistas empreendidas por Portugal nos séculos XV e XVI.

---

<sup>127</sup> Eduardo D’Oliveira França, *op. cit.*, p. 264. Na formulação de Alcir Pécora: “Nem é preciso ressaltar [...] o quanto essas teses de Suárez e seus colegas da “Segunda Escolástica” foram importantes na fundamentação jurídica do repúdio ao rei espanhol, considerado então tirano e intruso, e na imediata legitimação do novo rei bragantino aclamado pelos portugueses [...]” Em *O teatro do sacramento – A unidade teológico-retórico-política dos Sermões de Antonio Vieira*, já citado, p. 239.

Uma vez que dom Pedro fora alçado a príncipe-regente em 1667, um ano antes de assinar-se a paz com Espanha, como associar o príncipe, que regeu apenas o último dos vinte e oito anos de guerra, à consecução da Restauração, ápice e feito mais alto da história recente?

Essa associação será feita por meio da lembrança de uma honraria concedida pelo príncipe a um dos mais briosos e constantes militares restauradores, dom Antônio Luís de Meneses, o marquês de Marialva, que assim torna-se a figura de proa desta parte do poema. Esse ato de D. Pedro supõe humildade que, se não é uma das virtudes cardeais ou teológicas, é um valor básico para a moral católica<sup>128</sup>, e justiça, que reconhece o serviço e tributa um prêmio à altura<sup>129</sup>.

---

<sup>128</sup> “À essência da humildade pertence o reconhecimento de nossa total dependência de Deus, e a prontidão para o serviço generoso, diante de Deus, aos homens.” Ver “Humildade/Humilhação”, em Johannes B. Bauer, *Dicionário bíblico teológico*, São Paulo, Loyola, 2000, p. 178. Ao analisar os panegíricos presentes nas crônicas de Fernão Lopes, Albin Eduard Beau atenta para a cristianização do gênero: “Assim como, através de suas crônicas e no próprio panegírico do rei justiceiro, Fernão Lopes – como aliás qualquer autor medieval – igualmente se refere a Cícero, à Santa Escritura e aos escritos dos Santos Padres para dar relevo a suas afirmações doutrinárias, assim também as virtudes que enaltecem são as mesmas que, tanto na literatura antiga como na cristã, inspirada naquela e na Bíblia, aparecem como os atributos típicos da realeza e do heroísmo, passando daí para os numerosos tratados políticos medievais, regimes e Espelhos de Príncipes. Predomina a valorização cristã, expressa não só nos conceitos propriamente cristãos da devoção, do temor de Deus, da castidade, do amor, da paz, mas também na acepção nitidamente cristã dos conceitos antigos da justiça e piedade, moderação, generosidade e auto-domínio.” Albin Eduard Beau, “Os elementos panegíricos nas crônicas de Fernão Lopes”, já citado, pp. 54-5.

<sup>129</sup> “A *justiça* regula o teor e a natureza dos atos externos; fá-lo exclusivamente do ponto de vista do que é devido, ou não, a outrem, e independentemente de quaisquer impressões pessoais ou disposições afetivas; subdivide-se nas virtudes da religião, da piedade e da gratidão, mercê das quais atribuímos o que é devido, respectivamente, a Deus, aos pais e à pátria, aos benfeitores, etc.” Tomás de Aquino, *Summa theologiae* I, II, 60, 3, *apud* Philotheus Boehner e Etienne Gilson, *História da filosofia cristã*, 7ª ed., Petrópolis, Vozes, 2000, p. 480. “*justitia, cujus ratio est, quia in operationibus, exterioribus ordo rationes instituitur, quae attenditur secundum debitum ad alterum; non secundum proportionem ad affectionem hominis. Et secundum has diversas rationes debiti sumuntur diversae virtutes; puta religio est per quam redditur*

Surge a ocasião de repassar os arrebatadores sucessos operados pelos exércitos portugueses na manutenção das fronteiras do reino, que culminaram com as pazes, e coroar o empreendimento restauracionista com o advento da regência de dom Pedro. Também será nova ocasião para o elogio do príncipe que, ao enterrar o coração do marquês junto ao sepulcro de dom João IV, concedeu uma mercê póstuma, vencendo outros reis cujos favores encerraram-se com a morte dos súditos.

No início da estância XXV, que abre a seção do poema em que serão narrados os sucessos bélicos relacionados à Restauração (estâncias XXV a XLIII), vemos nomeada a virtude que sustentará o elogio principal, a liberalidade de dom Pedro, dimensionada em comparação emulativa à de Alexandre. Este, filho de Filipe, rei da Macedônia, demonstra sua virtude terrena semeando mercês, enquanto Pedro, fazendo-as chover, indica a celestial de sua virtude e sua filiação divina:

Na liberalidade

Excede mercês dando

A Lusa Alteza à Grega Majestade,

Que Alexandre as semeia, e Pedro as chove,

Cada qual indicando

Aquele em semear, em chover este

Um terrena virtude, outro celeste,

Um de Felipe ser, outro de Jove. (XXV, 441-448)

O poema procede à encenação de um teatro da guerra, protagonizado pelos generais portugueses e castelhanos que lutaram na Restauração empenhando seu vigor e a

---

debitum Deo; pietas est per quam redditur debitum parentibus vel patriae; gratia est per quam debitur redditur benefactoribus.” *Summa*, I, II, 60, 3, edição citada, pp. 323-324.

constância do ânimo bélico em favor da soberania da pátria. A escolha do marquês de Marialva para protagonista vem muito a calhar, na disposição do relato da Restauração, por ter sido ele responsável pelo sucesso de algumas das mais importantes e derradeiras batalhas e pelo favor concedido em seu sepultamento por dom Pedro, a quem o *Lampadário de Cristal* louva em primeiro lugar.

No *Lampadário de Cristal* é a nomeação de pessoas, lugares e batalhas que efetua a presença dos caracteres relacionados à Restauração, preenchendo os lugares convencionais de protagonistas do poema heróico. Não há caracterização particular, nem descrição de lugares e batalhas em seus pormenores, mas uma perspectiva panorâmica que recorta e aproxima as partes mais convenientes aos usos elocutivos<sup>130</sup>. Tendo sido remédio de calamidades cujo longo ministério ainda mais fazia deleitável o ver-se livre da ofensa de permanecer sob império alheio, as batalhas da Restauração são epítome do valor patriótico português; funcionam como repertório de afetos heróicos e ensejo para a exaltação de qualidades a serem conservadas e estimuladas nos súditos. Nesse teatro de virtudes, dom Antônio Luís de Meneses assoma como resumo de qualidades e valor<sup>131</sup>.

---

<sup>130</sup> “[...] o panegírico exige a exclusão de vários feitos particulares, que, no entanto, devem ser considerados como referidos por amostragem, isto é, tudo o que se escolhe ou mantém na narrativa é necessariamente apenas *parte*, que deve ser entendida como signo ou amostra das virtudes que existem igualmente nas demais ações não referidas.” Alcir Pécora, “A história como colheita rústica de excelências”, in Stuart B. Schwartz e Alcir Pécora, *As excelências do governador – O panegírico fúnebre a D. Afonso Furtado, de Juan Lopes Sierra (Bahia, 1676)*, São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 49.

<sup>131</sup> Nascido em 3 de dezembro de 1603 na vila de Cantanhede, dom Antônio Luís de Meneses era o filho primogênito de dom Pedro de Meneses, conde de Cantanhede. Casou-se em junho de 1635 com dona Catarina Coutinho. Amigo das ciências, estudou náutica, fortificação e matemática, além de línguas, que estudara preparando-se para o exercício da diplomacia. Ocorrem por esse tempo o levante de Évora, capital da província transtagana e segunda cidade mais importante do reino, o levante da Catalunha e a derrota, em 1639, de uma grande armada de Castela na guerra de Flandres. Lutando contra um exército comandado por Luís Mendes de Haro, foi vencedor na batalha de Elvas, travada em 14 de janeiro de 1659. Dom Antônio

O gênero a que pertence o encômio dispensa a adução de provas, dedicado que é, sempre, às coisas dadas e tomadas como certas e não às duvidosas. A proximidade dos eventos referidos em relação aos leitores imediatos do poema faria ainda menos necessária uma referência em pormenor. Esta é uma das dificuldades centrais que o leitor encontra ao debruçar-se sobre o poema. Cada referência que, para um contemporâneo de Baía, faria disparar os sentidos que a preenchem, para um leitor de hoje exige um esforço em busca desses sentidos que já não detemos.

As seis primeiras estâncias da terceira parte do poema, que começa na estância XXV, a mais longa, com 107 versos, efetuam o elogio à liberalidade (como virtude associada à justiça) de dom Pedro por meio da menção ao sepultamento de dom Antônio Luís de Meneses:

Pois Dom Pedro encerrando

---

comandou nessa batalha um exército de treze mil combatentes. Mesmo contando com a concorrência de generais consagrados, como o duque de Ossuna e o conde de Saint Germain, Castela sofreu uma de suas maiores perdas, retirando-se da batalha com apenas cinco mil homens dos mais de trinta mil que trouxera. Ainda foi responsável pela reconquista de Valença aos castelhanos, que capitulam em junho de 1644 e, no ano seguinte, venceu o marquês de Caracena na batalha de Montes Claros. Dentre os títulos do marquês contam-se o de terceiro conde de Cantanhede, primeiro marquês de Marialva, membro dos conselhos de Estado e Guerra, vedor da fazenda da repartição do Reino, general do exército da Estremadura, governador das armas de Lisboa, de Setúbal, das províncias do Alentejo e, finalmente, de toda a Estremadura, dom Antônio Luís de Meneses, que “havia de ser o Heróy dos nossos seculos, e o primeiro que havia vestir as armas começando a guerra p.<sup>a</sup> ser o último que as havia de deixar estabelecendo a pax, coroando-a de triumphos” (cf. *Vida e acções do grande D. Ant.<sup>o</sup> Luis de M.<sup>ez</sup> terceyro Conde de Cantanhede, e primeyro Marquez de Marialva*, transcrição do prof. Dr. Manuel Lopes de Almeida, Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra, vol. XV, Coimbra, 1942, p. 6), morreu a 19 de maio de 1675. Seu coração foi enterrado aos pés do mausoléu de dom João IV, no Panteão da Casa de Bragança, em São Vicente de Fora. São oriundas do panegírico citado acima e da obra do Conde da Ericeira, *História de Portugal Restaurado*, edição de António Álvaro Dória, Porto, Livraria Civilização Editora, vol. III, 1946, as informações aqui expostas sobre a vida do marquês.

Seu grande coração num grande cofre,  
Porém só grande ao preço, à vista breve,  
Num cofre, digo, a quem o Tejo alaga  
Com tributo feliz do metal louro,  
Mas no artifício encerra o mor tesouro,  
Porque tanto a matéria à forma deve,  
Que com todo o seu ouro lhe não paga.  
Num cofre, digo, donde,  
Donde quisera a luz do Sol ser ouro,  
Donde do Céu quisera a pedraria  
Ser aljofre do mar, e mar do aljofre,  
Mas ainda seria,  
Bem que tal pedraria ouro tal gaste,  
A tão fino rubim grosseiro engaste.  
O verso, ou mente, ou erra,  
Que no artifício o mor tesouro encerra,  
Pois menos tem por fora, mais por dentro  
Ouro na superfície, amor no centro. (XXV, 529-547)

O personagem é muito apropriado para repor o grande sucesso da Restauração como motivo heróico. Ocorrerão ainda nessas seis estâncias iniciais elogios ao rei dom João IV e a Fernando Correa de Lacerda. As estâncias XXVI e XXVII introduzem dom João IV e mostram como ocorrem as relações no poema:

Neste pois breve Ofir Dom Pedro esconde

Mas em outro mais alto deposita  
O coração magnânimo  
Que à Pátria quando estava triste, e aflita  
Deu valor, prestou brio, infundiu ânimo:  
No túmulo Real, digo, que cerra  
A muito Sol em limitada terra,  
No Mausoléu augusto donde mora  
Terror não só do Ibero, mas do Parto  
O Rei Quarto Planeta, ou João quarto.  
João! João! que pena! mas que glória!  
João cuja saudade em nosso pranto,  
Mas ai! que se transforma em choro o canto!  
Se Pedro não vivera imortal fora,  
Fora imortal, bem que mortal se vira,  
Em quem ama, em quem chora, em quem suspira;  
E todo entre amorosa, lenta chama  
Todo o Reino suspira, chora, e ama. (XXVI)

Lembramos que, para associar dom Pedro à Restauração, Jerônimo Baía traz à baila o episódio do tríplice sepultamento do marquês cujo corpo foi dividido. Suscita oportunamente a liberalidade da ação do príncipe cujo beneficiário descerrou as cortinas e apagou as luzes da Restauração. O rei restaurador por excelência foi dom João IV, aclamado em dezembro de 1640, a cujos pés foi enterrado o marquês de Marialva, herói

restaurador impoluto e vassalo dos mais constantes do Reino, que recebe assim uma homenagem franqueada pelo ânimo beneficente do príncipe:

Neste feliz depósito se guarda  
Do grande todo a parte mais galharda,  
Nesta cama Real dorme, ou respira  
O coração amante,  
Que do quarto Planeta flor Gigante  
Segue ao Sol quando vive, e quando expira:  
O coração seguro  
Não sei se duro mais, se mais afável,  
Mas afável na paz, na guerra duro  
Do Marquês tão temido, quanto amável,  
Do Marquês o Prodígio em forma humana,  
Em forma humana o Marte. (XXVII, 570-581)

Os dez últimos versos da estância XXVII abandonam a referência histórica e retomam o motivo poético em nova combinação das tópicas da modéstia afetada e da insuficiência das palavras ante a grandeza da matéria (*inania verba*). A modéstia é afetada porque o autor, ao desempenhar uma dada matéria cuja grandeza excede o estro de Homero e Horácio, o verso heróico e o lírico, supõe-se capaz de suplantá-los nos gêneros em questão:

Mas não posso dizer a menor parte  
Do valor, que me anima, e desengana,  
Pois tal valor não cabe no conceito,

Tal conceito na voz, tal voz no peito.  
Não pode mais fazer-lhe panegírico  
Engenho ou Acadêmico, ou Estóico,  
Heróico clarim, nem plectro lírico,  
Lírico Horácio, nem Homero heróico,  
Que Homero fora em tão bizarro emprego  
Não poeta maior, sim maior cego. (XXVII, 582-591)

Por meio de uma negação da matéria aos gêneros constituídos esta ganha um caráter inaugural, imprevisto, como maravilha que excede tudo quanto já se viu e o poeta sobressai por sua disposição e capacidade de engendrar objetos novos e extremos. Como já ocorrera na estância XII, em que se recusa o valente clarim de Clío e a lira mimosa de Talia, o poeta vai definindo o caráter de seu canto por negação. A novidade desse canto, motivada pela qualidade da matéria, é mostrada por sua excelência superior à prevista nos gêneros lírico e heróico. O caráter inaugural de um feito deve ser referido e resulta em amplificação de sua grandeza. Assim, a execução de um poema em gênero inominável, constitui seu autor em inventor e primeiro a exercitá-lo.

Aduz-se em seguida outro elogio particular, dirigido ao bispo do Porto, Fernão Correa de Lacerda, letrado conhecido e autor de panegíricos, morto em 1685. Este autor, presente no *Hospital das letras*, de Francisco Manuel de Melo, assina, dentre obras de menor interesse para elucidar sua aparição no *Lampadário* de Baía, um libelo em que defende o partido de dom Pedro nos sucessos conseqüentes à anulação do casamento de seu irmão dom Afonso VI, *Catástrofe de Portugal na deposição de el rei Dom Afonso VI e subrogação do príncipe Dom Pedro, o único, justificada nas calamidades públicas*

para justificação dos portugueses (Lisboa, Miguel Menescal, 1679), e um elogio do marquês de Marialva, *Panegírico ao excelentíssimo senhor dom António Luis de Meneses, Marquês de Marialva* (Lisboa, João da Costa, 1674). Fernão Correa de Lacerda, desse modo, participa dos discursos então produzidos, que inclui alguns sermões e panegíricos reais, para legitimar a deposição de um irmão pelo outro, o que lhe dá mérito para figurar no poema. Deve-se pensar aqui em Lacerda como apologista da legalidade da posse do trono por dom Pedro que, ademais, liga aos méritos do marquês de Marialva. De notar ainda é a existência de um soneto<sup>132</sup> atribuído a Baía e dedicado ao bispo do Porto, em termos que indicam sua particular fortuna como panegirista, comparando-o com Plínio, o jovem, com Drepânio Latino Pacato e com Claudiano, como aqui o faz com Enódio, autores relevantes para o cânone latino do gênero. Reiterando o argumento da superioridade do rei português sobre o imperador grego, as estâncias XXIX e XXX concluem a comparação levantada sobre a liberalidade real.

A estância seguinte, XXXI, desenvolve ainda a comparação entre Pedro e Alexandre afirmando que a vitória do primeiro sobre os castelhanos desdouraria as conquistas deste<sup>133</sup>. Acentuando mais a desigualdade da comparação, Pedro conquista

---

<sup>132</sup> “Ao ilustríssimo senhor D. Fernando Correa de Lacerda, Bispo do Porto, em aplauso do incomparável panegírico, que o dito Senhor compôs ao Marquês de Marialva.

Altos panegiristas imitastes/ Neste assombro feliz, que compusestes;/ Mas quando os imitastes, os vencestes,/ Porém quando os vencestes, os honrastes.// Seu estilo no vosso melhorastes,/ Porque dando-lhe mais, que recebestes,/ Se menos elegantes os fizestes,/ Também mais eloqüentes os deixastes.// Os Plínios, os Pacatos, e Claudianos/ Sendo menos que vós, quando Latinos,/ Mais que si mesmos, são já Lusitanos:// Ficam por naturais mais peregrinos,/ Pois por menos que vós são mais que humanos,/ Por mais que si, não menos que divinos.” *A Fenis renascida ou Obras poéticas dos melhores Engenhos Portuguezes*, T. III, Lisboa, Officina de Antonio Pedroso Galvão, 1746, p. 201.

<sup>133</sup> “Independemente do *Império* do Ocidente que continua a ser apelidade de *romano*, portugueses e espanhóis lograram expandir o seu domínio sobre territórios que eles foram os primeiros a abrir à

sereno e desarmado o que Alexandre com armas e furibundo; estabelece a paz onde o outro faz medrar a guerra (estância XXXII). A emulação almeja a excelência de um modelo que não se exprime como adversário a ser suplantado, mas como paradigma de grandeza e objeto de admiração. O objeto da emulação é tratado com reverência, pois, segundo Aristóteles, “o desprezo é o inverso da emulação, assim como o facto de sentir emulação é o contrário de desprezar”<sup>134</sup>. Utilizando o muito repisado episódio da melancolia de Alexandre diante da inexistência de outro mundo a ser conquistado, Baía encarece Pedro como possuidor de dois mundos, o velho e o novo: “E menos forte argúi/ Quem por um chora, que quem dois possui” (estância XXXIII). Agora a comparação com Alexandre faz-se segundo a valentia e aduzindo da fortuna de Alexandre a força de Hércules:

[...] quando remontado a mais que humano

Suas proezas Alexandre mede

Pelas façanhas de um, de outro Tebano,

Querendo igual nas forças, nas fortunas

Passar os montes de um, d’outro as colunas. (XXXIV, 679-683)

Retomando o lugar da insuficiência do mundo para o ânimo conquistador de Alexandre, transfere o apodo para Pedro, que lhe faz mais jus:

---

cristianização. Sob o reinado de Felipe II, e precisamente na época em que Suárez, então lente de Coimbra, escreveu as suas principais obras jurídicas, a Espanha atingira a sua máxima extensão, alargando o seu domínio a Portugal, pela união das duas coroas, e acrescentando às suas possessões ultramarinas, os territórios sujeitos ao rei vizinho.” Albin Eduard Beau, “O conceito e a função do *imperium* em Francisco Suárez”, já citado, pp. 407-8. Vencer o julgo castelhano era como vencer o maior império que jamais houvera, pois que se estendia a terras nem mesmo conhecidas ao tempo do império romano, paradigma imperial.

<sup>134</sup> Aristóteles, *Retórica*, 1388a, ed. cit., p. 135.

Mais de grande merece a antonomásia,  
Com América Pedro, e não sem Ásia,  
Que Alexandre com Ásia, e sem América. (XXXIV, 698-700)

A estância ainda reitera a extensão e o vigor do império português que sobrepuja os antigos impérios, tudo resumido na coroa de dom Pedro:

Pois vira ao justo Príncipe excelente [...]  
Fazer ao mundo Reino, ao Reino Corte,  
Palácio à Corte, e Câmara ao Palácio. (XXXIV, 711, 714-715)

A *amplificatio* é a figura mais produtiva no gênero epidítico e está na matriz de sua invenção<sup>135</sup>. Todos os recursos de expressão mobilizados no *Lampadário de Cristal* resultam em uma amplificação das qualidades aludidas. O panegírico é um discurso de elevação, dedicado à demonstração de um paradigma de virtude a ser imitado. Sua matéria não está submetida à prova, por isso sua invenção pode se basear eminentemente na amplificação, que é um ornato. Fosse outro o gênero, a invenção seria dedicada antes à argumentação de acusação ou defesa e o ornato seria pensado na elocução. O panegírico, na sua forma engenhosa (aguda, seiscentista), centra sua invenção nos recursos da elocução, como ocorre com a poesia do período em geral, encomiástica ou não. Persuade, pela maravilha, quando consegue pôr diante dos olhos da platéia a grandeza de seu objeto, multiplicando tanto quanto possa as qualidades em causa. Quintiliano distingue quatro gêneros de amplificação, a saber, o *incrementum*, ou a designação de um objeto por sinônimos ou aspectos que efetuam uma gradação ascendente (“Digno de ter nas Romas, nas Atenas/ Mais Estátuas, que mármore tem Paro,/ E mais famas, que tem a

---

<sup>135</sup> “Na *inventio* deste *genus* o centro de gravidade gira sobre a *amplificatio*, reforçada na *elocutio* por meio do *ornatus*.” Lausberg, *op. cit.*, vol. I, § 61, p. 110.

Fama penas;/ Pois tem mais prendas, com que mais não quero/ Chamar prendas aos pasmos que venero;/ Pois tem mais pasmos, com que excede às Famas,/ Que tem raios o Sol, o louro ramas,/ Folhas as ramas, átomos as folhas.” *Lampadário*, XXII, 405-412); a *comparatio*, pela qual se traz à careação um sucesso histórico ou mítico que resta como termo menor de uma comparação com o objeto (“Excede na vitória,/ Pois a maior, com que Alexandre ilustra/ De Marte ao campo, ao templo da memória,/ Já tanto se deslustra/ Pelo troféu primeiro, antes primário/ Entre os claros troféus do Lusitano.” *Lampadário*, XXXI, 629-634); a *ratiocinatio*, amplificação indireta ou conjectura que se levanta baseando-se nas circunstâncias do objeto, por exemplo, seus antecedentes e suas conseqüências, o elogio da força do adversário, a descrição dos esforços empenhados na consecução de um feito, a magnitude das armas empunhadas pela pessoa elogiada, os serviços prestados ou a magnificência dos bens; a *congeries*, acúmulo de termos ou orações sinônimas (“Vós deste cujo grato, e grave aspecto/ Mostra segura graça, e rigor brando,/ Adonde o mesmo mando se está rindo,/ Adonde o mesmo riso está mandando,/ E respeito no amor introduzindo,/ Como amor no respeito aconselhando,/ Gera no coração, cria no peito/ Entre imperfeito medo amor perfeito,/ Sim amor, mas grave, medo sim, mas leve,/ Porque o medo é de fogo, o amor de neve.” *Lampadário*, XXVII)<sup>136</sup>.

A amplificação das vitórias da Restauração continua, representando-se as nações em disputa por elementos de seus escudos, a testemunhar o repertório heráldico de público e poetas, em comparação com vitórias de heróis antigos. O grego Alexandre é substituído pelos césares Augusto e Júlio que lograram perpetuar-se por meio dos meses que repercutem seus nomes. Não assim dom Pedro, que desdenhando por pequena a

---

<sup>136</sup> Conforme Lausberg, *op. cit.*, v. I, § 401-406, pp. 340-344.

medida dos meses, faz-se patrono de uma idade, uma idade de ouro conseguida com a pacificação que se seguiu à derrota de Castela. A idade do ferro, regida por Marte e trazendo como atributo o cipreste, associado à morte, é imputada à Castela, ficando a Portugal a coroa de louros da vitória e o regime áureo de Saturno. Esta trigésima sexta estância atenua a oposição entre Portugal e Espanha que, passada a guerra, gozam ambos uma pacífica idade de ouro:

Porém com mais feliz, mais clara estrela

Fazendo estável termo o turno vário

Daquele Império, e deste

Confederado já se antes contrário

Duas reparte sim, mas de um só tempo,

De Saturno sem Marte,

De louro sem cipreste,

Sem guerreiro metal de metal louro,

Em que o tempo se passa em passatempo,

Pois com doce comércio, com paz bela

São de ouro a Portugal, de ouro a Castela. (XXXVI, 757-767)

As estâncias XXXIX e XL, esta a segunda mais longa de todo o poema, com 106 versos, são aquelas em que a encenação bélica efetua a descrição da ação guerreira. Quase inteiras, essas estrofes são dedicadas a uma descrição afetiva e bem pouco particularizada, ficando a nota menos geral atendida pela menção de nomes de batalhas, lugares e generais. Os versos 788 e 789, “Depois que faz patente/ O formidável templo ao

Deus bifronte”, referem-se a Jano, divindade do panteão latino cujos templos mantinham-se com as portas abertas em períodos de guerra, como refere a *Eneida*<sup>137</sup>.

As imagens que a seguir adornam esse campo de batalha são o raio e o louro. O louro é colhido no campo de guerra regado com sangue espanhol e suor lusitano, enquanto o raio figura a lança manejada pelo braço português que faz o temor castelhano na excelente imagem que aproxima corações e bandeiras:

Por seis vezes entrega,  
Não sei se mais feliz se mais valente,  
Bem como o raio à destra, o louro à frente,  
Pois colhe o louro, quando o campo rega  
Com suor, e com sangue  
Do forte Português, do Ibero exangue,  
Pois vibra o raio quando brande a lança,  
Que treme sem valer-lhe a segurança  
De seu braço seu braço,  
E faz aos Castelhanos nas fronteiras  
Tremem os corações mais que as bandeiras,  
Bem que sejam de ferro, e vistam de aço. (XXXIX, 790-801)

---

<sup>137</sup> “Costume era do Lacio, e que adoptado/ Por Alba o guarda a portentosa Roma,/ Lagrimaveis batalhas quando apresta/ Ao Geta, Arabe, Hyrcano, ao Indo eão,/ E reconquista aos Parthos as bandeiras,/ Duas portas haver, bellicas ditas,/ Que santo horror defende e o cru Marte:/ Barras, ferrolhos cem de bronze as trancam;/ Sempre ao limiar de sentinela Jano./ Se o decreta o Senado, insigne o consul/ Com trabea Quirinal, Gabino Cinto,/ Os umbraes descerrando rangedores,/ Proclama a guerra; guerra os moços bradam, Roucas ereas trombetas ressonando”<sup>137</sup>. *Eneida* VIII, vv. 601-615, em *Virgilio brasileiro*, tradução de Manuel Odorico Mendes, ed. cit., p. 511.

No elogio de majestades (*basilikos logos*) se recomenda que os monarcas antecedentes não sejam objeto de desdém, mas, ao contrário, de elogio, para, depois, atribuir-se a palma apenas ao príncipe que interessa ao caso<sup>138</sup>. Vimos já a atenuação da oposição entre castelhanos e portugueses na estância XXXVI, e aqui podemos ver os castelhanos não só retirados da condição de inimigos como exaltados também em suas qualidades guerreiras numa espécie de ressalva muito explícita que redundava, eficiente, em mais engrandecimento do valor lusitano:

Pois vence (com desdouros não aflijo  
Mas antes lisonjeio com louvores  
Aos Príncipes, aos grandes, aos Senhores  
Castelhanos rendidos  
Porque mais é de Lísia ser vencidos  
Do que ser do Universo vencedores). (XXXIX, 802-807)

A explicitação do valor do exército contrário é muito oportuna considerando que prepara a alusão a uma importante batalha da Restauração, a do Montijo, em que o exército luso é inicialmente desbaratado pelos espanhóis, que, entretanto, descuidados, sofrem inesperada e decisiva investida:

Vence, digo, duas vezes em Montijo  
Primeiro a Praça, e a campanha logo,  
Pondo a campanha a ferro, a Praça a fogo,  
Com tudo na campanha  
Por digna ser de ser vencida Espanha

---

<sup>138</sup> Conforme Menandro, *Dos tratados de retórica epidíctica*, *op. cit.*, p. 161.

A Lusitânia rompe,  
Foge a Cavalaria,  
Perde-se a artilharia,  
Pois quando seu número mais ganha  
Nosso valor o ganho lhe interrompe,  
Pois restaurando quanto foi perdendo,  
Tudo vencendo fica  
O valor com a espada. (XXXIX, 808-820)

Considerando a narração, interessada, que desta batalha faz o conde da Ericeira em seu *Portugal restaurado*, poderemos esclarecer, por comparação, o regime discursivo de cada um dos textos, tendo-se em consideração que os dois se constituem como apologias da Restauração. A batalha ocorreu em 1644, ano em que governava, na província do Alentejo, Matias de Albuquerque pela Coroa portuguesa, sediando seu governo em Estremoz. Com sede em Badajoz, pela Espanha, estava o marquês de Torrecusa, “avaliado em Castela por um dos melhores soldados e de valor mais conhecido que serviam aquela Coroa”<sup>139</sup>. Os portugueses, que naquele ano já haviam incendiado e saqueado com sucesso a vila de Montijo, em maio a tomavam definitivamente, conquista de que resultou “muito grande o despojo, porque o lugar era o mais rico de toda a Estremadura”<sup>140</sup>. O marquês de Torrecusa, preparando-se para retomar a importante praça para o rei de Castela, reúne 8500 soldados e aloja-se em Lobon, localidade vizinha de Montijo. O exército português sofria sensível desigualdade numérica, dispondo de 7000 homens. Causa espécie entre os oficiais castelhanos o fato

---

<sup>139</sup> Conde da Ericeira, *História de Portugal restaurado*, ed. cit., v. II, pp. 56-7.

<sup>140</sup> *Idem*, p. 59.

de Torrecusa subtrair-se à batalha campal, deixando a condução do exército a seu general de cavalaria, o barão de Molingen<sup>141</sup>. O autor seiscentista não foge à minudência em seu esforço de legitimar a Restauração Portuguesa<sup>142</sup>.

Ericeira ainda descreverá a formação do corpo militar português com mais vagar. Reproduz também em seu relato os discursos proferidos por Matias de Albuquerque e pelo barão de Molingen antes da batalha. O exército português tinha em suas tropas um contingente estrangeiro de 150 holandeses que, amedrontados e acovardados, fugiram tão logo deram-se os primeiros lances da batalha. Ao ver a fuga dos correligionários, os outros soldados, portugueses, confusos, dispersaram suas formações e instalou-se o pânico na derrota vicária das tropas de Matias de Albuquerque<sup>143</sup>.

---

<sup>141</sup> *Idem*, pp. 60-1.

<sup>142</sup> “Tomada esta resolução, saiu de Badajos com todos os oficiais o barão de Molingen, com ordem expressa do Marquês de Torrecusa de pelejar com o nosso exército. Chegou a Lobon, onde estavam alojadas tôdas as suas tropas, e passou logo Guadiana à vista do nosso exército, que marchava pela campanha igual e desembaraçada. Era o Barão soldado valoroso e prático, e levava a D. Dionísio Gusmão, general da artilharia, exercitando o pôsto de mestre de campo general. Dividiram os dois a infantaria em 9 corpos e a cavalaria em 34 esquadrões, e fazendo de tôda esta gente uma só linha com duas peças de artilharia nos dois lados direito e esquerdo da infantaria, levando a forma de um meio círculo, marchavam a atacar a batalha, porque chegando o mestre de campo D. Francisco de Luna y Carcamo com nova ordem do Marquês para que pelejassem, se resolveu o Barão a não cansar a fortuna mais que com uma só experiência, tomando juntamente por fundamento investir com aquela grande frente, a frente e os flancos do nosso exército, supondo-o desbaratado tanto que o visse confundido. Tão pouco crédito conseguiu naquele tempo a nossa disciplina.” *Idem*, p. 61.

<sup>143</sup> “Os castelhanos, vendo faltar a cavalaria, a artilharia ganhada e a infantaria rôta (porque a êste tempo todos os nossos terços se haviam confundido), deram a vitória por conseguida, e uns ocupados em despir mortos, outros em roubar as bagagens, se espalharam por tôda a campanha. Fôra descupável êste seu engano, se fôra possível esquecerem-se da valorosa nação com que pelejavam, a qual neste dia, cobrando nova vida, conquistou imortal glória.” *Idem*, pp. 65-6.

Entretanto, o acuado exército português se recompõe, exortado por Matias de Albuquerque e Henrique de Lamorlaye, capitão da guarda, e faz uma segunda investida contra os homens de Molingem, ocupados e distraídos com os despojos<sup>144</sup>.

A batalha durou seis horas em que morreram ou feriram-se 900 portugueses e pela vitória nesta campanha Matias de Albuquerque recebeu o título de Conde de Alegrete. A concluir seu célebre relato desta batalha, comprometido com a produção do valor português, como panegírico que é, diz o conde da Ericeira:

“Esta foi a primeira batalha que depois da Aclamação os portugueses ganharam aos castelhanos; e consideradas as notáveis circunstâncias dela, merece ser celebrada por uma das mais insignes acções que têm acontecido no mundo. Porque poucas vezes se tem visto ficar vencedor exército que no princípio da batalha foi tão desbaratado; e é certo que nem nossos soldados souberam dar-lhe princípio, nem os castelhanos acabá-la, como depois confessou o Marquês de Torrecusa. De todos os que a ganharam se referem tantas acções heróicas, que é impossível o particularizá-las, e basta o sucesso para elogio de qualquer dos vencedores.”<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> “Com esta gente e 40 cavalos de várias tropas, que ajuntou Henrique de Lamorlaye, avançou Matias de Albuquerque e os que o acompanhavam, com as espadas na mão, contra os castelhanos, que andavam divididos despindo mortos e roubando carros. [...] Vendo os castelhanos, que eram investidos dos mesmos que julgavam sepultados, se assombraram de sorte que, depois de resistirem alguns menos ocupados do receio, foram todos desbaratados.”*Idem*, pp. 66-7.

<sup>145</sup> *Idem*, pp. 68-9.

No *Lampadário*, Montijo é um nome que refere o valor militar do exército português que soube vencer superando a má fortuna sofrida no início da batalha. A miudeza episódica é descartada em favor de uma descrição, em tintas muito rápidas, de efeitos do vigor guerreiro lusitano na praça de guerra. O cronista utiliza um registro mais humilde, passível de acomodar a descrição miúda, admitindo também, embora com muita parcimônia, as descrições afetivas, as narrações concentradas no heroísmo individual e os elogios. Já no poema não há nenhum espaço para a caracterização pormenorizada, exceto pelo nome da campanha, da batalha e da localidade.

No poema, Montijo é palco da valentia lusitana. A estância continua por outros 15 versos e produz mais uma amplificação da coragem dos soldados que venceram, como Sansão desarmado ao Filisteu, os castelhanos aparelhados para a guerra:

Sem ter a mão robusta em tanta empresa,  
Mais que a si de si mesma acompanhada,  
Só de pulsos armada, de armas nua,  
Mas para armada ser basta ser sua  
Ou sua ser para não ser armada. (XXXIX, 831-835)

A estância XL é a que traz mais referências particulares ao campo de batalha, sempre por meio da enunciação de nomes, de lugares e de pessoas. Depois de mencionar as províncias portuguesas em que se assistiu à guerra, o poema enumera, em apenas 11 versos, os nomes de 13 militares castelhanos:

O diga Ossuna, Legañes o diga,  
Que o sente Legañes, que o sabe Ossuna,  
Pantoja o sabe, e Torrecusa o sente,

O grande Cavaleiro alto Correia,  
Imagem do valor, do esforço idéia,  
Haro, Borja, Gonzaga, Terragona  
Medos de Marte, amores de Belona,  
Ávilas, Tutavilas, Caracenas,  
Podericos, Gasconhas  
Já decoros de Marte, hoje vergonhas,  
Já de Marte penachos, e hoje penas. (XL, 848-858)

Alguns dos personagens mencionados são de fácil identificação, por sua proeminência na máquina militar espanhola, como é o caso do duque de Ossuna<sup>146</sup>, do marquês de Legañes<sup>147</sup>, de dom Baltasar Pantoja<sup>148</sup>, do marquês de Torrecusa<sup>149</sup>, de dom Diogo Correia<sup>150</sup>, de dom Luis de Haro<sup>151</sup>, de dom Luís de Benavides Carrillo y Toledo, o marquês de Caracena<sup>152</sup> e de Luís Poderico<sup>153</sup>. Todo esse desfile marcial vem à cena destituído da antiga altivez por ótima paronomásia<sup>154</sup>: “Já decoros de Marte, hoje vergonhas,/ Já de Marte penachos, e hoje penas” (versos 857-858).

---

<sup>146</sup> Exercia o posto de general da cavalaria em 1659 nas batalhas das Linhas de Elvas e dois anos depois foi nomeado governador das armas da província de Trás-os-Montes.

<sup>147</sup> Dom Diego Felipe de Guzmán, valido de Felipe IV que atuou nas campanhas dos anos de 1645 e 1648.

<sup>148</sup> Governador de Guipúscoa que atuou na campanha de Valência em 1661.

<sup>149</sup> Governador das armas castelhanas que conduziu, em 1644, as campanhas de Montijo e das Linhas de Elvas.

<sup>150</sup> Tenente-general da cavalaria do exército que dom João de Áustria presidia em 1661.

<sup>151</sup> Comandou o exército de Castela na campanha de Elvas em 1659.

<sup>152</sup> Oponente do marquês de Marialva na batalha de Montes Claros em 1665.

<sup>153</sup> Italiano, foi mestre de campo general do exército castelhano em 1661.

<sup>154</sup> Também chamada *annominatio*, é uma figura de palavras que consiste na aproximação entre dois termos semelhantes quanto à grafia e à pronúncia, mas diferentes ou opostos quanto ao significado. Lausberg, *op. cit.*, vol. II, § 637, pp. 114-118.

Em termos muito favoráveis será mostrado dom João de Áustria, o operoso filho de Felipe IV, condição que suscitará a comparação com Faetonte, cuja ascendência divina não logrou evitar seu desastre:

Áustria, que foi em guerra menos dura  
Do Sol filho, Morgado da ventura,  
Mas em campo mais forte  
Filho do Sol, Faetonte foi da sorte. (XL, 865-868)

O elogio de Baía coaduna-se à descrição que nos deixou o conde da Ericeira deste personagem:

“Dom João de Áustria, grão-prior de castela da Ordem de S. João, conselheiro de Estado, governador e capitão-general dos Países Baixos e governador das armas marítimas, avaliado por merecedor dos maiores empregos daquela Coroa, assim pelo real sangue de sua varonia, como pelas virtudes naturais e estudadas e experiências adquiridas, desde os seus primeiros anos, nos governos das armas de Nápoles, Sicília e Catalunha, aprendendo em batalhas e praças ganhadas e perdidas, as variedades da fortuna e inconstância dos impérios.”<sup>155</sup>

Aumentando o elogio ao valor castelhano o poeta traz dois mortos ao rol dos grandes castelhanos vivos. Além de servir como demonstração do antigo valor espanhol, a lembrança dos nomes de Carlos V e de seu general dom Fernando Alvarez de Toledo também ilustra o prêmio que merece a coragem dos combatentes, a memória e a conseqüente posteridade:

---

<sup>155</sup> Conde da Ericeira, *op. cit.*, vol. III, p. 332.

Este par morto à vida, e vivo à fama,  
Cujo nome retumba  
No berço de ouro, e de safir na cama,  
Por entrar na batalha sai da tumba. (XL, 882-885)

A exaltação servirá para intensificar a cena seguinte que mostra o duque de Alba e Carlos V derrotados, mas em regozijo pela vitória de seus inimigos. Como se o brio do exército português fosse causador de tanto espanto que fizesse o inimigo desejar a própria derrota em favor de tão notáveis soldados. Nesta passagem o encarecimento tangencia o inverossímil:

Arma Carlos a tenda vitoriosa,  
Alva joga a triunfante artilharia,  
Mas não foi seu, antes foi nosso o dia;  
Pois ambos perdem na fatal campanha,  
(Se acaso perde, quem perdendo ganha!)  
Ri-se contente o Duque entre sentido,  
Se chora entre gostoso desgostado,  
Chora com pena de não ser vencido,  
Ri com gosto de ver-se despojado:  
De ver-se despojado ri com gosto  
Carlos serena a fronte, alegre o rosto,  
A artilharia agora,  
Porque chorando ri, rindo se chora. (XL, 886-898)

Nessa estância ocorre uma das passagens mais dramáticas do poema. Depois de asseverar que para celebrar tais feitos não seria bastante o concurso de Febo e Jove, o poeta traz à cena, em tintas fortes, o saldo da guerra:

Fazendo tanto estrago em toda a guerra,  
Que a terra amiga, que a contrária terra  
Viu de ardentes corais, de troncos frios  
Subir mil montes, e descer mil rios;  
Viu às nuvens subir, descer aos portos  
Sobre Nilos de Sangue Alpes de mortos. (XL, 918-923)

A elocução altiloqüente do poema comporta a expressão hiperbólica. Correu tanto sangue no campo de batalha que era como se formasse um rio, um rio extenso e volumoso, um Nilo; foram tantos os mortos que, empilhados, formam um Alpe de cadáveres. Poderíamos pensar que as imagens são excessivas e desproporcionadas, o que, em termos retóricos, significa negligenciar o decoro, mas lemos, nos versos que se seguem, uma indicação do cuidado do poeta em guardar os limites da verossimilhança em sua encenação da guerra. Ao destacar os despojos ainda visíveis no presente da elocução o poeta exclui o sangue do qual não poderia, sem sacrifício do verossímil, restar vestígio e muda os Alpes de mortos para Alpes de ossos:

E inda se vêem depois de tantos anos  
Entre os lucros da paz da guerra os danos.  
Vêem-se nos campos seus, nos campos nossos  
Nilos de sangue não, mas Alpes de ossos. (XL, 924-927)

A última estância dessa terceira parte do poema, dedicada às batalhas da Restauração, que devemos destacar é a XLII pelo brilho e agilidade da expressão e ainda pela agudeza que mantém seu gume, mesmo após mais de 900 versos. Valendo-se da oposição entre o mundo islâmico e a cristandade, bem como do tema da reconquista da Terra Santa do julgo muçulmano, o poeta traz alguns termos diretamente retirados dessa área de significados sobre os quais constrói a estância, como a meia-lua, símbolo da fé islâmica:

Porque já me parece que submete  
Do feroz Otomano as Luas meias,  
As Luas meias do feroz ginete,  
E que nuas de luz, de sangue cheias,  
Antes cheias de pó, de terra nuas  
Deixa com meias Luas meias Luas. (XLII, 958-963)

Depois é a vez do vocábulo “otomano” servir de tema para a agudeza que sugere uma etimologia motivada para otomano, oito mãos, e aduz que nem mesmo se fosse Centimano venceria. Como se sabe, Centimano é o nome de um dos gigantes que intentaram a invasão do Olimpo; é também uma espécie de multiplicação semântica de otomano:

Já me parece enfim, que venturoso  
Impõem neste, naquele, outro elemento  
Freio, lei, julgo à terra, ao mar, ao vento,  
Mas de armas bem se escusa a menor cópia,  
Pois ficar pode armada de si própria

Do Luso Jove a destra fulminante

Do Otomano triunfante,

Bem que seja Otomano

Otomano não só, mas Centimano. (XLII, 969-977)

#### IV. ELOGIO DA RAINHA

No *Lampadário de Cristal*, o elogio da rainha é realizado na quarta parte do poema, que conclui o discurso, nas estâncias XLIV a LIX. Aqui se vê claramente como o poema não admite positividade, além da nomeação de seu personagens. Tudo nele é convencional. Não há o comparecimento de referências que remetam à pessoa histórica ou particular. O que conta é o exemplo. Não é óbvio que se leia assim, embora seja o mais assente modo de ler-se hoje. A rainha aqui preenche o lugar de pessoa elogiada e só há remissão a uma pessoa empírica, dona Maria Francisca Isabel de Sabóia, no título do poema. Rodrigues Lapa, que menciono como exemplo de um procedimento encontrado em todos os críticos do século XIX e primeira metade do XX, qual seja, a busca de relações de proporção entre a representação poética e a “realidade”, revela o positivismo de sua leitura do *Panegírico* de João de Barros à infanta dona Maria quando intervém em nota de rodapé para afirmar que o autor em certa passagem exagera a erudição de dado rei<sup>156</sup>. Não se trata claramente de produzir uma representação “autêntica” ou verista, mas

---

<sup>156</sup> “Barros exagera o conhecimento das letras, que era no rei [dom João III] diminuto.” M. Rodrigues Lapa, Introdução, João de Barros, *Panegíricos*, Lisboa, Sá da Costa, 1937, p. 188, nota. Como diz Curtius mais tarde, a propósito da tipificação do bosque na poesia medieval e anterior, “Os poetas não querem saber se as espécies de árvores enumeradas podem medrar juntas, nem têm por que preocupar-se com isso [...].” *Literatura européia e Idade Média latina*, citado, p. 254. Em estudos mais recentes e com aporte crítico mais atualizado entretanto ocorre o mesmo, como se pode ver em Vítor Manuel Pires de Aguiar e Silva, que caracteriza a sátira de Francisco Rodrigues Lobo Soropita e de Fernão Correa de Lacerda como portadoras de um “realismo satírico” ou afirma que “O que é verdadeiramente novo, porém, nestes retratos [da mulher amada], é o aparecimento de elementos realistas que vêm alterar o caráter ideal, aristocraticamente depurado e artificioso, do retrato petrarquista.” E para demonstrar a asserção afirma que “Outro aspecto realista de muitos destes retratos consiste na minudente notação do vestuário da mulher exaltada, mencionando o poeta o nome de várias peças, descrevendo os seus feitios e indicando as suas cores.” Ver *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos,

de produzir uma figura heróica cujo modelo não é nunca um personagem “realista”, mas uma doutrina genérica e um cânone poético. O que efetua o elogio, o que produz a estupefação do leitor, não é um desfile de qualidades ou a justificação da ausência delas, mas a eficácia da elocução – que se desenrola sempre pela análise cada vez mais particularizada dos objetos de discurso –, a construção verbal da estância, a escolha das palavras, a disjunção dos eixos de sentido que se vão construindo em duas direções, justapondo-se na horizontal e subordinando-se na vertical, o período muito extenso, que opera como um diagrama que desdobra cada membro em outros, o eixo sintagmático, que se forma expondo as partes na horizontal e analisando-as na vertical, os objetos do discurso que recebem amiúde dupla e tripla predicação. Assim, lemos na primeira estância do elogio à rainha:

Vós da maior Princesa

Traslado, antes arquivo da beleza,

Qual outra ao mundo antigo, ao novo mundo

Grande a terra, alto o Céu, e o mar profundo

Nunca ostentou jamais em tudo, quanto

Digno de suspensão, digno de espanto

Da Estrela do Mondego ao Sol do Ganges

Produz verde, azul cobre, e vários abrange; (XLIV, 986-993)

---

1971, pp. 219 e 436, respectivamente. Mais produtivo será analisar a minudência descritiva em termos de figuras afetivas propostas com os nomes, cores, formas, outros acidentes e toda sorte de analogias do campo do vestuário, principalmente aquelas destinadas à evidenciação, a pôr diante dos olhos do leitor a magnificência pretendida, como a hipotipose, a etopéia, a *prosomaton*, a *sermocinatio*, a personificação, a enarguéia e a prosopopéia.

O primeiro verso convoca o destinatário do discurso e o caracteriza pela categoria da paixão, pela qual pertence à princesa, enquanto o segundo predica a princesa já como predicado de segundo grau. A estância tem 24 versos, cinco são hexassílabos e dezenove de dez sílabas, o que indica por si mesmo a predominância do verso mais longo e também mais lento e pesado, com acentuação variada que causa uma impressão de movimento rítmico. Desses 24 versos, 18 são trimembres e isso dá mais uma vez a idéia da insistência na efetuação de uma variedade que se produz por proliferação. Os seis versos seguintes precisam a qualidade dessa beleza por uma comparação com objetos tirados da natureza que se vão desdobrando. A princesa é bela como nenhuma outra na extensão do tempo – nem no mundo antigo, nem no novo – e do espaço – do Mondego ao Ganges, na variedade do que a terra verde, por metonímia com a vegetação, produz, na altitude do que o céu azul cobre e na profundidade do que o mar vário abrange:

Nunca jamais entre águas, luzes, flores,  
Nácar terso, Abril doce, Noite bela  
Com tantos preços, galas, resplendores  
Fechou pedra, abriu rosa, expôs estrela  
Raios, riquezas, cores  
Perde esta, perde estoutra, perde aquela,  
Pois na luz, jóia, e flor das mais rainha  
O Céu vê, cerca o mar, e a terra goza  
Sem nuvem, sem defeito, sem espinha  
Mor estrela, mor perla, e melhor rosa; (XLIV, 994-1003)

Em mais uma especificação de gênero a espécie, a descrição vai do que se produz em cada elemento, como gênero, descendo para estrela, como produto mais belo do céu, para rosa, como o correspondente da terra, e para a pérola, como melhor produto do mar. A qualificação não é feita pela categoria da substância mas operada como repetição superior de modelos de excelência. Tudo aquilo que a terra, o mar e o céu produzem de mais belo fica dado como critério de validação negativa da beleza impossível de expressar. Nunca, entre as águas, uma pedra encerrou os raios de um cristal tão perfeito (nácar terso); nunca entre as flores de uma doce primavera se viu uma rosa abrir tais cores; nunca uma noite expôs mais belos raios de uma estrela. Finalmente se declara a derrota desses produtos singulares porque a beleza da princesa é uma estrela melhor e sem nuvens dentre aquelas que se vêem no céu, é uma pérola melhor e sem defeitos dentre as que produz o mar e é uma rosa melhor e sem espinho dentre as que produz a terra:

À Rosa, perla, estrela

Prostra, vence, atropela,

Como atropela, como vence, e prostra

Na esfera, prado, e ostra

Por mais bela, mais clara, mais preciosa

Sol à luz, luz à perla, perla à Rosa. (XLIV, 1004-1009)

A estância termina reiterando a comparação e é exemplar do modo de construção dos sintagmas na sintaxe do poema. São três orações coordenadas que se vão formando por disseminação na horizontal e cada verso repõe as partes cujo sentido só se completa no final da estância. A beleza elogiada prostra a Rosa, como a pérola prostra a rosa, no

prado, por ser mais bela; vence a pérola, como a luz vence a pérola, na ostra, por ser mais clara; atropela a estrela, como o sol atropela a luz, na esfera, por ser mais precioso (onde deveria ser “precioso”, no poema ocorre “preciosa”, aparentemente por uma licença motivada pela acomodação eufônica com “rosa”, última palavra do verso anterior). Criase um diagrama que mantém o leitor suspenso e até certo ponto em dúvida sobre a montagem do discurso. É uma demonstração de virtuosismo que qualifica o poeta. É um procedimento convencional na poesia do período<sup>157</sup>.

Cascales afirma, ao tratar do gênero lírico em suas *Tablas poeticas*: “Item, si queremos buscar alguna parte en el Lyrico, que corresponda proporcionadamente a la fabula de los Epicos y Tragicos, no podemos aplicar otra sino los conceptos [...]”<sup>158</sup>. O próprio aqui não é o desfile de qualidades ou de características louváveis da rainha, mas a produção de conceitos que se proliferam até o paroxismo comparativo retirando de seus predicados circunstâncias mais e mais encarecedoras. A comparação da fábula dos épicos e trágicos com o conceito dos líricos, com a conseqüente liberação do compromisso que o gênero lírico teria com a apresentação de uma fábula, convém ao *Lampadário*, nesse

---

<sup>157</sup> Aguiar e Silva fornece muitos exemplos do procedimento quando estuda a bímembração, a plurímembração e a correlação em seu *Maneirismo e barroco*, *op. cit.*, pp. 355-370. Note-se, por curiosidade, que esse livro tão exaustivamente documentado menciona justamente essa estância XLIV do *Lampadário* como exemplo da “acumulação, que alcança na poesia barroca uma freqüência e uma amplitude que ferem a atenção mesmo do leitor mais desprevenido. Tal como o arquitecto barroco que, dominado pelo horror ao vazio, faz proliferar, numa espécie de embriaguez ou frenesim, os elementos decorativos, também o poeta barroco faz suceder torrencialmente as metáforas, as hipérboles, os nomes, os epítetos, etc., criando textos de uma espectacular sumptuosidade verbal, bem avessa ao intelectualismo da arte maneirista. Dificilmente se encontrara texto mais representativo desta pompa e desta turgidez que o seguinte excerto do *Lampadário de Cristal* de Jerónimo Baía.” *Idem*, p. 472.

<sup>158</sup> Francisco Cascales, *Tablas poeticas*, Madrid, por Don Antonio de Sancha, MDCCLXXIX (1779), p. 204.

passo do elogio da rainha, porque aqui não encontramos uma fábula, uma narrativa de feitos, uma exposição pormenorizada de qualidades, mas efeitos que ocorrem no campo da produção poética, alheia a influxos estranhos ao campo letrado. Ao comentar a diferença dos conceitos no gênero lírico e no épico, diz a propósito do elogio à beleza o mesmo autor:

“Ved por exemplo, como tratando el Épico y el Lyrico unas mismas cosas, usan diversos conceptos; de la qual diversidad de conceptos mana despues la diversidad del estilo. Virgilio considera la hermosura de una muger. Esta hermosura de la mujer es la cosa que decimos que está en sí misma. De aqui saca el Poeta Epico un concepto suyo propio, alabando la hermosura de Dido en esta manera:

*Regina ad templum forma pulcherrima Dido*

*Incessit magna invenum stipante caterva,*

*Qualis in Eurotae ripis, aut per iuga Cynthi*

*Exercet Diana choros, etc*<sup>159</sup>.

Simplicisimo concepto es aquel *forma pulcherrima Dido*: un poco de mas ornato tiene lo otro: pero no tanto que exceda el decoro del Heroyco. Mas si esta misma belleza huviese de escribir el Lyrico, no se contentaria con esa pureza de concepto. Diria que la tierra se le rie encontorno, que se glorifica de ser hollada de sus pies, que el cielo herido de sus rayos resplandece mas, y parece mas hermoso:

---

<sup>159</sup> *Eneida*, I, 500-503. Na tradução de Odorico Mendes: “Ao templo a formosissima rainha/ Marcha de jovens com loução cortejo./ Qual nas ribas do Eurotas ou do Cyntho/ Pelos serros Diana exerce os coros.” *Virgilio brasileiro*, Rio de Janeiro-Paris, H. Garnier, s.d., p. 219.

que el sol se mira en ella como un espejo, y que combida al amor a contemplar su gloria. Jamas el Epico usó semejante concepto a este que diré, el qual usa el Lyrico Petrarca con gran alabanza suya:

*Qual fior cadea su l lembo,*

*Qual su le treccie bionde,*

*Ch'oro forbito e perle*

*Eran quel di a vederle:*

*Qual si posava in terra, e su l'onde,*

*Qual con un vago errore*

*Girando pareo dir: Qui regna amore*<sup>160</sup>.

Se na épica o decoro exige um tratamento discreto e simples no elogio à beleza, no lírico exige ao contrário um tratamento magnífico e exuberante. A retórica grega já tinha estabelecido a beleza entre os tópicos de elogio. “Desde os tempos helênicos, a retórica havia estabelecido esquemas definitivos para o discurso de elogio aos soberanos. Eram utilizadas “séries de bens”, por exemplo: beleza, nobreza, virtude viril (*formas, genus, virtus*). Um esquema mais amplo une quatro “primazias naturais” (nobreza, força, beleza, riqueza) a quatro virtudes<sup>161</sup>.” Homero faz o elogio da beleza de Helena (*Ilíada*, III) argutamente colocando-o na boca de um dos componentes de um círculo de anciãos “sisudos” que, ao verem sua beleza, julgam-na verossimilmente capaz de fazer com que se movam guerras: “Não sem motivo/ Povos rivais aturam tantos males!/ Que porte e

---

<sup>160</sup> Cascales, *op. cit.*, pp. 205-206.

<sup>161</sup> Curtius, *Literatura européia e Idade Média latina*, p. 239.

garbo! efigie é das deidades<sup>162</sup>.” Os termos do elogio são sempre os mais altos possíveis. O elogio não quer ser fiel a uma vida mas ao decoro que prevê que nada haja de repreensível no caráter do elogiado, e se houver, se esconda, e se se puder acrescentar algum motivo imaginado é lícito<sup>163</sup>, contanto que não seja contrário à verossimilhança<sup>164</sup>.

No sermão que pregou em 1684 nas exéquias da rainha dona Maria Francisca Isabel de Sabóia, ao ponderar o caráter providencial da antecipação do falecimento do rei dom Afonso VI ao da rainha, diz o padre Antônio Vieira:

“Para que por este meio lhe fosse restituído à Rainha, nossa senhora o primeiro título, do qual por amor de nós com tão heróica generosidade se tinha privado. A

---

<sup>162</sup> Homero, *Iliada*, tradução de Odorico Mendes, W. M. Jackson Inc., São Paulo, 1957, canto III, p. 49.

<sup>163</sup> “Es necesario tener en cuenta esto con todo rigor: que, si podemos, mediante algún recurso, ocultar lo indecoroso [...] haremos exactamente eso; y, si no, lo omitiremos. [...] En caso de que haya algo así (como prodígios no nascimento) en torno al emperador, desarróllalo y, si es posible incluso invertarlo y hacerlo de manera convincente, no lo dudes; pues el tema lo permite, dado que los oyentes están obligados a aceptar los encomios sin examinarlos.” Menandro el Rétor, *Dos tratados de retórica epidíctica*, Madrid, Gredos, 1996, p. 153.

<sup>164</sup> Para efeito de comparação leia-se um elogio à beleza em prosa. Ele também opera por divisão e descrição particularizante da beleza, nesse caso, de um rosto, e é mais legível por trazer menos elisões, inversões e por que o período é menos compartimentado do que o do poema: “Dali a breve instante, senti que se abria uma janela; e aplicando os olhos, vi cintilar dois rutilantes luzeiros em um céu animado; e no breve rasgo de um rubicundo carmesi aparecer cândido marfim, burnido e lavrado por arte da natureza. Adornavam este globo duas encarnadas rosas, que lhe davam muita graça. Dividiam estas perfeições dois arcos com igual correspondência, disparando agudas setas em defesa de um reduto tão bem feito, que por isso já houve quem lhe chamou a linda torre de Faro. Duas ricas madreperolas lhe serviam de pendentes; que como era encantadora, trazia do mar as prendas. Não falo aqui dos cabelos; porque os trazia entrançados: quiçá porque vindo soltos fariam mais travessuras. Sustentava esta beleza uma coluna de neve com laços de ouro tecida. Vinha em camisa e anáguas, desprezando toda a gala, pela ser da formosura.” Nuno Marques Pereira, *Compêndio narrativo do peregrino da América* [1718], *apud* Wilson Martins, *História da inteligência brasileira* vol. I, São Paulo, Cultrix/Edusp, 1976, p. 319.

maior fineza que fez por nós aquele incomparável Espírito, para desengano e remédio do Reino, foi descer da Majestade à Alteza, e humanar-se ao segundo lugar de Princesa, a que no Trono e na Coroa era Rainha. Porém Deus, que ainda nesta vida quis premiar condignamente uma ação tão heróica, ordenou que a morte de el Rei se antecipasse à sua; para que reposta no sólio da primitiva Majestade, assim como tinha entrado em Portugal Rainha, saísse do mundo Rainha<sup>165</sup>.”

O sermão admite o tratamento do assunto dos casamentos de dona Maria e tira dessa circunstância um lugar de louvor, a humildade da rainha ao rebaixar-se desta condição para passar a uma inferior, a de princesa. Como se sabe, a rainha veio a Portugal casar-se com dom Afonso VI, mas pediu a anulação do casamento alegando que este não se consumou. Em seguida o rei abdica e a rainha se casa com dom Pedro, irmão cinco anos mais novo de dom Afonso, que assume o trono até a morte deste. Só com a morte de dom Afonso o príncipe dom Pedro é coroado e restitui à rainha sua condição primeira, perdida enquanto foi esposa do príncipe e portanto princesa. No panegírico fúnebre pôde-se incluir, como vemos, algumas notas pertinentes à pessoa particular da rainha. O sermão não se furta ainda a exaltar a santidade da soberana, sua retidão e inteireza moral. O autor aproveita as circunstâncias para tirar delas ponderações encomiásticas, sempre buscando na Bíblia a prefiguração ou exemplo que autoriza a providência reconhecida nos acontecimentos do presente. A estância XLV, uma oitava

---

<sup>165</sup> Padre Antônio Vieira, “Palavra de Deus empenhada, sermão nas exéquias da rainha N. S. D. Maria Francisca Isabel de Sabóia”, em *Sermões*, tomo II, organização Alcir Pécora, São Paulo, Hedra, 2001, p. 503.

decassilábica, verso heróico por excelência, glosa as comparações propostas na anterior nos dois primeiros versos e retoma o refrão de seis versos.

Pense-se em pinturas célebres como a do *Casal Arnolfini* (1434), de van Eick, ou *As meninas* (1656), de Velázquez, como símiles pictóricos do quadro da estância XLVI. Ambas retratam uma cena palaciana sem movimento, como em um gabinete de curiosidades pronto para ser explorado ou como um museu de cera que se mostra na imobilidade de suas partes e que incita o movimento do olhar do expectador. O quadro de Jerônimo Baía sugere a observação da refração da beleza da rainha no cristal do lampadário, acidente que potencializa o já alto valor desse objeto digno de reis. Aqui o lampadário torna-se espelho a refletir a rainha:

Mas lograi melhor sorte

Quando admitido a tácio conselho

Pela augusta Consorte

Do Português Tonante

Não só luzis cristal, mas sois espelho, (XLVI, 1018-1022)

A estância segue com o procedimento elocutivo contumaz. Afirma-se uma circunstância – o lampadário como um espelho reflete a beleza da rainha – e se produz a particularização dela. Quando reflete a rainha o lampadário eleva-se e supera o diamante, a estrela, a lua e o sol. O reflexo é algo nunca visto, como um alabastro azul e uma safira branca. A troca de qualidades entre um mineral e outro indica que o que se vê não encontra analogia na natureza e pede símiles supra-naturais:

Pois quando espelho sois, não sois diamante,

Mas que digo Diamante! não sois astro

Cíntia flamante, ou brilhador Apolo,  
Mas uma luz, que admira  
Por tão diverso ser da luz do pólo,  
Do pólo de safira entre alabastro,  
Mas alabastro azul, branca safira,  
Por ser digo tão outra da comua  
De estrela, de diamante, Sol, e Lua;  
Que só parece sombra de Maria,  
Pois seu resplendor puro  
Ao dia mais que à noite faz escuro,  
E faz a noite clara mais que o dia,  
Vê-se em vós, (oh que glória!)  
Vê-se em vós a beleza da Rainha. (XLVI, 1023-1037)

À continuação da estância o poeta faz uma retificação aguda invertendo os termos de uma sentença, num procedimento muito produtivo neste poema como na restante poesia do período (a beleza da Rainha/a Rainha da beleza). A beleza ali refletida faz com que o sol deixe de ser o “luminar maior” para tornar-se “menor estrela”:

Mas ah! que a frase errei, que lhe convinha,  
Digo segunda vez com mais destreza  
Vê-se em vós a Rainha da beleza,  
E sendo vista em vós tal formosura,  
Que faz bem como fácil felizmente  
Ao maior luminar (exceto o vosso,

A quem no fresco prado amor ardente

Deu na Gigante flor tenro colosso)

De luminar maior menor estrela; (XLVI, 1038-1046)

Novamente retificando a afirmação anterior, o sol não chega a ser nem mesmo uma estrela, nem mesmo um raio, mas apenas uma sombra escura diante da beleza da rainha<sup>166</sup>. Lembrando aqui a citação de Cascales feita acima, vale observar como esse decoro que o lírico atende no elogio à beleza é largo e como essa regra, o decoro, é eficaz na regulação do uso do ornato. Como não há um primeiro em relação ao discurso, seu critério de verdade é sua adequação ao gênero. Hoje, nós, o tempo todo, confundimos um verossímil poético e convencional com um verossímil que corresponde a uma representação icástica de uma “realidade”:

Mas nem estrela o faz, somente raio,

Antes nem raio, sombra o faz somente,

E sombra muito escura

Quando mais arde em Julho, ou brilha em Maio,

Por sinal que o Sol sendo sombra dela

Com mais clara vitória

Melhor nuvens conquista,

Astros melhor assombra;

---

<sup>166</sup> Dámaso Alonso lembra, como exemplo de expressão hiperbólica em Gôngora, os versos de seu *Panegírico* ao Duque de Lerma em que o poeta lamenta a morte da Duquesa: “[...] No mayor estrago,/ no, cayendo, ruína más extraña/ hiciera un astro, deformando el mundo,/ enjugando el Óceano profundo”. Dámaso Alonso, *Poesia espanhola – Ensaio de métodos e limites estilísticos*, tradução de Darcy Damasceno, São Paulo, Ministério da Educação e Cultura – Instituto Nacional do Livro, 1960, p. 276.

Porque então é mais Sol, quando é mais sombra. (XLVI, 1047-1055)

Para insistir na referência pictórica lembro o *Auto-retrato* (1524) de Parmigianino no qual o artista se vê de perto refletido em um espelho convexo. O rosto está no centro da área pintada e a mão direita abaixo em um plano mais próximo do olhar do expectador: “a quem o está pintando está pintando”. Nas duas pinturas antes mencionadas pode-se observar a presença de espelhos e na de van Eick produz-se nesse espelho uma construção em abismo. Aqui Baía vai explorar esse tipo de construção, quando avançar no jogo de refrações e afirmar que o lampadário também se reflete no “cristal brando” que é a pele da rainha:

Vê-se (as mãos debuxando)

Vê-se brando cristal, em cristal duro,

Mas espelho alternando

Também se puro um tempo, agora impuro

Se vê duro cristal em cristal brando,

Porque o brando cristal brilha tão puro,

Que a quem o está pintando, está pintando,

Porém luzido sempre, nunca escuro,

E com termo encontrado

Uma vez de pedido, outra de dado

Dando ao pedir, pedindo ao dar conselho

É cristal do cristal, do espelho espelho. (XLVIII, 1069-1080)

Amplificando a graça desta luz, o poema avança fazendo-a mais magnífica do que o Farol de Mênfis e o Sol de Delos. O discurso procede muitas vezes por retificações que

operam ampliações, como aqui: “escurece não [só] a Mênfis o Faro, [mas] o Sol a Delo”; “Dois olhos retratando, e mil ferindo, *antes* favorecendo, *porque então* quando os fere os favorece”:

Parte a luz, que escurece  
Não a Mênfis o Faro, o Sol a Delo,  
Do brando cristal belo  
Ao duro cristal lindo,  
Dois olhos retratando, e mil ferindo,  
Antes favorecendo,  
Porque então quando os fere os favorece,  
Mas luz nos olhos, que esta luz inflama  
Sem fumo do desejo, de amor chama. (XLVIII, 1081-1089)

Os 42 versos da estância XLIX ainda se mantêm sobre a análise dos efeitos de refração da luz dos olhos sobre o cristal. Os sentidos em jogo na estância são bastante abertos, na medida em que as comparações são feitas com coisas, por assim dizer, comuns, como a luz, que parte dos olhos, refrata-se no lampadário e volta aos olhos, o sol e o céu, tropos para olhos e rosto e para o lampadário e o recinto que o contém. Os olhos são como dois sóis no céu do rosto<sup>167</sup> e o lampadário é como um sol no céu do recinto

---

<sup>167</sup> Comentando os versos “Son una y otra luminosa estrella/ lucientes ojos de su blanca pluma”, do *Polifemo* de Gôngora, diz Dámaso Alonso, sobre a metáfora de estrelas por olhos: “Êste chamar “estrêlas” aos olhos tem uma tradição. Salcedo Coronel, ao comentar essa passagem, cita vários exemplos latinos; e Pellicer – que sempre atira contra o “Polifemo” de Salcedo – diz, depreciativo, que dos modelos gregos e latinos “poderia trazer cem símiles [...]”. Como se nota do comentário irônico de Pellicer, a metáfora era muito autorizada. Dámaso Alonso, *op. cit.*, 1960, pp. 279-280.

real. Explorando atribuições de cores dos dois termos o poema avança propondo a mistura do azul deste céu com o dourado deste sol:

Parte a luz, à luz chega, a luz se torna  
De um, d'outro Sol, que um Céu, e que outro ilustra,  
De um, d'outro Céu, que um Sol, e que outro adorna  
Porque a luz na Safira amanhecendo  
De azul, de ouro vestindo,  
De modo Céu com Sol vai confundindo,  
Vai confundindo Sol com Céu de modo,  
Que o Sol azul, dourado o Céu parece,  
O Céu que todo é Sol, e o Sol Céu todo,  
Mas Céu que ao Céu, e Sol ao Sol deslustra. (XLIX, 1090-1099)

Embora sejam sentidos que nos parecem muito abertos mantém-se a dificuldade de se ler o poema. Talvez continuemos procurando uma fábula onde só podemos encontrar uma contínua produção de efeitos no nível da análise das palavras. Para retomar categorias repostas por Cascales<sup>168</sup>, as “coisas” e os “conceitos” são simples, mas as “palavras” são palco de uma elaboração rebuscada, por exemplo, no recurso à repetição de sentenças com variação da disposição de seus membros – “De modo Céu com Sol vai confundindo,/ Vai confundindo Sol com Céu de modo”; “Que dera o pólo,

---

<sup>168</sup> Na passagem se discute a especificidade do lírico em relação ao épico: “[...] hay grandisima diferencia entre las cosas, conceptos y palabras. *Cosas* son aquellas que estan fuera de nuestros animos, y que estan en sí mismas. *Conceptos* son las imagines de las cosas que se forman en nuestra alma diversamente, segun es diversa la imaginacion de los hombres. *Las palabras* son imagines de las imagines: quiero decir, aquellas que por medio del oydo representan al alma los conceptos sacados de las cosas.” (Itálicos do original) Francisco Cascales, *Tablas poeticas*, Madrid, por Don Antonio de Sancha, MDCCLXXIX (1779), p. 205.

pelo que tomara,/ Que, pelo que tomara, dera o pólo”, que parece retardar ou suspender por um instante o andamento do poema. Também ocorre a variação dos termos com manutenção da estrutura do sintagma e do verso, como em “Por ser sombra do Sol, que a Apolo assombra,/ Por ser eco do Céu, que abate ao pólo”, ou “Tomara o Céu ser eco de tal sombra,/ Tomara o Sol ser sombra de tal eco”. Assim, vemos o movimento da luz que parte dos olhos da rainha e ao refratar-se no espelho não retorna já como partiu, pois o espelho, como o eco, que só reproduz parte da palavra, projeta apenas uma imagem incompleta do original:

Parte, e se chega pura, como parte,  
Pura não torna, como parte pura,  
Que ou não cabe no espelho, a que reparte,  
Ou paga lhe não faz por ter usura:  
Mas qual eco, que à voz responde em parte,  
Em parte só responde  
A luz do espelho à luz da formosura;  
Porque o menos publica, o mais esconde, (XLIX, 1100-1107)

Mesmo incompleta, a imagem reproduzida no espelho de cristal do lampadário, por ser emanção, eco e sombra, partícipe da beleza sem par, faz inveja ao sol que deseja ser sombra de tal eco e ao céu que quer ser eco dessa sombra. Observe-se a feliz repetição de um mesmo predicado para dois sujeitos distintos no mesmo verso (“É tão rica porção de luz tão rica”) e a ocorrência do termo “tomara”, em sua acepção de interjeição e em seguida como verbo:

Porém aquele menos que publica

Por ser sombra do Sol, que a Apolo assombra,  
Por ser eco do Céu, que abate ao pólo,  
É tão rica porção de luz tão rica,  
Que para possuir maior tesouro  
De safira melhor, de melhor ouro  
Tomara o Céu ser eco de tal sombra,  
Tomara o Sol ser sombra de tal eco,  
E por sinal que dera,  
Que dera o pólo, pelo que tomara,  
Que, pelo que tomara, dera o pólo  
Com termo liberal, mas ainda seco. (XLIX, 1108-1119)

A sugestão sensorial é intensa em versos como “Tomara o Céu ser eco de tal sombra,/ Tomara o Sol ser sombra de tal eco”, em que se misturam efeitos visuais e auditivos. Gracián, ao tratar da agudeza por ponderação misteriosa, refere o mistério “del no decir el sagrado Evagelista [São Mateus] cosa alguna de la reina de los Cielos, ni poner otras palabras antes que la Divina encarnada. *Mariae de qua natus est Jesus*”, e dá o desempenho relativo a ele, “porque ninguna otra [palavra] que la Divina podía bien exprimir la grandeza desta Señora, por lo infinito, por lo sabio y por ser imagen suya<sup>169</sup>.” À conclusão da estância XLIX ocorre um recurso semelhante, quando o poeta rejeita a declaração da razão porque a luz desses olhos obscurece o sol e o céu, porque o ordinário (palavra ou símiles) ofende o singular (a luz dos olhos):

A respeito do ganho, que lhe fica,

---

<sup>169</sup> Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, tomo I, edição de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1987, p. 96.

Que dera, digo, um noutro, aquele neste  
Todo o corpo Solar, todo o Celeste,  
E o Céu sem Sol, e o Sol sem Céu ficara,  
Mas não faltara Céu, Sol não faltara,  
Porque: mas o porque mui bem se entende,  
Bem que se não declara  
Porque mais de uma vez a razão clara  
Se vê à cera bela, ou branda rocha:  
Calo pois o porquê, porque se ofende  
O resplendor do Sol com luz da tocha,  
Que o singular se ofende do ordinário. (XLIX, 1120-1131)

Uma interjeição abre, afetiva, a estância L, que prossegue com uma expressão de suplício ou de desejo, “Ó se o fado quisera”, um voto, como dirá mais tarde (“O que em verso empreendi/ Remato em voto”, est. LVIII), introduzida pela conjunção “se” e complementada por um verbo no pretérito-mais-que-perfeito. A circunstância hipotética proposta serve à construção de uma descrição cromática. A hipótese é imaginar o que o lampadário veria se pudesse enxergar no reflexo de cristal dos olhos e na brancura das mãos o seu próprio reflexo. Ao contrário do que ocorreu com a imagem da rainha, que degenera quando retorna de sua refração no cristal do lampadário (porque já é perfeita), o reflexo deste no corpo daquela torná-lo-ia melhor por sua participação nos ecos dos olhos e das mãos. À imagem do cristal projetado nos olhos se oferece como símile a cauda de um pavão e os olhos de sua plumagem magnífica. Como já se havia proposto estrelas para metaforizar olhos, tem-se outra imagem, “pavão de estrelas”, no que se costuma

chamar metáfora de segundo grau, isto é, o uso de uma metáfora para formar outra em que se sobrepõe em geral o sentido próprio e o tropo, digamos, de primeiro grau. A imagem do mesmo cristal projetada nas mãos da rainha será assimilada ao narciso, pela brancura, mas narciso de cristal, por participar da substância do lampadário<sup>170</sup>. Se lermos o comentário de Alonso à passagem do *Polifemo* que opera com as mesmas metáforas reconheceremos a unidade dos procedimentos que vigoram na poesia seiscentista:

“Luzentes olhos (círculos de côres) em pluma branca:’ Eis que Góngora acumulou as qualidades do pavão e do cisne: Galatéia tem a pluma branca como o cisne (e por isso diz o poeta que a ninfa é cisne), e olhos que se abrem nas plumas como sucede com o pavão (e por isso diz que é pavão). Mas o pavão é a ave consagrada a Juno, o cisne a Vênus. E em Galatéia estão luminosamente cruzados os atributos colorísticos das duas aves: logo, é como um pavão (pois se lhe abrem coloridos olhos na pluma), porém como um pavão que tivesse a pluma branca como a ave de Vênus; como um pavão com qualidades de cisne de Vênus; como

---

<sup>170</sup> No *Polifemo*, Góngora opera com as metáforas do pavão para os olhos e do cisne para a pele, onde Baía encontra o narciso. O primeiro tem a vantagem de fazer coincidir a espécie de ambos os símiles (pavão e cisne são pássaros) enquanto Baía os busca em espécies diferentes (pavão é um pássaro e narciso é uma flor). Note-se entretanto que o narciso encontrado para metaforizar a pele servirá para outra associação aguda, com o Eco a que se associa na fábula. Assim se faz uma analogia de proporção na qual os olhos estão para o pavão, assim como os ecos para Narciso. Todos sabemos que Góngora é talvez, dentre os modernos, o modelo mais emulado pelos poetas líricos do século XVII, mas é preciso evitar aqui ler a proliferação da tópica como influência no sentido em que nos acostumamos a pensar no termo nos séculos XIX e XX, isto é, como incidência direta de um autor ou de uma obra sobre outro autor ou obra. A eminência de um moderno não o fazia menos tributário do cânone que ele passava a integrar e que continuava operando. Entram no jogo Petrarca, Tasso, Camões, Góngoras e permanecem Teócrito, Píndaro, Horácio e Virgílio.

um pavão que fôsse de Vênus. E é como um cisne (pois tem a pluma branca), porém como um cisne que tivesse coloridos olhos em sua pluma, como um cisne com qualidades de pavão de Juno, como um cisne que fôsse de Juno:

pavón de Venus es, cisne de Juno.

Se a jovem, por suas “estrêlas-olhos”, será pavão, por sua “pluma-pele” será cisne. Será cisne e pavão com atributos trocados [...] <sup>171</sup>.”

Estância L

Ó se o fado quisera,

Se ao menos permitira,

Que o cristal vosso em seu cristal se vira,

Quando assim pelos ecos se melhora

Dos olhos belos mais, das mãos mais belas,

Então muito mais crespo do que liso,

Digo mais arrogante

Vosso cristal brilhante

Por causa deles, por respeito delas

Não só fora Pavão, Narciso fora,

Narciso de cristais, Pavão de estrelas,

Antes com maior pompa, e mais juízo

Fora de olhos Pavão, de Ecos Narciso.

---

<sup>171</sup> Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 282.

Dos treze versos que compõe a estância L, quatro são de seis sílabas emparelhados, o primeiro e o segundo e o quinto e o sexto. Esses pares são alternados com um quarteto e um quinteto decassílabos. Os hexassílabos são acentuados na sexta sílaba e os decassílabos têm acentuação irregular, ocorrendo os tradicionais heróicos (três) e um sáfico, mas também acentuam ora apenas a sexta e a décima sílabas (4 ocorrências), ora a quarta e a décima (uma ocorrência). As rimas estão distribuídas, emparelhadas ou cruzadas, também irregularmente, segundo o esquema ABBACDEECACDD. Graficamente o ritmo dessa estância pode ser esquematizado, como no seguinte diagrama, onde os traços estão no lugar das sílabas átonas e os triângulos estão pelas tônicas:

1.     \_\_\_\_\_ Δ           A
2.     \_\_\_\_\_ Δ           B
3.     \_\_\_ Δ \_\_\_ Δ \_ Δ    B
4.     \_\_\_\_\_ Δ \_\_\_ Δ    A
5.     \_ Δ \_\_\_ Δ \_\_\_ Δ    C
6.     \_ Δ \_\_\_ Δ \_\_\_ Δ    D
7.     \_\_\_\_\_ Δ           E
8.     \_\_\_\_\_ Δ           E
9.     \_\_\_ Δ \_\_\_\_\_ Δ   C
10.    \_ Δ \_\_\_ Δ \_\_\_ Δ    A
11.    \_\_\_\_\_ Δ \_\_\_ Δ    C
12.    \_\_\_\_\_ Δ \_\_\_ Δ    D
13.    \_\_\_\_\_ Δ \_\_\_ Δ    D

O resultado percebido é um crescendo do ritmo da estância, que começa pelos versos de medida menor e crescem. É possível propor ainda que a estância tenha dois seguimentos, um de seis e um de sete versos e, embora sintaticamente não se verifique uma separação entre ambos, há uma diminuição do ritmo que ocasiona um retorno à carga das amplificações laudatórias. A predominância do acento na sexta e na décima sílabas não impede que na leitura tenhamos uma impressão de variedade métrica e rítmica ou de um ritmo saltado. Como se as irregularidades se sobressaíssem ao que no poema representa um padrão, seja para o número de versos da estância, para o esquema de distribuição das rimas, para a medida dos versos e para a acentuação, quantidades que incidem umas sobre as outras como para impedir a delimitação dos valores em jogo no poema em um sistema fixo de medidas.

Reparando o mesmo lugar da estância anterior, ou seja, a incapacidade de o lampadário observar-se refratado no cristal dos olhos e da pele da rainha, na estância LI afirma-se, como desempenho<sup>172</sup>, que basta que esta possa ver-se nele. Essa estância é par da anterior, pela unidade do tema de que se ocupa e também pelo que se refere aos aspectos materiais. As duas têm treze versos, mas nesta predomina o verso de medida menor, com nove ocorrências, acentuados na sexta sílaba, exceto em dois casos em que se acentua a terceira e a sexta. Os decassílabos, acentuados na sexta e na décima, estão distribuídos no segundo, quinto, sexto e décimo terceiro versos. Pode-se distinguir aqui também dois segmentos, o primeiro um sexteto, com quatro hexassílabos e dois

---

<sup>172</sup> Uso os termos reparo e desempenho no sentido em que Gráçian os aplica ao descrever a agudeza por ponderação de contrariedade, em que o reparo explicita a contrariedade e o desempenho dá uma razão para ela, isto é, propõe uma razão providencial e motivada que lhe dá um sentido.

decassílabos, o segundo uma setina, com seis hexassílabos e um decassílabo. O ritmo é ascendente como antes, mas com uma variação de densidade silábica. Na estância L dois pares de hexassílabos introduzem a série de decassílabos e aqui cada segmento desenvolve-se com versos de seis sílabas e termina com decassílabos. Ocorrem seis pares de rimas e um verso branco, segundo o esquema ABBACCDEFGDGE.

Esquemáticamente teríamos:

- |     |             |   |
|-----|-------------|---|
| 1.  | _____Δ      | A |
| 2.  | _____Δ____Δ | B |
| 3.  | _____Δ      | B |
| 4.  | __Δ__Δ      | A |
| 5.  | _____Δ____Δ | C |
| 6.  | _____Δ____Δ | C |
| 7.  | _____Δ      | D |
| 8.  | _____Δ      | E |
| 9.  | _____Δ      | F |
| 10. | _____Δ      | G |
| 11. | _____Δ      | D |
| 12. | __Δ__Δ      | G |
| 13. | _____Δ____Δ | E |

Estância LI

Mas posto que vos falta

Ver no vosso cristal sua beleza  
A mais alta Princesa,  
A Rainha mais alta,  
Que posso encarecer, que fingir posso  
Sua beleza vê no cristal vosso,  
E basta por coroa,  
Por coroa sobeja  
Das mais felicidades,  
Que a mais que soberana  
Francesa de Lisboa,  
De Paris Lusitana  
Bem que a não vedes vós, em vós se veja.

As estâncias LII e LIII tratam da beleza da rainha trazendo ao poema a disputa entre Palas, Vênus e Juno pelo primado da beleza decidido por Páris em favor da segunda, que em troca lhe concede a posse de Helena, que ocasiona uma guerra sangrenta e um poema extraordinário. Dona Maria, mais do que lusitana ou francesa, é divina, daí a comparação com as deusas. A estância aproveita a circunstância de um contendor vencer a três oponentes e traz de volta a comparação com produtos da natureza, segmentada em céu, mar e terra, outra tríade que se sobrepõe à primeira:

Mas cale a Musa indigna,  
Que não é Lusitana, nem Francesa,  
A que mais que três vezes é divina,  
É divina mais, digo, que três vezes,

Pois é Maria, Vênus, Palas, Juno

Dos Reinos Portugueses,

Com que o mar, com que o Céu, e a terra gasta

Mais de um orbe, de um Febo, e de um Netuno: (LI, 1158-1165)

Procede-se por retificações. Maria retifica as três deusas melhorando o que nelas já era excelente e a elocução retifica-se a si mesma suposto que o seu desempenho será sempre a expressão de uma falta, a indicação de algo que, como em um espelho, repõe imperfeitamente aquilo que se lhe oferece. O verso 1174, “Há numa Deusa só Deidades quatro”, pode ser interpretado ou como uma soma das três deidades gregas com a deidade de dona Maria ou como uma equivocação do nome da rainha com a Maria, “santa mãe de Deus”, que é menos provável por ser pouco ortodoxa. Seria interessante pensar por que, numa sociedade tão pia, os modelos de heroísmo continuam retirados das fábulas pagãs e não da história sagrada. Alexandre, Augusto, Aquiles ou Enéias servem à invenção do poema laudatório, mas não Salomão, Davi, Jesus Cristo ou São João Batista. Os primeiros servem como modelo de grandeza que pode ser aperfeiçoada, até mesmo pelo advento do fim salvacionista da religião católica, como exemplo, os outros servem como modelo de perfeição que pode ser repetida, como figura:

É Juno, mas piedosa,

É Palas, mas formosa,

Vênus é, porém casta,

É Vênus, a quem fez a natureza

Não Deidade de Rosa,

Mas Rosa das Deidades,

Não beleza do mar, mar da beleza,

Enfim que neste mar, neste teatro

Há numa Deusa só Deidades quatro. (LI, 1166-1174)

Finalmente faz-se referências a deuses por meio de acidentes geográficos. Pafo e Chipre eram lugares importantes para o culto de Vênus, o deus lêmnio é Vulcano, por seu gentílico e Trácio está por Marte. O triunfo sobre os deuses é antecedido pelo triunfo sobre os elementos naturais, pérola, rosa e estrela, e ainda por nova menção à superioridade de uma comparada a três:

Porém com mais, com menos claridades,

Com menos, com mais preços

Há nas três igualdades

Numa somente excessos;

Pois se a Deusa queda três vezes bela

Perla ao mar, Rosa ao prado, ao pólo estrela,

Que em Pafo trono, em Chipre tem palácio,

A que abrasa ao Deus Lêmnio, e fere ao Trácio

Fazendo-lhes sentir em Céu, e em terra

Fogo do fogo ao Deus, guerra ao da guerra. (LI, 1175-1184)

A estância LIII segue utilizando os mesmos lugares em sua enunciação com a retomada em seu último verso do motivo da incapacidade de o lampadário ver-se refletido na rainha:

Pois de Maria, Palas, Juno, e Vênus,

O ser Maria é mais, e o mais é menos,

Por coroa pois basta à vossa estrela,

Bem que a não vedes vós, ver-se em vós ela. (LII, 1206-1209)

A estância LIV enuncia algo que vale para todo o poema. O lampadário é dignificado por pertencer à rainha e jazer sob sua presença. Assim, louvar este objeto é o mesmo que destinar o elogio à rainha. Ainda aqui se demonstra o espantoso vigor do poema, que mantém sua tenção elocutiva, quero dizer, ele não se torna flácido ou descaído mesmo depois de quilômetros de metáforas, símiles, exemplos, inversões e equívocos. O poeta possui uma capacidade de variar o uso dos lugares escolhidos que parece inesgotável:

LIV (1210-1217)

Porém menos é ver-se,

Mais é que ver-se em vós, em vós rever-se,

Mais que rever-se em vós, em vós amar-se,

Mais quando a vós vos louva, em vós louvar-se,

Que como a vossa luz é da luz sua,

Bem qual é luz do Sol a luz da Lua,

A si se tem afeto, se vos ama,

A si se dá louvor, se a vós afama.

Compara-se a beleza da rainha ao lírio e ao diamante, numa estância que explora a bimembração, útil na economia métrica por permitir quase sempre a elisão de preposições, pronomes, artigos e verbos, em sete dos nove versos de que se compõe. Novamente aqui se observa a troca de predicados, recurso já algumas vezes utilizado ao longo do poema:

LV (1218-1226)

Se a mina de astros duros rica esfera,  
Se o matizado Abril, terrena Aurora,  
No tesouro do Sol, campo de Flora  
Amara ao Lírio, a pedra encarecera,  
Que mais cândido brota, e sai mais clara  
Do estéril monte, e fértil primavera,  
A si se encarecera, a si se amara,  
Que a mais pura se bem pedra mais fina  
É diamante do Abril, Lírio da mina.

Glosando os mesmo lugares, a saber, a comparação com o lírio e o diamante e a incidência do elogio ao lampadário sobre a pessoa da rainha, a estância LVI constitui a conclusão do elogio da rainha nessa quarta parte do poema que continuará por mais três estâncias ainda:

LV (1227-1236)

Assim pois a Maria lhe acontece,  
Quando vos ama flor, pedra encarece,  
Pois sendo a branca flor, pedra lustrosa,  
Primavera gentil, mina preciosa;  
Sendo, digo a vós, ela  
Causa a mui lindo afeito mui mais bela,  
Sol mui mais claro, Lua mais brilhante,  
Sol, Abril, Mina, Lua, Flor, Diamante.

A si, quando a vós ama, se requebra;

A si, quando vos louva, se celebra.

A estância LVII é dedicada ao elogio de dom Francisco de Souza<sup>173</sup>, poeta e capitão de guarda de dom Afonso VI e dom Pedro II. É de supor que a escolha recaia sobre este personagem por laços particulares com o poeta, como atesta a dedicatória de um dos conjuntos bem conhecidos de poemas de Baía, as cinco *Jornadas de Lisboa para Coimbra*<sup>174</sup>, ou pelo desempenho lírico deste assunto da monarquia nas pessoas de dom Pedro II e da rainha dona Maria Francisca de Sabóia. A tópica da *inania verba* suscita a menção a Orfeu e Lino como exemplos da autoridade lírica antiga que se reatualizara em Camões para ser agora suplantado. A estância termina com dois *adynata* indicando que o estro desse dom Francisco torna frio o calor do apolíneo monte, o Parnaso, e seca as águas da fonte Castália:

Estância LVII

Em fortuna tão alta

A Lira se suspende, a voz me falta;

Mas que muito, se tanto a sorte admira,

Que a voz me falte, ou se suspenda a Lira!

Ao mesmo sonoro Entusiasmo,

Pasmo dos Linos, dos Orfeus pasmo,

---

<sup>173</sup> Ana Hatherly, seguindo Barbosa Machado, *Biblioteca lusitana* III, p. 265, firma como datas prováveis de nascimento e morte de dom Francisco de Sousa, 1631 e 1711. Cf. Hatherly, *op. cit.*, p. 114.

<sup>174</sup> Consultei-as em *Postilhão de Apolo*, edição citada, pp. 321-360. Agradeço a Ivan Teixeira a generosa, como dele, oferta do pequeno e precioso tomo. Note-se, por curiosidade, que a dedicatória das *Jornadas*, previsivelmente encomiástica, utiliza como introdução às estâncias o mesmo “vós” que ocorre no *Lampadário* e, depois de repeti-lo umas tantas vezes, o poeta zomba da insistência dizendo, “Vós (mas basta tanto vós)/ Que a minha Muza burlesca/ Temo, que della se diga/ Que não canta, mas vozea.” P. 322.

Com que o novo Camões ata, e desata;  
Desata as plantas, as correntes ata,  
Excede tanto assunto, tão brilhante,  
Que fica mais que mudo  
Quem é mais que elegante,  
E mais em verso agudo,  
E mais em grave canto,  
O Fênix singular, e Camões novo  
Glória da Fidalguia, Amor do povo,  
Lustre de Portugal, Astro da Corte,  
Astro Guarda fiel do Luso Norte,  
Dom Francisco de Sousa excede tanto  
Ao calor mesmo do Apolíneo monte,  
À mesma cópia da Castália fonte,  
Que à vista do que excede,  
Desmaiando-lhe o brio,  
Morre a fonte de sede,  
Morre o calor de frio.

As duas estâncias finais assimilam-se ao que a retórica denominou peroração ou *petitio*, e que consiste em uma exortação, seja para que se realize algo, seja para que se perpetue a glória anunciada. No nosso caso, o que o poeta deseja é que o lampadário mereça e possua aquilo mesmo que já possui e merece, ser paciente dos olhares do casal real:

Estâncias LVIII-LIX

Cesso pois, e devoto  
O que em verso empreendi, remato em voto;  
Mas que desejo mais, se tanto vejo,  
Que excede a vossa posse ao meu desejo.  
Merecei pois o amor, lograi o abono  
Desse Par tão amado, quanto fino,  
Onde fez o destino  
A formosura do valor consorte,  
Consorte qual do tálamo do trono,  
E com nunca jamais ouvida sorte,  
Com ventura em cristal nunca mais vista  
Os votos aqui deixo, as velas tomo,  
Desejo que assim como  
Do mesmo Par tão fino, quanto amado,  
De quem já sois a prenda mais benquista  
Lograis a vista, mereceis o agrado,  
O agrado mereçais, logreis a vista.  
Ó mil vezes cristal afortunado,  
Alpe luzido, Luminar nevado!

Termina essa parte quarta e última do *Lampadário de Cristal*. Como se viu é um poema de fôlego larguíssimo, sobretudo se pensarmos que não exhibe uma narrativa, produzindo o encarecimento sobre lugares comuns do costume letrado.

## APÊNDICE: JERÔNIMO BAÍA SEGUNDO BARBOSA MACHADO

(*Bibliotheca lusitana*, Lisboa Occidental, na officina de Antonio Isidoro da Fonseca, Tomo II, Anno de MDCCXLVII, pp. 529, col. 2-531. col. 2)

Fr. Jerônimo Baía

Nasceu na cidade de Coimbra, célebre empório de todas as ciências, onde teve por pais a Francisco Rodrigues Ferreira e Maria Baía Teixeira, e por irmão ao Doutor Francisco Baía Teixeira, Colegial do Colégio de São Pedro, Lente de Prima Leis e desembargador do Paço de quem em seu lugar se fez merecida lembrança. Na idade juvenil deixou o século para abraçar o sagrado instituto da augusta religião Beneditina que solenemente professou no convento de S. Martinho de Tibães a quatro de maio de 1643. O raro engenho e a perspicaz penetração de que profusamente o dotou a natureza, se admiram na velocidade com que compreendeu no Colégio de sua pátria as ciências escolásticas podendo ensiná-las quando as aprendia. No exercício da oratória eclesiástica alcançou tanta aclamação, que a majestade delRei D. Afonso VI a quem foi muito aceito, o nomeou seu pregador. De todos os alunos do Parnaso de que era fecunda a sua idade, nenhum lhe disputou a primazia, ou fosse na majestade do estilo épico, ou na cadência da metrificação lírica na qual o seu engenho jovial e nunca pueril se excedia a si mesmo usando de equívocos tão naturais e próprios, que privou da glória de único neste gênero de composição ao celebrado Ieronimo Cancer. Para todos os assuntos, assim sagrados como profanos, se elevava tão altamente a sua Musa, no idioma latino e materno, que parecia ser o seu influxo mais divino que humano. Sendo tão insigne na Poética, o não foi

menos na História secular e eclesiástica, principalmente da sua augusta religião, por cuja causa foi nomeado seu Cronista. Querendo desempenhar tão nobre incumbência, como naturalmente para sua pena lhe servia a água de Hipocrene, compôs em verso heróico os sucessos memoráveis da Congregação Beneditina do Reino de Portugal com tanta majestade, que igualava a elegância do metro à grandeza do assunto, de cuja laboriosa empresa havendo escrito quarenta cadernos que excediam o número de oitenta folhas lastimosamente se perderam com outras suas composições. Retirado ao convento de S. Romão de Neiva, distante uma légua da Vila de Viana do Minho, se preparou como virtuoso Monge para a eternidade que tomou posse no ano de 1688. Para se gravar em sua sepultura escreveu com elegante sutileza uma Musa portuguesa este epitáfio latino.

*Hieronimum condit tumuli brevis urna Vahiam.*

*Heu parvo quantus vir jacet in tumule!*

*Corpus voce caret, dum spiritus advelat: autro*

*In Mesto, at celebrat Mors lacrymosa virum.*

*In Cytharas nervos aptat, connectit et Ossa*

*In tibias inspirant ossa sepulta melos.*

*Nam tristes fugias concentus; siste viator:*

*Moes aliis maesta est, huic puto laetaquies.*

Celebram o seu nome Ioan Soar. de Brito, *Theatr. Lusit. Liter.*, lit. H., n. 31:

*Ingenio, et acumine summo, eruditione magna, poeticae vero laudis praestantia cum paucis numerandus.* Fr. Gregório Argães, *Perla de Cataluña*, fol. 465, col. 2, parágrafo 160: *Talento mayor que todo encarecimento.* Souza, *Hist. Gen. da Caz. Real Portug.*,

Tomo 7, liv. 7, p. 407: *A suavíssima melodia da sua admirável Musa*. P. Ant. dos Reys, *Enthusias. Poet.*, n. 68:

.....*Exorta repente*  
*Lis fuit è Musis meritá quae f. onde Vahiae*  
*Debuerit cinxisse caput, Phaebus que sequester*  
*Electus: demun Phaebo mandante, Thaliae.*  
*Calliope cessit, memorans tamen inclyta facta*  
*Quae cecinit vatis plectrum, quorum edita quondam*  
*Pars videre diem, tinea pars altera clausis*  
*In pluteis arrosa latent.*

Compôs “Sermão de Santa Comba”, V. e M. Coimbra, por Manuel Carvalho. 1661. Saiu vertido em castelhano na *Laurea Lusitana*, Madrid, por Andre Garcia, 1679, 4º.

“Canção Heróica à Majestade Sereníssima do nosso invicto Monarca D. Afonso VI. na singular vitória que sempre suas justas armas alcançaram na memorável batalha do Canal”. Lisboa, por Henrique Valente de Oliveira, 1663, 4º. Saiu reimpressa no Tomo II da *Fênix renascida* à pág. 290. Lisboa, por Iozé Lopes Ferreira, Impressor da sereníssima rainha, 1717, 8º. Começa:

*Augusto Rei do mais valente Império*  
*Em si breve, em conquistas dilatado.*

Afirma-se que compusera esta obra no mesmo dia em que chegou a notícia da vitória, e que, passadas poucas horas, a oferecera pessoalmente a elRei D. Afonso VI.

No Tomo I da *Fênix renascida ou Obras poéticas dos maiores engenheiros Portugueses*, Lisboa, por Iozé Lopes Ferreira, 1717, 8<sup>o</sup>, saíram estas obras desde p. 215 até 370.

“Fábula de Polifemo e Galatea”. Consta de 60 oitavas.

“Jornada para Coimbra”. Dedicada a D. Francisco de Souza, Capitão da Guarda Alemão. Consta de cinco romances jocosos.

“Jornada de Lisboa para o Alentejo”. Consta de quatro romances.

Vários romances e décimas a diferentes assuntos.

No Tomo II da *Fênix renascida*, Lisboa, pelo dito impressor, 1717, 8<sup>o</sup>, desde p. 301 até 367.

Décimas, redondilhas e romances quase todos jocosérios.

No Tomo III da *Fênix renascida*, Lisboa, pelo dito impressor, 1718, 8<sup>o</sup>, desde p. 1 até 219.

“Lampadário de Cristal que mandou a duquesa de Sabóia à real majestade da poderosíssima rainha de Portugal sua irmã e Idílio Panegírico a suas altezas reais o príncipe D. Pedro e sua augusta consorte D. Maria Francisca Isabel de Sabóia”. É uma larga e elegante canção.

“À morte da sereníssima princesa de Portugal D. Isabel”. Canção fúnebre.

Madrigais, romances, décimas e sonetos a vários assuntos.

No Tomo IV da *Fênix renascida*, Lisboa, por Mathias Pereira da Silva, 1721, 8<sup>o</sup>, desde p. 34 até 150.

Doze oitavas a uma rosa.

Nove sonetos a diversos assuntos.

“Fábula de Apolo e Dafne”. Romance aos desposórios delRei D. Afonso VI. Três romances.

“Em louvor de Santa Senhorinha Portuguesa”. Loa que consta de um romance muito largo.

Redondilhas e romances a diversos assuntos.

*Elisabetha triumphans*. Poema heroicum daebus libris absolutum. Ulyssiponense apud Petrum Ferreira Augustissimae Reginae Typog, 1732, 8º. É o argumento Santa Isabel Rainha de Portugal.

*O peccador arrependido se enternece na última hora à vista de Cristo crucificado*. Lisboa, por Pedro Ferreira, Impressor da Sereníssima Rainha, 1736, 4º. Romance que compôs na última enfermidade.

*Alphonseada*. Poema heróico de doze cantos. Era o herói do poema elRei D. Afonso VI. Falando desta obra como de outras deste insigne varão Frei Gregório Argaes, *Perlas de Cataluña*, fol. 465: *Por el argumento, e excellencia son dignas de estimacion, como capazes de la embidia. Pudo esta tanto que de un golpe descompuso el sugeto del argumento los intentos del Author*.

Conserva-se uma cópia deste poema digníssimo da luz pública na Biblioteca do excelentíssimo Duque do Cadaval, como afirma o Padre D. Antonio Caetano de Souza no lugar acima alegado.

“Fonte dos amores”. É uma fábula que intitula cultíssima Ioan. Soar. de Brito, *Theatr. Lusit. Lit.*, H., n. 31., dedicada pelo autor ao mesmo Brito, confessando que ao seu nome fizera Baía cem Anagramas latinos.

Annaes Lusitanos Part. I M.S.

Annaes Benedictinos Part. I M.S.

Tomo II.

Poemata Sacra. M.S.

Epigrammata Centum, et Octoginta. M.S.

Oraçoens Acadêmicas Trinta. M.S.

Sermões de diversas festividades. Cinquenta. M.S.

## BIBLIOGRAFIA

- A FENIX RENASCIDA*. Por Mathias Pereira da Sylva. Lisboa, Antonio Pedrozo Galram, 2<sup>a</sup>. ed., 1746, 5 v.
- ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum – Alguns temas de Horácio e sua presença em Português*. São Paulo, Edusp, 1994.
- AGOSTINHO, Santo. *A graça (1)*. 2<sup>a</sup>. ed, São Paulo, Paulus, 1999.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel Pires de. *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*. Coimbra, Centro de Estudos Barrocos, 1971.
- ALLEM, Maurice (Choix, introduction et notices). *Anthologie poétique française – XVII<sup>e</sup> siècle*. 2 v., Paris, Garnier-Flammarion, 1965-1966.
- ALIGHIERI, Dante. *De vulgari eloquentia*. Trad. Giuseppe Lando Passerini. *Tulle le opere*, Milano, Grandi Tascabili Economici Newton, 1993.
- ALONSO, Dámaso. *Poesia espanhola – Ensaio de métodos e limites estilísticos*. Tradução de Darcy Damasceno. São Paulo, Ministério da Educação e Cultura – Instituto Nacional do Livro, 1960.
- AQUINATIS, S. Thomae. *Summa Theologica*. Tomo Secundus, Taurini (Italia), Ex Officina Libraria Marietti anno 1820 condita nunc Marii E. Marietti Sanctae Sedis Apostolicae, S. RR. Congr. et Archiepiscopi Taurinensis Typographi, MCMXXVI.
- ARISTOTE. *Rhétorique*. Paris, Les Belles Lettres, 1932, 3 v.  
\_\_\_\_\_. *Poétique*. Paris, Les Belles Lettres, 1990.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte poética*. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho, 14<sup>a</sup> ed., Rio de Janeiro, Ediouro, s.d.  
\_\_\_\_\_. *Ética a Nicômaco* (trad. Leonel Vallandro e Gerd Bornheim)/ *Poética* (trad. Eudoro de Souza), São Paulo, Nova Cultural, 1987 (Col. Os Pensadores).  
\_\_\_\_\_. *Organon I Categorias II Periérmeneias*. Tradução de Pinharanda Gomes. Lisboa, Guimarães, 1985.  
\_\_\_\_\_. *Organon V Tópicos*. Tradução de Pinharanda Gomes. Lisboa, Guimarães, 1987.

- \_\_\_\_\_. *Retórica*. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse e Abel do Nascimento Pena. s.l., Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. 4<sup>a</sup>. ed., São Paulo, Cultrix, 1990.
- AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo, Ática, 1997.
- BACELAR, Antonio Barbosa. *Desafio venturoso*. Organização e prefácio de Ana Hatherly. Lisboa, Assírio & Alvim, 1991.
- BAEHR, Rudolf. *Manual de versificación española*. Madrid, Gredos, 1989.
- BAÍA, Jerónimo. *Arde o mar – Poesia de Jerónimo Baía na Fênix renascida*. Edición de Felipe Diez. Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Lampadário de Cristal*. Apresentação crítica, fixação do texto, notas, glossário e roteiro de leitura de Ana Hatherly. Lisboa, Comunicação, 1991.
- \_\_\_\_\_. *As tardes do verão, in Flávio de Campos, A escrita e a conversação honesta sobre a história de Portugal – As tardes do verão do Frei Jerônimo Baía: uma edição atualizada e anotada*. São Paulo, Tese de Doutorado, FFLCH/USP, 2000.
- BARRETO, João Franco. *Micrologia camoniana*. Prefácio de Aníbal Pinto de Castro, leitura e integração do texto de Luís Fernando de Carvalho Dias e Fernando F. Portugal. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.
- BARROS, Elena Mesa Sanduski. *Tradução comentada de El Heroe*. Dissertação de Mestrado, Campinas, IEL/Unicamp, 1998.
- BARROS, João de. *Panegíricos*. Texto restituído, prefácio e notas pelo Prof. M. Rodrigues Lapa. Lisboa, Sá da Costa, 1937.
- BEAU, Albin Eduard. “O conceito e a função do *imperium* em Francisco Suárez”, em *Estudos*. Vol. I, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1959.
- \_\_\_\_\_. “Os elementos panegíricos nas crônicas de Fernão Lopes”, em *Estudos*. Vol. I, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1959.
- BERNARDES, Padre Manuel. *Nova floresta*. Vol. II, Porto, Lello & Irmão, 1949.
- BOEHNER, Philotheus e GILSON, Etienne. *História da filosofia cristã*. 7<sup>a</sup>. ed., Petrópolis, Vozes, 2000.

- BORGES, Cássio. *O agudo lugar ameno: retórica e agudeza na composição do cenário bucólico da Fábula de Polifemo y Galatea de Góngora*. Dissertação de Mestrado, Campinas, IEL/Unicamp, 2002.
- BRAGA, Teophilo. *Litteratura portugueza – III Os seiscentistas*. Porto, Livraria Chardron, 1916.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. *Poética e poesia no Brasil (Colônia)*. São Paulo, Imprensa Oficial / Unesp, 2001.
- CARMO, Manuel do. *Consolidação das leis do verso – Tratado de versificação*. São Paulo, Casa Duprat, 1919.
- CARVALHO, J. G. Herculano de. “Um tipo literário e humano do barroco: O ‘cortesão discreto’”. Coimbra, *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. XXVI, 1964.
- CASCALES, Francisco. *Tablas poeticas*. Madrid, Por Don Antonio de Sancha, MDCCLXXIX (1779).
- CASTIGLIONE, Baldassare. *O cortesão*. Tradução de Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- CASTRO, Aníbal Pinto de. *Retórica e teorização literária em Portugal – Do humanismo ao neoclassicismo*. Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973.
- CASTRO, Ivo de. “As *Tardes do verão* de frei Jerónimo Baía”. Lisboa, *Revista da Faculdade de Letras de Lisboa*, III série, nº. 13, 1971.
- Cerca do mosteiro de Tibães*. (Prêmio Internacional Carlo Scarpa) Braga, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998.
- CERDAN, Francis. “Un imitateur portugais de Góngora: Frei Jerónimo Bahia”. Poitiers, *Sillages*, Université de Poitiers, Dép. d’Études Portugaises et Brésiliens, 1973.
- CÉU, Soror Violante do. *Rimas várias*. Introdução, notas e fixação do texto de Margarida Vieira Mendes. Lisboa, Presença, 1993.
- CHAGAS, Frei António das. *Cartas espirituais*. Selecção, prefácio e notas pelo Prof. M. Rodrigues Lapa. 2<sup>a</sup>. ed., Lisboa, Sá da Costa, 1957.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. 2<sup>a</sup>. ed., Brasília, UnB, 1999.

- CÍCERO. *Partições oratórias*. Em CHIAPPETTA, Angélica. *Ad animos faciendos – Comoção, fé e ficção nas Partitiones oratoriae e no De officiis de Cícero*. São Paulo, Tese de Doutorado, FFLCH/USP, 1997.
- CIDADE, Hernani. *A poesia lírica cultista e conceptista (coleção de poesias do século XVII, principalmente de Fênix renascida)*. 2<sup>a</sup>. ed. corrigida e ampliada, Lisboa, s.e., 1958.
- \_\_\_\_\_. *Poesia medieval I. Cantigas de amigo*. 5<sup>a</sup>. ed., s.l., Seara Nova, 1977.
- CORIPO. *Juánide – Panegírico de Justino II*. Madrid, Gredos, 1997.
- CORTE-REAL, Jerónimo. *Poesia*. Edição de Hélio J. S. Alves. Braga, Angelus Novus, 1998.
- COUAT, Auguste. *La poésie alexandrine – sous les trois premiers ptolémées (324-222 av. J.-C.)*. Paris, Culture et Civilization, 1968.
- COVARSI, E. Segura. *La canción petrarquista en la lírica española del siglo de oro*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.
- CRUZ, Juana Ines de la. *Fama y obras posthumas del fenix de Mexico*. Facsímile da edição de 1700, Ciudad de México, Facultad de Filosofia y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Inundacion castalida*. Facsímile da edição de 1689, Ciudad de México, Facultad de Filosofia y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Segundo volumen de las obras*. Facsímile da edição de 1692, Ciudad de México, Facultad de Filosofia y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européica e Idade Média latina*. São Paulo, Hucitec / Edusp, 1996.
- DARST, David H. *Imitatio – Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro*. Madrid, Editorial Origenes, 1985.
- DELLA CASA, Giovanni. *Galateo ou Dos costumes*. Tradução Edileine Vieira Machado. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- DÓRIA, António Álvaro. *A rainha dona Maria Francisca de Sabóia (1646-1683) Ensaio biográfico*. Porto, Livraria Civilização, 1944.

- ECHARRI, Emiliano Diez. *Teorías métricas del siglo de oro – apuntes para la historia del verso español*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas – Patronato “Menéndez y Pelayo” – Instituto Miguel de Cervantes – Revista de Filología Española – Anexo XLVII, 1949.
- ERICEIRA, D. Luís de Meneses, Conde da. *História de Portugal restaurado*. Edição de António Álvaro Dória. Porto, Livraria Civilização, 1945-1946, 4 v.
- FAJARDO, Don Diego Saavedra. *Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas*. Vol. II, Madrid, Espasa-Calpe, 1945.
- \_\_\_\_\_. *Republica literaria*. Edición y notas de Vicente García de Diego, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.
- FERREIRA, Antonio. *Poemas lusitanos*. Edição de F. Costa Marques. 2<sup>a</sup>. ed., Coimbra, Atlantida, 1973.
- FERREIRA, Maria Ema Tarracha. *Antologia literária comentada – Época clássica século XVII*. Lisboa, Aster, s.d.
- FERREIRA, Nadiá Paulo. *Poesia barroca – Poesia do século XVII em língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Ágora da Ilha, 2000.
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *História da literatura clássica – II Época (1580-1756)*. 3<sup>a</sup>. ed. rev., São Paulo, Anchieta, 1946.
- FRANÇA, Eduardo D’Oliveira. *Portugal na época da Restauração*. São Paulo, Hucitec, 1997.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. *Poemas*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo, Art Editora, 1988.
- GÓRGIAS. *Tratado do não-ente / Elogio de Helena*. Tradução de Maria Cecília de Miranda N. Coelho. São Paulo, Cadernos de Tradução n<sup>o</sup>. 4, Departamento de Filosofia – Universidade de São Paulo, 1999.
- GRÁCIAN, Baltasar. *A arte da prudência*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Agudeza y arte de ingenio*. Edición de Evaristo Correa Calderon. Madrid, Castalia, 1987, 2 v.
- \_\_\_\_\_. *Arte de ingenio, Tratado de la agudeza*. Edición de Emilio Blanco. Madrid, Catedra, 1998.

- \_\_\_\_\_. *El criticón*. Edición de Santos Alonso. Madrid, Catedra, 1996.
- \_\_\_\_\_. *El discreto*. In *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1960.
- \_\_\_\_\_. *El Heroe*. Ver BARROS, Elena Mesa Sanduski.
- GRIGERA, Luisa Lopes. *La retórica en la España del siglo de oro*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994.
- GRIMAL, Pierre. *El siglo de Augusto*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- GUERRERO, Gustavo. *Teorías de la lírica*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- HALICARNASSO, Dionísio de. *Tratado da imitação*. Editado por Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, 1986.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho – Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura / Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Alegoria – Construção e interpretação da metáfora*. 2ª. ed., São Paulo, Atual, 1987.
- \_\_\_\_\_. “Barroco, neobarroco e outras ruínas”. São Paulo, *Teresa*, n.º. 2, USP / Editora 34, 2001.
- \_\_\_\_\_. “*Fênix renascida & Postilhão de Apolo: Uma introdução*”, em PÉCORA, Alcir (org.). *Poesia seiscentista – Fênix renascida & Postilhão de Apolo*. São Paulo, Hedra, 2002.
- \_\_\_\_\_. “Juízo e engenho nas preceptivas poéticas do século XVII”. Texto inédito, 28 páginas.
- \_\_\_\_\_. “Práticas letradas seiscentistas”. São Paulo, *Discurso - Revista do Departamento de Filosofia da USP*, n.º. 25, 1995.
- \_\_\_\_\_. “Retórica da agudeza”. São Paulo, *Letras clássicas, Humanitas / FFLCH – USP*, 2000.
- \_\_\_\_\_. “*Ut pictura poiesis* e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII”, em *Para Segismundo Spina*. São Paulo, Iluminuras / Fapesp / Edusp, 1995.

- \_\_\_\_\_. “Vieira e a agudeza”, em *Antonio Vieira – O imperador do púlpito*.  
Coordenação Joaci Pereira Furtado. São Paulo, Cadernos do IEB, 1999.
- HANSEN, João Adolfo e PÉCORA, Alcir. “Letras seiscentistas na Bahia”. Texto inédito,  
39 páginas.
- HAUSER, Arnold. *Maneirismo*. 2<sup>a</sup>. ed., São Paulo, Perspectiva, 1993.
- HEIPLE, Daniel L. “Trajectories of the baroque in seventeenth-century poetry”. Lisboa-  
Paris, *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XXV, Fundação Calouste  
Gulbenkian, 1988.
- HERMÓGENES. *Sobre las formas de estilo*. Introducción, traducción y notas de  
Consuelo Ruiz Montero. Madrid, Gredos, 1993.
- História de Portugal*. Edição monumental, vol. VI, direção literária de Damião Peres.  
Barcelos, Portucalense, MCMXLIII (1943).
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial*. Rio  
de Janeiro, Departamento de Imprensa Nacional, 1952-1953, 2 v.
- \_\_\_\_\_. *Capítulos de literatura colonial*. São Paulo, Brasiliense, 2000.
- IRIARTE, Rita. “A distinção entre classicismo e maneirismo segundo Ernst Robert  
Curtius e Gustav René Hocke”. Lisboa, *Revista da Faculdade de Letras de  
Lisboa*, III série, n.º. 6, 1962.
- HORACIO FLACCO, Quinto. *Satyras e epistolas*. Traduzidas e anotadas por Antonio  
Luiz de Seabra, Porto, Em casa de Cruz Coutinho, MDCCCXLVI (1846), 2 v.
- KOSSOVITCH, Leon. “Preceptivas e estilos”. *Boletim do Instituto de História da Arte  
do MASP*, ano I, n.º. 1, São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis  
Chateaubriand, janeiro-abril, 1997.
- LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literaria – Fundamentos de una ciencia de la  
literatura*. Versión española de José Pérez Riesco. Madrid, Gredos, 1999 (tomo I),  
1991 (t. II), 1994 (t. III). 1<sup>a</sup> ed. 1966, 1967, 1969, respectivamente.
- LOBO, Francisco Rodrigues. *Corte na aldeia*. Introdução por Maria Ema Tarracha  
Ferreira. s.l., Ulisseia, s.d.
- \_\_\_\_\_. *Poesia e prosa*. Ensaio histórico-crítico, selecção, notas e índices  
remissivos por Mario Gonçalves Viana. Porto, Editora Educação Nacional, 1943.
- LONGINO. *Tradado do sublime*. Ver OLIVEIRA, Custódio José de.

- LUND, Christopher C. “Fr. Jerónimo Baía and the semantics of wit”. Lisboa-Paris, *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XXI, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- MACHADO, Diogo Barbosa. *Bibliotheca lusitana*. Tomo II, Lisboa Occidental, Na officina de Antonio Isidoro da Fonseca, MDCCXLVII (1747).
- MALDONADO, Maria Hermínia. “António da Fonseca Soares (Frei António das Chagas) Trinta romances inéditos”. Coimbra, *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. XLI, 1992.
- Manuscrito 130*. Arquivo Distrital de Braga, Universidade do Minho.
- Manuscrito 154*. Arquivo Distrital de Braga, Universidade do Minho.
- Manuscrito 373*. Arquivo Distrital de Braga, Universidade do Minho.
- MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*. Trad. Maria Júlia Goldwasser. São Paulo, Martins Fontes, 1993.
- MARAVALL, José Antonio. *A cultura do barroco*. São Paulo, Edusp / Imprensa Oficial, 1997.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. Vol. I, São Paulo, Cultrix/Edusp, 1976.
- MATA, Aida, RAMOS, Annabela e SOARES, Maria José. *Manuscritos da livraria do mosteiro de São Martinho de Tibães*. Braga, Museu do Mosteiro de São Martinho de Tibães, 2000.
- MATOS, Gregório de. *Obra poética*. Edição de James Amado. 2<sup>a</sup>. ed., Rio de Janeiro, Record, 1990, 2 vols.
- MELLO, D. Francisco Manuel de. *Apologos dialogaes*. Edição de Fernando Nery. Rio de Janeiro, A. J. de Castilho, 1920.
- \_\_\_\_\_. *As segundas três musas*. Ensaio crítico, seleção e notas de Antonio Correa de A. Oliveira. Lisboa, Clássica, 1945.
- \_\_\_\_\_. *A tuba de Calíope*. Introdução, estabelecimento de texto, notas e glossário de Segismundo Spina. São Paulo, Brasiliense / Edusp, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Hospital das letras*. s.l., Bruguera, s.d.
- MENANDRO EL RÉTOR. *Dos tratados de retórica epidíctica*. Madrid, Gredos, 1996.

- MENDOZA, José Onrubia de (edición). *Epistola moral a Fabio y otras poesías del barroco sevillano*. Barcelona, Bruguera, 1974.
- \_\_\_\_\_ (edición). *Poetas cortesanos del siglo XV – Lope de Stuñiga, Marqués de Santillana, Jorge Manrique, Juan de Mena y otros*. Barcelona, Bruguera, 1975.
- MIRANDA, Sá de. *Poesia e teatro*. Selecção, introdução e notas por Silvério Augusto Benedito. s.l., Ulisseia, s.d.
- Mosteiro de Tibães*. 3<sup>a</sup>. ed., Braga, São Martinho de Tibães, 1998.
- NEBRERA, Gregorio Torres. *Antología lírica renascentista*. Tomo I, Madrid, Narcea, 1983.
- NORONHA, José. *Para uma leitura da poesia barroca*. Lisboa, Presença, 1999.
- NORONHA, D. Thomas de. *Poesias ineditas*. Edição revista e anotada por Mendes dos Remédios. Coimbra, França Amado, 1899.
- NOUGARET, L. *Traité de métrique latine*. Paris, C. Klincksieck, 1948.
- OLIVEIRA, Custódio José de. *Tratado do sublime de Dionísio Longino*. Introdução e atualização do texto de Maria Leonor Carvalhão Buescu. Vila da Maia, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.
- OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Lyra sacra*. Leitura paleográfica de Heitor Martins. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Música do Parnasso*. Prefácio e organização do texto por Antenor Nascentes. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1953, 2 v.
- \_\_\_\_\_. *Música do Parnasso*. Prefácio e organização do texto por Antenor Nascentes. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1967.
- Parnaso lusitano*. Tomo I, Paris, Em casa de J. P. Aillaud, 1826.
- OVIDE. *Les métamorphoses*. Trad. Joseph Chamonard, Paris, Garnier, s.d., 2 v.
- PÉCORA, Alcir. “Argumentos afetivos nos sermões fúnebres de Antonio Vieira”, em *Antonio Vieira – O imperador do púlpito*. Coordenação Joaci Pereira Furtado. São Paulo, Cadernos do IEB, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Máquina de gêneros*. São Paulo, Edusp, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O teatro do sacramento – A unidade teológico-retórico-política dos Sermões de Antonio Vieira*. São Paulo / Campinas, Edusp / Editora da Unicamp, 1994.

- \_\_\_\_\_ (org.). *Poesia seiscentista – Fênix renascida & Postilhão de Apolo*. São Paulo, Hedra, 2002.
- PEREIRA, Luís da Silva. “Jerónimo Baía – Apontamentos sobre a vida e a obra”. *Revista Portuguesa de Humanidades*, Faculdade de Filosofia de Braga, Universidade Católica de Portugal, vol. I, fasc. 1-2, 1997.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica*, vol. I, Cultura Grega. 7ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- PETRARCA, Francesco. *Le rime*. Commentate da Giosuè Carducci e Severino Ferrari. Firenze, G. C. Sansoni, 1899.
- \_\_\_\_\_. *O cancionero*. Tradução de Jamil Almansur Haddad. s.l., Ediouro, s.d.
- PLATÃO. *Diálogos*. Vols. III e IV, trad. Carlos Alberto Nunes. Belém, Universidade Federal do Pará, 1980.
- PONTES, Maria de Lourdes Belchior. *Frei António das Chagas – Um homem e um estilo do século XVII*. Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1953.
- PORFÍRIO. *Isagoge – Introdução às categorias de Aristóteles*. Tradução de Pinharanda Gomes. Lisboa, Guimarães, 1994.
- PORTUGAL, Francisco de. *Sentenças*. Revistas e prefaciadas por Mendes dos Remédios. Coimbra, França Amado, 1905.
- Postilhão de Apolo Ecco I*. Joseph Maregelo de Osan. Lisboa, Na offic. De Francisco Borges de Souza, MDCCLXI (1761).
- QUEVEDO, Francisco de. *Poesía original completa*. Edición, introducción y notas de Jose Manuel Blecuá. Barcelona, Planeta, 1981.
- QUINTILIANO, M. Fabio. *Instituições oratórias*. Tradução em linguagem portuguesa por Jerônimo Soares Barbosa. São Paulo, Cultura, 1944, 2 v.
- \_\_\_\_\_. *Instituições oratorias*. Seleção, tradução e notas de Jerónimo Soares Barbosa, Coimbra, Imprensa Real da Universidade, MDCCLXXXVIII (1788), 2 v.
- \_\_\_\_\_. *Institution oratoire*. Traduction Henri Bornecque. Paris, Garnier, 1934, 5 v.
- RAMI, P. *Scholarum rhetoricarum, seu quaestionum brutinarum in Oratorem Ciceronis, lib. XX*. Francofurti, Apud Andream Wechelun, MDLXXXI (1581).

- REMÉDIOS, Mendes dos. *História da literatura portuguesa*. 6ª. ed., Coimbra, Atlântida, 1930.
- RODRIGUES, Graça Almeida. *Literatura e sociedade na obra de Frei Lucas de Santa Catarina (1660-1740)*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.
- SARAIVA, Antonio José. *O discurso engenhoso*. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- SARAIVA, Antonio José e LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 12ª. ed., revista e atualizada, Porto, Porto Editora, 1982.
- SCHUMM, Petra. “Nuevas tendencias de la investigación sobre el barroco brasileño”. *Revista de Critica Literaria Latinoamericana*, año XX, nº. 40, Lima-Berkeley, 2º semestre de 1994.
- SCHWARTZ, Stuart e PÉCORA, Alcir (orgs.). *As excelências do governador – O panegírico fúnebre a D. Afonso Furtado, de Juan Lopes Sierra (Bahia, 1676)*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- SILVA, Innocencio Francisco. *Diccionario bibliographico portuguez*. Tomos terceiro, quarto e décimo, Lisboa, Na Imprensa Nacional, MDCCCLIX (1859), MDCCCLX (1860), MDCCCLXXXIII (1883), respectivamente.
- SILVA, Luciano Pereira da. “A astronomia dos *Lusíadas*”, em *Obras completas*. Vol. I, Lisboa, Agência Geral das Colônias, MCMXLIII (1943).
- SILVEIRA, Francisco Maciel. *Literatura barroca*. Global, São Paulo, 1987.
- SPINA, Segismundo e SANTILLI, Maria Aparecida. *Apresentação da poesia barrôca portuguesa*. Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1967.
- TESAURO, D. Emanuele. *Argúcias humanas*. Tradução de Gabriela Cipollini e João Adolfo Hansen. São Paulo, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, FFLCH/USP, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Cannocchiale aristotelico*. Tradução de Miguel de Sequeyros. Madrid, por Antonio Marin, 1741, 2 v.
- \_\_\_\_\_. “O juízo – Discurso acadêmico”. Tradução de João Adolfo Hansen, em *Abrindo caminhos – Homenagem a Maria Aparecida Santilli*. São Paulo, Área de Pós-graduação de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, 2002.

- TOMÁS, Navarro T. *Metrica española – reseña histórica y descriptiva*. 5<sup>a</sup> ed., Madrid-Barcelona, Guadarrama-Labor, 1974.
- VALLE, Ricardo Martins Valle. *A construção da Posteridade, ou A tradição para o Novo Mundo, ou A gênese como Ruína (Um estudo sobre as Obras, de 1768, de Cláudio Manuel da Costa*. Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, 2004.
- VEGA, Pedro de (org.). *Antologia de escritores políticos del siglo de oro*. Madrid, Taurus, s.d.
- VEIGA, Antonio Lopes da. *Diálogo de los poetas*. Em CARNERO, Guillermo. “Las ideas literarias de Antonio Lopes da Veiga con el texto íntegro de su Diálogo de los poetas (1641)”. Lisboa-Paris, *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XIX, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- VERNEY, Luís António. *Verdadeiro método de estudar*. Edição de Joaquim Ferreira. Porto, Domingos Barreira, s.d.
- Vida e acções do grande D. Ant.º Luis de M.ºz terceyro Conde de Cantanhede, e primeyro Marquez de Marialva*. Edição do Prof. Dr. Manoel Lopes de Almeida. Coimbra, Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra, vol XV, 1942.
- VIRGÍLIO. *Virgilio brasileiro*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Rio de Janeiro-Paris, H. Garnier, s.d.
- YATES, Francis. *Astraea – The Imperial Theme in the Sixteenth Century*. London and Boston, Routledge and Kegan Paul, 1975.