



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

EDELBERTO PAULI JÚNIOR

**SÁTIRA CÍNICA E A GRANDEZA DO ÍNFIMO EM *EI REY
GALLO* DE FRANCISCO SANTOS**

**CAMPINAS,
2020**

EDELBERTO PAULI JÚNIOR

**SÁTIRA CÍNICA E A GRANDEZA DO ÍNFIMO EM *EI REY GALLO*
DE FRANCISCO SANTOS**

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária na área de História e Historiografia Literária.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro.

Este exemplar corresponde à versão final da Tese defendida pelo aluno Edelberto Pauli Júnior e orientada pelo Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiros.

**CAMPINAS,
2020**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

P283s Pauli Júnior, Edelberto, 1973-
Sátira cínica e a grandeza do ínfimo em *El rey Gallo* de Francisco Santos /
Edelberto Pauli Júnior. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Alexandre Soares Carneiro.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Santos, Francisco, ca. 1617-ca. 1700. El rey gallo y discursos de la
hormiga viaje discursivo del mundo y ingratitud del hombre. 2. Sátira menipéica
- Espanha. 3. Cinismo. 4. Poética. 5. Retórica. I. Soares Carneiro, Alexandre..
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III.
Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Sátira cínica y la grandeza de lo ínfimo en El rey Gallo de
Francisco Santos

Palavras-chave em inglês:

Santos, Francisco, ca. 1617-ca. 1700. El rey gallo y discursos de la hormiga viaje discursivo
del mundo y ingratitud del hombre

Mennippean satire - Spanish

Cynicism

Poetics

Rhetoric

Área de concentração: História e Historiografia Literária

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Alexandre Soares Carneiro [Orientador]

Maria Augusta da Costa Vieira

Maria Aparecida Oliveira de Carvalho

José Luis Martinez Amaro

Marcos Aparecido Lopes

Data de defesa: 27-10-2020

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-3322-1734>

- Currículo Lattes do autor: https://www.cnpq.br/cvlattesweb/PKG_MENU.men



BANCA EXAMINADORA:

Alexandre Soares Carneiro

Maria Augusta da Costa Vieira

José Luis Martinez Amaro

Maria Aparecida Oliveira de Carvalho

Marcos Aparecido Lopes

**IEL/UNICAMP
2020**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

Dedicatória

À Núbia razão de ser
do meu amor.

Agradecimentos

Este trabalho é fruto de quatro anos de dedicação à obra de Francisco Santos. Neste período dediquei-me a pesquisar as relações entre seu texto *El rey Gallo* com a tradição espanhola da sátira menipeia. Para tanto, contei com o apoio do programa de capacitação docente da UFMS, que permitiu o afastamento de minhas atividades acadêmicas. Em todos esses anos, estive vinculado ao Programa de Pós-graduação em Letras do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, onde ampliei meus conhecimentos na área de História e Historiografia Literária. Agradeço aos professores do programa pela formação recebida, o apoio dos meus colegas de pós-graduação, aos funcionários Miguel, Raiça, Cláudio e, sobretudo, a Rose pelas orientações, aos colegas do curso de Letras da UFMS, e, de forma especial, ao professor Alexandre Soares Carneiro, meu orientador na pós-graduação com quem aprendi e seguirei aprendendo.

Agradeço também aos amigos Petrilson, Bianca e à pequena Isadora que me acolheram com muito carinho em Campinas; aos meus pais, Edelberto Pauli e Elisabeth J. Pauli, e a meus irmãos, Alexandre, Sander e Luciana, que estiveram sempre comigo nesta caminhada, assim como minha sogra, Maroli Ribas e meu cunhado Alisson Ribas. Agradeço também a Daniel Amorim, professor da palavra que gentilmente revisou o texto, a Marcos Rógerio, amigo de verso e prosa. Agradeço os ensinamentos e a generosidade dos mestres Tida Carvalho, José Luis Martínez, Marcos Lopes e Maria Augusta da Costa Vieira, membros da minha banca de defesa.

Agradeço, com muito amor, à Núbia, Vinicius e Nina, os maiores encantos da minha vida.

RESUMO

Em *El rey Gallo*, Francisco Santos emula, para seus propósitos, os achados e usos poéticos, filosóficos e retóricos dos sábios cínicos. Identificamos as semelhanças e as diferenças entre seu colóquio e a tradição da sátira menipeia, particularmente luciânica, dentro do contexto espanhol do século XVII. Para tanto, precisamos os principais traços da filosofia cínica não só no aspecto doutrinal, mas também nos tipos humanos que a representam e nos procedimentos literários que utiliza. Há neste diálogo de Santos um cristianismo de tendência cínica que se expressa no *agon* entre a Formiga plebeia e o rei Galo, na defesa da vida simples, respeitosa das necessidades naturais e do trabalho, tendo como modelo os animais e a renúncia a tudo que há de servidão no conceito de honra, atitude que se desdobra na absorção da política pela ética.

Palavras-chaves: Francisco Santos; Sátira menipeia espanhola; Cinismo; Retórica.

ABSTRACT

In *El rey Gallo*, Francisco Santos emulates, for his purposes, the discoveries and poetic, philosophical and rhetorical uses of the cynical sages. We identified the similarities and differences between his colloquium and the tradition of Menippeia satire, particularly lucianic, in the Spanish context of the 17th century. Therefore, we need the main characteristics of cynical philosophy not only in the doctrinal aspect, but also in the human types that represent it and in the literary procedures that it uses. In this dialogue of Santos there is a Christianity with a cynical tendency that is expressed by the agon between the common Ant and the Rooster, in the defense of simple life, respectful of natural needs and work, using animals and renunciation as a model of all that exists of servitude in the concept of honor, an attitude that disintegrate in the absorption of politics by ethics.

Keywords: Francisco Santos; Spanish Menippeia satire; Cynicism; Rhetoric.

RESUMEN

En *El rey Gallo*, Francisco Santos emula para sus propósitos, los hallados y usos poéticos, filosóficos y retóricos de los sabios cínicos. Identificamos las semejanzas y las diferencias entre su coloquio y la tradición de la sátira menipeia, particularmente lucianesca, en el contexto español del siglo XVII. Para alcanzar tal objetivo, precisamos los principales rasgos de la filosofía cínica no solamente en relación a su doctrina, sino también en los tipos humanos que la representan y en los artificios literarios que utiliza. Existe en este diálogo de Santos un cristianismo de tendencia cínica que se expresa en el *agon* entre la Hormiga plebeya y el rey Gallo, en la defensa de la vida sencilla, que respecta las necesidades naturales y el trabajo, teniendo como modelo los animales y la renuncia a todo lo que hay de servidumbre en el concepto de honra, actitud que se despliega en la absorción de la política por la ética.

Palabras-claves: Francisco Santos, Sátira menipeia española; Cinismo; Retórica.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 – Vida, obra e apresentação de <i>El rey Gallo</i>	
1.1 Biografia.....	16
1.2 Valorização literária de Francisco Santos.....	19
1.3 <i>El rey Gallo</i>	22
CAPÍTULO 2 – Fortuna crítica	
2.1 A questão do “plágio”.....	25
2.2 O gênero textual em <i>El rey Gallo</i>	33
CAPÍTULO 3 – Sátira cínica	
3.1 Menipeia e cinismo.....	40
3.2 Luciano na Espanha.....	47
CAPÍTULO 4 – <i>El rey Gallo</i> e a herança cínica	
4.1 Paratextos.....	52
4.2 Interlocutores e contendas argumentativas.....	57
4.3 O <i>ethos</i> da Formiga.....	66
CAPÍTULO 5 – O diálogo de transformações: castigo e redenção	
5.1 Característica do gênero.....	74
5.2 Extravios do humano e o teste da Formiga.....	79
5.3 Visão do alto e a persuasão do Galo.....	86
CAPÍTULO 6 – O joco-sério em <i>El rey Gallo</i>	
6.1 <i>Mimesis</i> e a tradição do mendigo sábio.....	95
6.2 A correção do fantástico	98
6.3 Os chistes do Tempo e da Morte.....	105

CAPÍTULO 7 – Miséria humana, animais e trabalho

7.1	Homem, mundo abreviado.....	114
7.2	As bestas pedem justiça.....	121
7.3	O elogio da vida simples e do trabalho	126

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	134
----------------------------------	------------

BIBLIOGRAFIA.....	138
--------------------------	------------

ANEXO

0.1	Resumo das obras de Francisco Santos.....	154
-----	---	-----

APRESENTAÇÃO

Mesclando tópicos filosóficos e didáticos na composição de sua sátira, Francisco Santos (1623-1698) constrói, em *El rey Gallo* (1671), um colóquio entre o soberbo Galo e a humilde Formiga à maneira das fábulas de Esopo, a fim de que, como diria Baltasar Gracián, “hablen las bestias para que entiendan los hombres”. O texto emula o *Galo* de Luciano de Samósata (século II d. C) em sua disputa sobre qual seria o “melhor estado”: o da pobreza filosófica ou o da opulência da corte. Com a transformação do inseto em valido do Rei, o escritor propõe uma imagem positiva do estamento ordinário. Estruturado com recursos poéticos da sátira menipeia, o diálogo se desenvolve como uma viagem fantástica pelo mundo à maneira de *El Criticón* de Gracián e de *Los sueños* de Quevedo.

O *Gallo* de Santos atende as metas da arte retórica: o *docere* (o instruir), o *muovere* (comover) e o *delectare* (agradar o leitor com a sua exposição). Mesclam-se a esses objetivos os três gêneros do discurso persuasivo: o epidítico, o deliberativo e o jurídico. O epidítico implica a beleza dos exemplos de virtude que os protagonistas louvam e a monstruosidade dos vícios que vituperam. Ao louvar ou atacar determinada atuação, a função epidítica comparticipa da finalidade deliberativa do discurso da Formiga. Sua oratória orienta o Rei sobre os perigos da condição de príncipe. Ao final, ambos peregrinos aprenderão com a falta de decoro de suas ações e com os disparates do mundo.

Em boa medida, a sátira de Santos se compõe de exposições patéticas, com enumeração e divisão de partes, que educam e agradam ao descrever a matéria visível a ser avaliada em seus pormenores. O texto busca também comover o leitor com o engrandecimento do que há de promitente e de temível (além de alegre, triste, miserável, formidável etc). Por vezes o esquema antitético das cenas (virtude/vício) reitera os conflitos que coabitam os personagens. A figura da antítese amplifica as formas da pantomima cômica para que se opere a observação vigilante e corretiva da *persona* satírica. Já o ato de acusar ou defender uma causa, própria do gênero judicial, se apresenta neste diálogo, por exemplo, na representação do Juízo Final e nas diversas paródias jurídicas que perpassam o texto.

Nessa viagem alegórica, que visa desvelar a natureza e condição do homem, Santos dialoga com outros humanistas espanhóis do século XVI, como

Alfonso de Valdés e Cristóbal de Villalón, que também emularam as peças de Luciano. Ao contrário do Menipo do escritor sírio que aparece como um falso ingênuo, Santos acolhe em seu *Gallo* o espírito das anedotas de Diógenes de Sinope, veiculadas nos séculos XVI e XVII. Nessas compilações, o filósofo mantém uma identidade estável, sendo caracterizado como misantropo e anticortesão, alguém que enfrenta a fortuna e a morte. Por exemplo, em *Crates y Hiparquia marido y mujer, filósofos antigos* (1637), de Gerónimo Fernández de Mata (1637, p. 18b), amparado em “tronco rústico”, Diógenes se burla do “cetro magestuoso” de Alexandre porque “nunca el que con razon se fia en su virtud propia, invidia la agena”. A felicidade de anacoreta desprezaria as pretensões de poder e honra do imperador: “porque sabe ser la mayor de todas [alegrias], no tener necesidad de las cosas necesarias” (id, p. 18b)¹.

O enfrentamento entre os valores do cajado e do cetro das anedotas de Diógenes será amplificado neste colóquio por meio da relação sapiencial entre os protagonistas – o Galo na qualidade de senhor e a Formiga, de conselheiro. Mas, como seus compatriotas, Santos adere a uma visão parcial da filosofia dos cães, provavelmente originária da elaboração literária de estoicos, como Sêneca e Epicteto. A performance cínica será então apresentada não como vitupério de toda forma de convenção social e rejeição da vergonha, mas como um modelo secular racional para a aversão do materialismo e das paixões. O autor recupera apenas o que poderia ser compatível com o cristianismo: um tipo de pobreza que não renega uma autonomia moral e econômica em seu despojamento dos bens materiais.

Santos prefere aproximar seus protagonistas ao modo de vida de sábios selvagens, como Diógenes e Timón, e não ao de Sêneca, porque os cínicos, melhor do que os estoicos, adquiriram reputação de predicadores populares contra o mal e os desmandos dos poderosos. No anedotário do cinismo é recorrente o mito do bom selvagem, do bárbaro com autoridade moral. Essa tópica é, em geral, representada pelo camponês ou pelo pobre esforçado e virtuoso que, com sua labuta e resistência, encarna um modo de vida natural que deve ser seguido pelo príncipe

¹ Desde os provérbios do príncipe sírio ibn-Fatik (1048-49), transcritos para o espanhol com o nome de *Bocados de Oro* (ed. 1895), nos fólhos (cap. X, fo. 15), representa-se o cínico sinopense como um “aborrecedor del mundo”. Igualmente, no *Libro aureo de Marco Aurelio* de Antonio de Guevara (1658, I, p. 110b), Diógenes é aquele que está “huyendo del mundo”. Em *Periquillo* (1668), texto mais conhecido de Santos (1966, p. 1907), “Periquillo (...) cual otro Diógenes” figura como quem está “huyendo de los haberes del mundo”.

para escapar à vaidade e adulação próprias da corte. Tais atributos serão retomados nos aspectos físicos, atitudes e discursos da Formiga².

Em *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, Marcel Bataillon (1969, p. 21) entreviu o nascimento de um vigoroso “cinismo cristiano” na santificação da “despreciada condición social” e na renúncia a “todo lo que de esclavitud tiene el concepto de ‘honor’”³. Dois anos antes da publicação de *El rey Gallo*, Santos aproximou o protagonista de *Periquillo* (1668) do modo de vida cínico. Pedro, como um filósofo humilde e andarilho, emula os protagonistas do gênero picaresco ao ascender “no ya por medio de trampas y picardías, sino en fuerza de su honradez y hombría de bien; y así, en vez de elevarle a la opulencia y al gran mundo, le hace retirarse a una ermita en el campo, convirtiéndole en un Diógenes cristiano” (TICKNOR, 1854, III, p. 353).

Desde a década de 90 do século passado, teóricos como Víctor Arizpe (1991a) e Alberta Gatti (1998) relacionam *El rey Gallo* aos aspectos estruturais e temáticos da sátira menipeia, sem aludir, no entanto, à doutrina e às atitudes vitais dos antigos cínicos. Para analisar a interface deste *Gallo* com o cinismo, a pesquisa lida, em seu primeiro capítulo, com os dados biográficos do autor, a valorização literária de sua produção e uma apresentação do enredo da obra. O segundo capítulo se dedica ao estudo da fortuna crítica. Refletimos sobre o gênero textual e o emprego de conceitos como “plágio” e “cópia”, corrente na análise dos textos de Santos. No terceiro capítulo, tratamos da vertente filosófica e literária do cinismo, com suas ramificações na sátira latina, na fábula e na diatribe. Encerramos essa parte do trabalho com uma apresentação da obra de Luciano no contexto da Espanha dos séculos XVI e XVII.

Após essa discussão conceitual, iniciamos a análise de *El rey Gallo* no quarto capítulo, dividindo-a em três subcapítulos. No primeiro, estudamos as preliminares (prólogos, dedicatórias, censuras) da obra. O segundo se centra nas divisões do diálogo (preparação e debate), segundo as preceptivas do século XVI. Para pensar a construção do *ethos* discursivo do inseto no jogo argumentativo com

² Encontramos outras anedotas cínicas em obras de Santos, como *Los gigantes de Madrid* (1666), *El no importa de España*, (1667), *Periquillo* (1668), *El vivo y el difunto* (1692) e *El arca de Noé* (1697).

³ Dividindo a sociedade espanhola do século XVII em grupos (integrados, críticos, desviados), Maravall (1986) prefere o termo “desviados” para caracterizar a recusa das convenções sociais dos personagens picarescos.

o Rei, recorremos ao tratado retórico de Hermógenes de Tarso (século II d. C), entre outros autores. No quinto capítulo, a pesquisa traça as inter-relações entre o texto de Santos e os “diálogos de transformações”, em que os modelos são o *Asno de ouro* de Apuleio e o *Asno e o Galo* de Luciano. O subcapítulo “Extravios do humano e o teste da Formiga” se concentra na mutação dos protagonistas em humanos e na adaptação do inseto a esta nova condição. Já em “Visão do alto e persuasão do Galo” o trabalho se debruça nas tentativas de captar a adesão da ave, seja pelos apelos e adulações do Homem-Engano, seja pelos aconselhamentos da Formiga.

No sexto capítulo, discutimos o estilo joco-sério em *El rey Gallo*. No trecho chamado de “*Mimesis* e a tradição do mendigo sábio”, relacionamos a técnica do enaltecimento da *Poética* de Aristóteles com a estratégia característica das anedotas cínicas de tratar o superior pior do que é e o inferior melhor do que é. Santos eleva o baixo sem rebaixá-lo como acontece na comédia e na literatura picaresca do período. Nos subcapítulos “A correção do fantástico” continuamos a tratar do sério e do cômico com análises de trechos do colóquio. Em “Os chistes do Tempo e da Morte” centramos a atenção na participação da ideia abstrata do Tempo e sua vinculação com o conceito de fortuna, para em seguida precisar como o escritor utiliza a oscilação entre lugares de observação celestiais, terrenos e infernais para o exercício de seu humor satírico.

O tema da miséria humana e a defesa das feras será tratado nos dois primeiros subcapítulos do capítulo sétimo. Ao opor as qualidades dos brutos às excelências humanas, Santos mobiliza conceitos do *contemptus mundi* e da *miseria humana* que estão na base do antropocentrismo cristão e estoico, de ampla divulgação nos séculos XVI e XVII. O último subcapítulo precisa a relação entre a sátira menipeia e o elogio da vida simples e do trabalho. A defesa das atividades manuais como a do sapateiro no *Galo* de Luciano ecoa em outras obras do Renascimento espanhol, como *El Crotalón* de Cristóbal de Villalón e o *Coloquio de la Mosca y de la Hormiga* de Juan de Jarava. O aprofundamento da questão permite aliar a tradição luciânica aos temas sociais e econômicos abordados pelo escritor madrileno.

Em anexo, a tese traz ainda uma descrição cronológica das obras do autor.

CAPÍTULO 1 – Vida, obra e apresentação de *El rey Gallo*

1.1 – Biografia

Não havendo um estudo biográfico, os poucos dados que temos sobre Francisco Santos (1623-1698) figuram nos frontispícios, preliminares e no interior de suas obras⁴. São detalhes, pouca coisa de definitivo, mas que ajudam a traçar o pensamento, o caráter e a vida do escritor. Nascido em Madri em 1623, filho de Francisco Santos e Maria Madri, serviu como soldado na *Guarda Vieja Española* aos Reis Felipe IV e Carlos II. Milagros Navarro Pérez (1975, p. 8) supõe que seus pais teriam sido cristãos velhos, condição exigida para o ingresso nas *Guardas Reales*, cujos integrantes eram recrutados entre homens moços e fidalgos, se possível, ou ao menos cristãos velhos que não tivessem sido castigados pela Inquisição. Um posto na guarda real era, mais do que um cargo militar, um ofício palaciano que tinha a função principal de servir ao soberano e escoltar a família real. Mas parece que seu cargo não era ainda estável antes de 1671, quando se define, na dedicatória de *La verdad en el potro* a don Pedro de Lasso de la Vega, como “humilde soldado” e enfatiza que dentro da organização militar figurava entre o contingente denominado “supranumerário”, por não gozar de retribuição complementar de salário nem vestuário⁵. Em 1645, casou-se com Maria Muñoz, com quem teve nove filhos, um dos quais Juan Santos, que alcançou certo êxito social ao integrar a Ordem de *San Juan de Dios*, tornando-se posteriormente “Cronista General”.

A ética – em que se repreendem vícios e se aconselham bons costumes no ambiente social e familiar – é a matéria poética preferencial de seus textos. Acolhendo a perspectiva aberta pelo Renascimento de adaptar as filosofias pagãs ao mundo cristão, notamos traços da doutrina cínica, estoica e cética em sua produção literária. Seu cristianismo aconselha e educa na direção da construção de

⁴ Os dados bio-bibliográficos são de Navarro Pérez (1975, p. 5-35) e de sua introdução às *Obras selectas* do autor, cf. Pérez (1976, p. X-LXVII). Outra fonte é o verbete do *Diccionario filológico de literatura española*, de María Casas de Álamos (2012, p. 426-32). Em anexo, há um resumo das obras do autor.

⁵ Como “supranumerário”, o escritor estava à espera de uma vaga fixa no regimento. De modo que lhe convinha chamar a atenção de seus superiores, como fez em *La verdad en el potro* e *El rey Gallo*, obras publicadas em 1671 e dedicadas a Pedro Lasso de la Vega, máxima autoridade das guardas espanholas à época. Os ganhos mensais de um soldado da *guarda vieja* eram de 75 a 90 *reales*, um terço menor do que ganhava um ajudante de pedreiro em meados do século XVII. Cf. María José del Río (2008, p. 185-6).

uma ordem social mais moderada, em que os costumes e a religião devem impor limites aos desejos imprudentes, a fim de vencer a estultice e a malícia daqueles que não sabem conduzir a si mesmos. Seu discurso traz constantemente o tema da injustiça de que são vítimas os súditos mais desfavorecidos e, em geral, é deles a prerrogativa da virtude, porque aprendem, com a dor da miséria, a viver frugalmente, em desengano constante. Nesse ponto, o autor recupera algo da autoridade moral dos sábios mendigos, própria da filosofia e sátira cínicas. Isso permite-lhe expor, por contraste entre ricos e pobres, a conduta justa ou injusta do centro do poder.

O escritor louva constantemente sua cidade natal. Madri é o lugar da “sutileza de ingenio, sol deste mundo, vislumbre de la Divina Patria” (SANTOS, 1973, p. 109). A cidade é o cenário privilegiado de seus livros, com seus tipos, ambientes, suas manifestações e escândalos – enfim, seu dinamismo social e econômico. O escritor vive em Madri até a sua morte, em 1698, tendo sido “criado en barrio de sospecha, que es Lavapiés” (SANTOS, 1696, p. 15). Durante o século XVII Lavapiés abriga a maioria das casas de prostituição da cidade, especificamente, “la calle de la Primavera; pero como su clientela se reclutaba entre la hez de la Villa, los escándalos que en ella se daban determinaron a Felipe IV (1628) a diseminar a aquellos burdeles, más al interior, por las barriadas de Antón Martín y San Juan” (DELEITO Y PIÑUELA, 2008, p. 60)⁶.

A publicação de suas obras custou não poucos dissabores. Ele alude reiteradamente ao problema da falta de dinheiro, de vista, dos males da gota, da falta de tempo e paciência, além dos ataques dos invejosos. Nada parece anunciar a atividade profícua de escritor que não quis se conformar com a vida de soldado. Na aprovação de Frei Pedro Mexía a *Las tarascas de Madrid* (1665), Santos é enaltecido como aquele que, embora “sin profesión científica, use de muchas” (SANTOS, 1976, p. 250)⁷. Essa falta de estudos a que se refere Mexía provavelmente diz respeito aos conhecimentos superiores, mas não podemos esquecer que a adolescência de Santos coincide com um momento rico das letras

⁶ “A mediados del siglo XVII, en Madrid pasaban de ochocientas las casas públicas que estaban abiertas toda la noche” (DELEITO Y PIÑUELA, 2008, p. 60). Em *El arca de Noé* (1697), Santos (1950, p. 147) argumenta, na defesa da licitude das comédias, que o espectador, ao assistir o espetáculo, deixa de estar em outras casas de “vida libre”, como a de “juegos” ou a de “Venus”, “que en la Corte ay más que en algún tiempo en Roma. Muchos pecados se cometen quando faltan las Comedias”.

⁷ Nas preliminares das obras completas publicadas no século XVIII, Francisco Medel ressalta que “Han logrado estas Obras mucho aprecio en los estudiosos, y cortesanos, y han adornado las Bibliotecas mas ilustres, y Grandes; porque su Autor con ningun estudio, solo con su mucha aplicacion, y trabajo compuso en cartorze tomos pequeños los diversos Tratados, que oy se repiten en la Prensa” (SANTOS, 1723, I, s/n).

espanholas, favorecido pela extraordinária difusão do livro impresso, cujo poder terá imenso impacto na sociedade, inclusive em suas camadas mais populares: “Existen, por cierto, indicios de lectura entre gente oscura. La aparición y desarrollo de la imprenta pronto tuvieron efecto. Hombres de humilde extracción que saben leer y disfrutar leyendo no faltan en la España del Siglo de Oro” (CHEVALIER, 1976, p. 19).

Embora não pareça ter formação universitária, Francisco Santos revela ativo interesse em áreas como filosofia moral, teologia, política, superstição, moda, economia, história e poesia. Dotado de um notório afã pelo saber, fruto de incessantes leituras, destaca-se pela excelente memória, ferramenta imprescindível para a escrita de seus livros, como ele mesmo afirma em outra passagem: “que no averme Dios adornado de buena memoria, no me atreviera a escribir en 10 meses dos libros, con setenta y dos años de edad” (SANTOS, 1696, p. 148). Parte de suas ideias e dos argumentos de seus textos decorre de leitura e da memória doxográfica, com uso de resumos e florilégios, arquivos de uso público comuns à época, que serviam aos autores e ao público como elementos necessários para a legitimação de seu grupo social e de sua função⁸. Ao contrário dos valores estéticos da modernidade, o critério de qualidade nas Belas Letras do século XVII não implica o conceito de originalidade. O texto de Santos é elegante, afirma Mexía, “porque del libro pueden sacar erudición muchos que la profesan” (SANTOS, 1976, p. 250). A não levar em consideração os preceitos retórico-poéticos do período, boa parte dos leitores críticos de suas obras têm sido pouco prudentes ao julgá-las segundo conceitos anacrônicos, como “plágio” e “cópia”, como veremos.

Para o autor, como afirma Pérez (1976, p. XXV), a Espanha tem pleno direito à hegemonia mundial pelo seu passado, seu poder e pelo valor de seus ideais católicos: “El Rey, señor absoluto de haciendas y vidas es indiscutible: los errores no radican en la torpe actuación de la persona real, sino en la de los ineptos validos y ministros que impiden la comunicación directa entre el Rey y su pueblo”. Mas há uma explicação para isentar o príncipe da responsabilidade pelas mazelas da política de Estado: a monarquia é uma forma indiscutível de governo, “la majestad regia se alzaba demasiado elevada y poderosamente, para que pudieran llegarse los pullazos de la plebe descontenta” (GARCÍA MARÍN, 1976, p. 26). Se,

⁸ Este afã de acumular referências, por vezes sem integrá-las em um discurso coerente, parece ser uma consequência da velocidade com que o autor compôs alguns de seus livros.

por um lado, a distribuição de prêmios ficava a cargo do rei, a fim de grangear o amor de seus súditos, por outro, os castigos caíam na conta de seus ministros, alvos preferidos dos vitupérios sociais. A questão alimenta a temática da necessidade da franqueza em oposição aos perigos da adulação no trato com o rei. Este é um dos temas de *El rey Gallo* (1671), como veremos. Ante um universo ficcional que representa o homem como pior que as feras e no qual o mundo é pura ilusão e pecado, a solução será, graças ao desengano, chegar ao desprezo do mundo.

1.2 – Valorização literária de Francisco Santos

A atividade literária do escritor compreende as últimas décadas do século XVII, entre 1663 e 1697. Segundo Miguel Herrera García (1966, p. 55), o madrilenho seria o romancista mais fecundo do reinado de Carlos II (1665-1700), “en cuyas páginas producen su última floración las rosas del huerto de Cervantes, de Quevedo y de Gracián”. Para o historiador Julian Juderías (1912, p. 223-4), Francisco Santos seria o único autor de *novelas de costumbres* digno de recordação no período: “*El día y la noche de Madrid, Periquillo, Las tarascas de Madrid y El vivo y el difunto*, publicadas entre 1663 y 1692, son muy interesantes y curiosas para el que estudia las costumbres de los españoles a fines del siglo XVII”. Mesmo em vida sua produção chegou a alcançar certa popularidade, como se deduz das numerosas edições de cada um dos seus dezesseis livros, que perduraram inclusive depois de sua morte, totalizando “en el siglo XVII (...) treinta y tres ediciones y en el XVIII, cuatro” (ARIZPE, 1991a, p. 53). Na segunda metade do século XVII Santos se destaca, “después de muerto Zabaleta, como el escritor de ficción que más se leyó por una sociedad que pasaba por sus momentos más difíciles” (ARIZPE, 1991b, p. 457)⁹. Em 1723 mereceu uma compilação das obras completas em quatro tomos,

⁹ Os historiadores destacam dois momentos, sendo o segundo marcado pela Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) e pelas revoltas portuguesa e catalã de 1640, que afetariam a estabilidade política e econômica do final do reinado de Felipe IV (1621-1666) e das duas primeiras décadas de seu sucessor, Carlos II (1665-1700): “El síndrome de la miseria rural, la despoblación, el caos financiero y la recesión del comercio americano produjo la primera gran crisis española del período moderno. La crisis puede fecharse entre 1598 y 1620, y fue una crisis de cambio, indicadora de una inversión de las tendencias económicas del siglo XVI. Lo peor todavía tenía que llegar. A partir de 1640, la desintegración política y la bancarrota militar se unieron al desorden económico redujeron España a una depresión absoluta. Y esta vez no había esperanzas de encontrar auxilio en América” (LYNCH, 1975, II, p. 18). Apesar desses retrocessos, Henry Kamen (1981, p. 174) sustenta que as “provincias cantábricas y mediterráneas quedaron al margen tanto de las epidemias como del caos monetario, arrancando en su recuperación una generación entera antes de Castilla”, cuja estabilidade e expansão modestas só ocorreriam depois da década de oitenta do século XVII. Tais alterações (com alguns intervalos de signos

prova evidente de êxito. Santos foi um dos autores preferidos durante o século XVIII: “su fondo sentimental y docente, su falta de barroquismos exteriores, su blandura y claridad expresiva se avenían bien a los nuevos gustos” (VALBUENA PRAT, 1966, p. 1850).

Comprovam a estima de que foi objeto o exame elogioso da sua obra feito por Torres Villarroel (1694-1776), em seu livro *El ermitaño y Torres*, publicado entre 1743 e 1751:

Pocos más allá estaban las obras de Francisco Santos en muchos tomitos pequeños. Este autor supo también [poner]¹⁰ los consejos en punto de golosina que es necesario para que los hombres escuchen la reprensión sin enfado. Supo endulzar lo amargo de las verdades, y no es menester poca habilidad para hacer esto, porque la soberbia y altanería satisface la consideración y memoria de la propia excelencia haciéndolos hambrientos de las alabanzas e idólatras de tratados humanos. Los libros de Santos, aunque encaminados a la enmienda de las costumbres con la reprensión de los vicios y llenos de reprehensiones y severas moralidades, han sido bien recibidos de todo linaje de hombres. Su invención los encomienda y sazona y en esta parte excedió a Quevedo, pero no en el estilo. Si el Santos hubiera hecho que concurriesen en sus obras con los donaires de la inventiva los de la locución, hubiera logrado mayor número de votos entre los críticos. Con todo esto (dijo el ermitaño) es su lectura muy graciosa y entretenida y se conoce que el autor hizo prolija y cuidadosa anatomía de muchas cosas examinándolas con los ojos del juicio y de la razón para penetrar sus falsos desórdenes. Es cierto que manoseó el mundo y la corte por las interioridades, y que no se quedó en la superficie de las acciones su inteligencia (TORRES VILLARROEL, 1789, II, p. 25-26).

Acompanhando o ensinamento de Horácio, segundo o qual é necessário *deleitar ensinando*, o escritor encaminha seus textos na direção da orientação moral, mais do que ao deleite. Tal mudança na preceptiva poética está associada à intervenção da Igreja Católica, triunfante na península ibérica. Por meio das regulamentações da Contrarreforma e dos séculos de metafísica estoico-cristã, de reprimenda ao mundo corpóreo, acaba-se por afetar a concepção de arte baseada nos preceitos aristotélico e horaciano, que estabeleciam que toda imitação deve portar em si um deleite útil e uma utilidade deleitosa – regra que tornava legítima a representação de imagens e personagens lascivos, como na chamada literatura

favoráveis) contribuíram, segundo Maravall (1975, p. 127) para “crear el clima del que surgió el Barroco, inspirando su desarrollo en los más variados campos de la cultura”. Cf. P. Vilar (1993, p. 176-78).

¹⁰ Como está na edição de Fernando Gutierrez de *El arca de Noé*, cf. Santos (1959, p. 9).

picaresca, por exemplo. “As representações que até então eram consideradas decorosas ou verossímeis transformam-se em inverossímeis, logo indecorosas, logo desprovidas de prazer, logo desprovidas de conhecimento, em suma, ignorâncias e vício: constando da natureza, mas não naturais à razão” (MUHANA, 2002, p. 28).

Em estilo laudatório, Torres Villarroel afirma que Santos tem a virtude de fazer uma prolixa e cuidadosa “anatomía de muchas cosas examinándolas con los ojos de razón”, superando nesse quesito inclusive o mestre Quevedo, o qual emulava. A invenção (*inventio*) é o termo que, na retórica clássica, compreende a faculdade do engenho que obtém seus achados nos lugares comuns dos argumentos ou tópicos, no qual se armazenam os temas herdados da tradição. Esses argumentos se podiam retirar das coisas – da realidade verdadeira ou imaginada como verdadeira –, dos autores ou de suas fontes. Villarroel reafirma a capacidade do autor para manejar grandes repertórios de temas, com os quais compunha a matéria de suas fábulas, assim como o planejamento geral da composição, sem alcançar, contudo, o mesmo resultado na elocução (*elocutio*), o acabamento final na linguagem. Embora não mantenha o mesmo padrão da invenção na elocução, não deixa de receber, por outro lado, elogios pelo seu estilo. Em sua aprovação a *No importa de España*, o Frei Thomás de Avellaneda enaltece a linguagem do livro ao afirmar que Santos “ha vencido a sí mismo en lo agudo de los discursos, en la valentía de sus ideas, en la novedad de las frases, en lo rizo de los periodos” (SANTOS, 1973, p. 03).

Navarro Pérez (1976, p. XXIV) argumenta que as “pinturas excelentes de Madrid y la sociedade cortesana” com as quais o escritor ilustra suas moralidades são o que há de mais valioso em sua produção literária. Seguindo John Hammond (1950, p. 87-8) – o primeiro a identificar sua influência como satirista e pintor de costumes em autores como Jose Joaquín Lizard e em Le Sage, de *Le diable boiteux* –, Julio Rodríguez-Puértolas (1973, p. xxxix-xli) sustenta que é possível verificar ainda sua permanência em autores de tendência tipicamente romântica, como Larra, precisamente pela via *costumbrista*, no realismo de Galdós, pela forma de apresentar o mundo da “hampa” madrilenha, e em Blasco Ibañez, pelas minudências das festas populares. Assim como Quevedo, antecessor na elaboração de quadros de costumes, e Juan de Zabaleta, Santos é considerado um dos precursores do chamado *costumbrismo*, que será adotado por Mesonero Romanos e

Estébanez Calderón, entre outros¹¹. Embora a intenção de Zabaleta e Santos tenha sido mais moralizar do que pintar costumes, estes não deixam de usar a pluma para mimetizar os hábitos urbanos de forma hábil e graciosa, sendo escritores de inestimável valor para o conhecimento da vida madrilenha do período.

1.3 – *El rey Gallo*

Dos dezesseis livros que escreveu Francisco Santos, três são de poesia e os restantes textos em prosa¹². O fio narrativo de suas obras costuma ser bastante tênue, abrindo espaço para o terreno do comentário (máximas e exemplos). O autor enfatiza a diversidade dos aspectos emocionais e de imagens, mais do que o desenvolvimento do relato. Visões alegóricas e oníricas estruturam a maioria das composições do autor¹³. Entre outros recursos poéticos que aproximam sua obra da sátira menipeia, elencamos a visão panorâmica, a personificação de ideias abstratas, a divisão da enunciação entre o protagonista doutrinador e aquele que é doutrinado e a representação do mundo ao revés. O estilo de sua prosa oscila entre descrições de cenas, a agressividade satírica e o uso da linguagem coloquial.

Em 1671, Santos publica *El Rey Gallo y discursos de la Hormiga*¹⁴, tendo como uma de suas referências principais o diálogo o *Galo* ou o *Sonho*, de Luciano¹⁵. *El rey Gallo* começa com as descrições de um naufrágio do navio em que viajavam o Galo e a Formiga, protagonistas que escapam da embarcação em um pedaço de madeira. O diálogo organiza seu marco interlocutivo com as transformações de natureza, as narrações biográficas e de aventura, com os pináculos para observação e a descida aos infernos.

Depois dos embates iniciais do primeiro canto, momento em que a dupla expõe suas diferenças sociais, os protagonistas narram suas vidas e desventuras. A Formiga resgata os conselhos que recebeu de sua mãe. Como o sapateiro Micilo, o

¹¹ Cf. *Costumbristas españoles*, de Correa Calderón (1964, I) e a tese de Eloy Czewski (1975).

¹² Em anexo, está a descrição cronológica das obras de Santos.

¹³ Recursos usados em *Los gigantes de Madri* (1666); *No importa de España* (1667); *La verdad en el potro* (1671); *La tarasca de parto* (1672); *El diablo anda suelto* (1677); *El vivo y el difunto* (1692); e *El arca de Noé* (1692). A realização da sátira através da fantasia tem função estrutural na menipeia. Cf. Valdés (2006, p. 197).

¹⁴ A edição de *El rey Gallo* de Víctor Arizpe servirá de referência para a análise. Cf. Santos (1991).

¹⁵ O enredo do *Galo*: depois de jantar na casa do rico Eucrates, o sapateiro Micilo tem um sonho. Eucrates morreu e lhe deixou a herança. Enquanto sonha, Micilo é despertado pelo Galo. Irritado com a interrupção, o sapateiro lhe diz impropérios e, para seu espanto, a ave responde que nem sempre foi galo, que teve várias outras vidas – entre outras, ele fora Pitágoras.

inseto é ambicioso, mas, em seu relato biográfico, descreve como abandona o desejo de possuir. Em seu turno de fala, o Galo narra como se ausentou de casa após perder a confiança de seu pai, Júpiter. Ao tentar se igualar ao deus do Olimpo, ele se vê implicado em uma série de metamorfoses desastrosas devido ao seu apetite sexual. Estabelecida a confiança entre os interlocutores, o Galo e a Formiga decidem continuar a viagem movidos pelo desejo de “ver el mundo y en qué se desvelan sus habitantes” (SANTOS, 1991, p. 89). Nesse momento, o Rei compartilha com a Formiga o poder mágico de adotar a forma que desejar, recurso que será usado para conhecer e avaliar os costumes dos homens.

Após adotarem a forma humana, o Galo se torna o guia do inseto, enquanto este opera como seu guia espiritual. Entretanto, assim que deixa seu estado inicial, a Formiga experimenta a fragilidade da condição humana, que é intensificada na companhia do Galo. Ambos são presos no segundo canto, depois de a ave se apropriar de algumas joias que encontram no caminho. Para fugirem da prisão o Galo os transforma em “perritos de falda”, que são adotados por uma dama cortesã. Novamente como seres humanos, encontram, no quarto canto, a alegoria do Engano. A Formiga expõe as estratégias do Homem-Engano para desiludir o Galo. Em seguida, o inseto aponta as contradições dos seres invejosos. No quinto canto, a minúscula criatura repreende o Galo, que se deslumbra com a ostentação de um cortejo real sem levar em conta os perigos da vida de príncipe. No sexto canto, em um pináculo, a figura do Tempo descreve os formigueros de gente. A alegoria encena a fugacidade do tempo e as consequências dos desejos mundanos.

No sexto canto ainda aparece a figura do *Enrredador*, que será vituperado por enganar, sobretudo, os pobres. No sétimo, o Tempo guia os protagonistas para a “cueva de culpas”, espécie de descida ao inferno com direito a desfile de tropas de fantasmas e suas danças fúnebres. Aparece a alegoria da Morte, ridicularizando os mortos (plebeus, ricos, eclesiásticos e nobres), que a acusam de ser injusta em sua condenação. No oitavo canto, o Tempo torna invisíveis o Galo e a Formiga para que acessem a “playa de la vida” e a intimidade de seus personagens. Surge a figura do *Zahorí*, “veedor de todo el mundo”, que disputa com o Tempo e a Formiga o atributo de ter a visão mais aguçada. No nono canto, a Formiga apregoa contra os refrãos populares. Começa o julgamento que as feras promovem contra o homem no tribunal de Júpiter. O julgamento continua no décimo canto, em que são ouvidas as acusações. No décimo primeiro e último canto, a alegoria do Ermitão, chamado de

Ermitão de Corte, dialoga com a Formiga e com o Tempo sobre o modo de vida dos cortesãos. Ao final, o Tempo se despede dos interlocutores e os protagonistas optam por viver afastados dos homens.

CAPÍTULO 2 – Fortuna crítica

2.1 – A questão do “plágio”

Sabemos que um texto poético do século XVII é muito distinto de uma obra literária da modernidade. Em *El Discreto*, Baltasar Gracián (1918, p. 109) observa que “poco o nada se inventa, y en lo que más importa se ha de tener por sospechosa cualquiera novedad”. À época, a originalidade pode ser um defeito, a inovação é suspeita e a fidelidade à tradição, um dever¹⁶. O público é ontologicamente anterior e superior ao particular. Nesse contexto, o livro expressa o público, sem deixar de, ao mesmo tempo, expressar as particularidades do seu autor, mas jamais é um espetáculo da particularidade. Não por acaso, na aprovação de *El rey Gallo*, Frei Juan de Estrada ressalta a reforma dos costumes apregoada pelo autor, que “ha intentado en varios libros, que ha dado en pública utilidad” (SANTOS, 1991, p. 83). Os homens do saber *publicam* o público em vários sentidos: “par l'exemplarité publie de leur geste; et aussi parce que non seulement ils font correspondre un mot comme *public* à son être, en l'employant dans ses phrases justes, ses modalités appropriées, mais encore ils *publient* sa vérité” (MERLIN, 1994, p. 121). A teoria do útil e do agradável, discutida por todo o século XVII, tem aí sua fonte, sendo esta a *práxis* que condicionava os discursos imaginativos em relação aos efeitos pragmáticos que pretendiam produzir e pelos quais eram avaliados: “requiéreense dos puntos en los libros, que sean dulces y provechosos” (SANTOS, 1959, p. 154)¹⁷.

No contexto do século XVII, uma tópica (poética, filosófica, histórica, religiosa, social ou política) pertencente à tradição tinha naturalmente vários significados e possibilidades de aplicação. Isso valia para as fórmulas oraculares, mas também para os provérbios, as sentenças dos poetas e filósofos ou para os exemplos da história. Essa *práxis* torna difícil determinar com precisão o que é e o que não é do autor. Apropriar-se do repertório de erudição, para reelaborá-la em seguida, sem necessariamente citar a fonte, não era, portanto, uma característica casual da literatura, mas uma prática corrente e necessária. Os empréstimos

¹⁶ “La recherche des sujets originaux passe pour une affectation insupportable, et il se crée, en tous genres, une version officielle qu'on ne peut modifier sans passer pour sacrilège” (BOMPAIRE, 1968, p. 66).

¹⁷ “Tem todos os votos quem misturou o útil ao agradável, deleitando e, ao mesmo tempo, instruindo o leitor” (HORACIO, 1993, p. 35).

passam mais ou menos conscientemente de um autor para outro, sendo este um dos traços essenciais de sistematicidade da literatura: “la tendencia de las obras de arte a referirse y a construirse unas sobre otras” (PINEDA, 1994, p. 20-1).

Reatualizando a memória poética por meio de outros textos, numa espécie de “bricolagem”, o poeta, mais do que *criar*, *reescreve* os modelos pelos quais têm admiração, com outros meios materiais e modos miméticos, a fim de competir com os autores que admira para ser julgado pela engenhosidade e arte:

Es menester aver leído y leer en buenos libros de hombres grandes, no en chanzas ni coplas de Marqués de Mantua; porque si no se labra el corto o largo entendimiento con el arado del estudio, producirá, en vez de frutos fecundos, abrojos y malezas (...), fuera de perfeccionarse, se adelgaza a sí mismo, hallan muchas cosas buenas en Obras de otros, que mezclan con las suyas, haziéndolas parecer famosas en breve tiempo (...) (SANTOS, 1959, p. 155-56).

Dóceis ao ensinamento do outro, às lições dos livros, sem renunciar aos méritos de sua obra, os moralistas dos séculos XVI e XVII inscrevem-se em um quadro admitido, consagrado. Normalmente a imitação é ativa, quer seja regrada ou espontânea. Por isso, os escritores diferenciam a emulação e a imitação servil ou roubo, pois “fala-se de ‘roubo’ e ‘pirataria’, entendendo-se que *emular* é diverso de *roubar*, pois o roubo diz o mesmo e a emulação diz outra coisa” (HANSEN, 2008, p. 21. Grifos do autor). Essa outra coisa buscada pela emulação demonstra tal semelhança com a obra imitada em suas partes mais belas, difíceis e louvadas que qualquer um que as conheça sabe que a segunda foi feita intencionalmente à semelhança da primeira. O procedimento da emulação autoriza os novos textos a se alinharem com os anteriores do mesmo gênero, como autoridade a ser imitada em novas emulações. Esse método era acumulativo, pois não se entendia a novidade poética a partir de conceitos modernos como “plágio”, “originalidade”, “ruptura” ou “superação”, noções anacrônicas para a época¹⁸.

Por conseguinte, o leitor moderno corre o risco de tomar uma imitação ativa ou emulativa por imitação servil. Se há algo que a crítica destacou na obra de Francisco Santos foram suas “dívidas” com outros escritores. Ainda na década de 70

¹⁸ “Eu chamo imitação uma sagacidade com a qual, sendo proposta para ti uma metáfora ou outra flor do engenho humano, tu atentamente examinas as suas raízes e, transplantando-as em diferentes categorias, como em solo cultivado (...), propagas outras flores da mesma espécie, mas não os mesmos indivíduos” (TESAURO, 1986, p. 8).

do século passado, Pérez (1975, p. 28) advertia para o fato de que, de todos os aspectos da criação de Santos – escritor de tanta popularidade, admirado por Le Sage, Lizardi e Villarreal –, tenha sido somente a noção de plágio a que ocupou a atenção da maioria de seus críticos. Do final dos anos 20 até a década de 80 do século XX, os poucos críticos que trataram da produção literária de Santos consideraram-na como uma “cópia” ou “plágio”, principalmente de Quevedo e Gracián. Clavert J. Winter (1929, p. 458), por exemplo, destaca o uso que Santos fará do modelo quevediano: “his model and literary idol was Quevedo and his imitation of the genius approaches a paraphrase”. Monroe Hafter (1959, p. 5) agregará à lista o escritor Saavedra Fajardo, cujo livro *Idea de un príncipe político-cristiano* teria sido extensamente plagiado em *El no importa de España* (1967). Rodríguez-Puértolas (1973, p. xxxi) acrescenta aos empréstimos de Santos trechos de obras como *La Celestina* em *El arca de Noé* (1697) e certos episódios de Guadalajara e Monferrado e do *Libro de Buen Amor* em *Periquillo* (1668). O crítico encontra frases de Jorge Manrique em *El sastre de Campillo* (1685) e versos da obra *Vita Christi*, de Iñigo de Mendoza, em outros textos do autor, como *El escándalo del mundo* (1696) e *El no importa de España*.

O estudo mais completo sobre o “plágio” que o escritor madrileno teria realizado de autores como Gracián, por exemplo, é do hispanista John Hayes Hammond (1950, p. 79), cujo trabalho identifica mais de cem trechos retirados da obra do escritor jesuíta sem que Santos tenha citado a fonte, sendo *El Criticón* o livro mais aproveitado¹⁹. Selecionando 38 trechos da primeira parte dessa obra de Gracián para comparar com os de *Periquillo*, por exemplo – um a mais dos que já haviam sido identificados por Hammond –, entre simples frases e citações de parágrafos inteiros, percebemos que em pelo menos dezessete deles há uma clara intenção de emular a fonte; já nos outros empréstimos a citação de referência sofre pequenas e pontuais modificações, que podem ser de apenas uma palavra, a condensação de trechos selecionados ou ainda a inserção da citação em outro contexto, o que altera, em todos os casos, o sentido original. Em uma cultura em que tudo está de alguma forma dito, a inovação só é pensável como rearticulação de formas da tradição: “a sátira se faz como estereotopia de estereótipos, nela se recicla

¹⁹ Segundo Hammond (1950, p. 82), *La Verdad en el potro* teria mais de cinquenta trechos copiados de Gracián; *El rey Gallo*, umas trinta passagens, e *Periquillo*, quase quarenta. Mas o “plágio” não se restringiria às obras do escritor jesuíta, outras utilizações são lembradas, como *Los Sueños*, de Quevedo, além de Cervantes e Zabaleta.

uma cultura paradigmática” (HANSEN, 1989, p. 40). No século XVII, o saber humano se reduz, como lemos em *El Discreto*, ao acerto de uma sábia eleição: “allá en la edad de oro se inventaba: añadióse después; ya todo es repetir. Vense adelantadas todas las cosas, de modo que ya no queda qué hacer, sino elegir” (GRACIÁN, 1918, p. 109). Não há, portanto, paradoxo em afirmar que na doutrina da imitação a melhor “invenção” passa, em boa medida, por uma readaptação do modelo: “D’ailleurs pour créer du nouveau, point n’est besoin de tout bouleverser: une modification d’apparence modeste suffit à métamorphoser un passage emprunté” (BOMPAIRE, 1958, p. 82)²⁰.

Os meios recomendados para uma emulação do modelo vão desde mudar a ordem de uma frase, sua estrutura, sua largura, ou até mesmo efetivar uma série de alterações formais ou melhorias nos temas. Vejamos alguns exemplos: primeiro apresentamos um trecho de *El Criticón* e, em seguida, uma passagem de *Periquillo*:

– Confiéssote que se me había pasado por pequeña – dixo Andrenio -, a más de que ocupó luego toda mi curiosidad aquella hermosa reina de las estrellas, presidente de la noche, substituta del sol y no menos admirable, essa que tú llamas Luna. Causóme, si no menos gozo, mucha mas admiración con sus uniformes variedades, ya creciente, ya menguante, y poco rato llena.

–Es segunda presidente del tiempo – dixo Critilo -. Tiene a medias el mando con el sol. (...) Pero lo más digno de notarse es que, así como el sol es claro espejo de Dios y de sus divinos atributos, la luna lo es del hombre y sus humanas imperfecciones: ya crece, ya mengua; ya nace, ya muere; ya está en su lleno, ya en su nada, nunca permaneciendo en un estado; no tiene luz de sí, participala del sol, eclípsala la tierra cuando se le interpone; muestra más sus manchas cuando está más luzida; es la ínfima de los planetas en el puesto y en el ser, puede más en la tierra que en el cielo: de modo que es mudable, defectuosa, manchada, inferior, pobre, triste, y todo se le origina de la vecindad con la tierra (GRACIÁN, 1995, I, p. 30-1; grifos nossos).

Equívoca la luz de aquel lucero, presidente de la noche; de aquella reina de las estrellas, substituta del sol y no menos admirable: luna, en fin; retrato del pequeño mundo, digo del hombre; tan parecida en sus humanas imperfecciones, pues ya crece, ya mengua; nace, muere; ya es algo, ya es nada. Jamás permanece en un estado, ni tiene luz de sí, pues la goza del luminar mayor; es defectuosa, manchada, inferior, pobre y triste; originado todo de la vecindad mísera de la tierra” (SANTOS, 1966, p. 1852).

²⁰ Embora reconheça que a imitação era o método de composição dos textos à época, para Hammond os empréstimos de Santos “in most cases, was one of slavish imitation” (HAMMOND, 1950, p. 82).

Santos desfaz o diálogo de Gracián e se concentra nos predicados da lua e sua correlação com o homem por meio de uma enumeração gradativa dos epítetos, até compor a analogia da lua com a criatura humana. A disposição das frases, de modo diverso da fonte, provoca uma redundância ou amplificação dos atributos em uma nova aplicação do mesmo tema. Recorrente em obras do XVI e XVII, a analogia entre o macro e o microcosmo é assunto consagrado pela tradição. A imagem lunática do mundo e do homem não é espontânea, mas imposta pelo legado dos textos que a comentam, particularmente pela sátira: “The author of satire may believe, as Pope and Swift clearly did, that God still exists, but when he assumes the mask of the satirist he acts as if God and Nature were withdrawn and he stood alone in the lunatic world to stay its progressive degeneration” (KERNAN, 1962, p. 173). Sem dúvida, pode-se precisar a transformação proposta por Gracián, mas o assunto transcende sua personalidade, tendo caráter totalmente impessoal²¹.

Em outro trecho, a mudança de contexto contrapõe a criação de Andrenio, protagonista de *El Criticón*, entre brutos animais, ao abandono de Periquillo por seus pais biológicos. Desse modo, Santos reforça a ideia que os humanos podem ser piores que os animais:

Pero llegando a cierto término de crecer y de vivir, me salté [Andrenio] de repente un tan extraordinario ímpetu de conocimiento, un tan grande golpe de luz y de advertencia, que revolviendo sobre mí comencé a reconocirme haciendo una y otra reflexión sobre mí propio ser: ¿Qué es esto, decía, soy o no soy? Pero, pues vivo, pues conozco y advierto, ser tengo (GRACIÁN, 1995, I, p. 20).

Cierto sería que te costase [mãe biológica] dolores; y si por esto te vengaste, mal hiciste, que no puedo saber lo que causa un recién nacido; solo será mi venganza procurar no parecerme a vosotros ¡oh padres crueles!, que me negasteis el llamaros piadosos por no conoceros; el ser os debo, que la luz de la razón me lo ha enseñado, y el ímpetu de conocimiento me lo ha dicho; que pues veo, conozco y advierto, no estoy falto de razón (SANTOS, 1966, p. 1857).

Santos recupera um trecho do primeiro capítulo de *El Criticón* que merece atenção, pois é a parte em que se descreve a origem da razão humana, simbolizada

²¹ Como outros autores, Gracián nota uma correspondência entre o mundo natural, moral e literário, sendo este último uma marca de sua poética: “(...) la insistencia de Gracián sobre la ‘concordia discors’ universal y humana no puede menos que antojársenos nacida en la misma región de la inteligencia (inteligencia histórica, también) en que se enraíza la dilección del jesuíta aragonés por la ‘concordia discors’ estilística” (RICO, 1986, p. 240). Seu artifício conceptuoso seria esta busca pela harmonia entre os discordantes, cf. Gracián (1969, I, p. 55).

em Andrenio, como fenômeno espontâneo e irreduzível. Na passagem, Andrenio, que fora criado entre brutos, narra a Critilo como a razão surgiu para ele com uma luz repentina que o libertou da escravidão dos impulsos irracionais. No parágrafo escrito por Santos, Periquillo se distancia da brutalidade irracional dos próprios pais que o abandonaram e que, nesse contexto, seriam piores que os animais que criaram Andrenio. Ao identificar esse empréstimo do livro de Gracián, o leitor culto da época poderia contrapor ambos os textos e contextos, podendo mesmo considerar que Santos está elevando as criaturas inumanas que apresentam qualidades superiores aos humanos ao cuidar de Andrenio e vituperando aqueles que, apesar da razão, demonstram ser inferiores aos animais, como os pais de Periquillo. A “luz de la razón” no livro de Santos é fulcral para entender a travessia do personagem em sua busca pela libertação das paixões, dos enganos do mundo, das adversidades da fortuna e condicionamentos hereditários impostos por uma sociedade estratificada na nobreza de nascimento, sendo condição essencial da virtude²².

Além desses tipos de aplicação de disposição diversa e de alocação em contextos diferentes da fonte, há uma evidente amplificação dos termos. Em outro trecho de *El Criticón*, que trata do tema das “uñas” dos poderosos, o assunto é reelaborado por meio de um diálogo entre um senhor, sua criada e o protagonista Periquillo:

Que sí, sí, saquen tixeras, aunque sean de tundir, mas no de trasquilar, y córtense esas uñas de rapiña y atúsenlas hasta las mismas manos cuando las tienes tan largas. Algunos hombres hay caritativos que suelen acudir a los hospitales a cortarles las uñas a los pobres enfermos: gran caridad es, por cierto; pero no fuera malo ir a las casas de los ricos y cortarles aquellas uñas gavilanes con que se hizieron hidalgos de rapiña y desnudaron a estos pobrecitos y los pusieron por puertas, y aun los echaron en el hospital (GRACIÁN, 1995, I, p. 169).

Preguntó el señor dónde iba. Respondió [uma criada] que al hospital a cortar las uñas a los pobres. Apenas lo oyó Periquillo cuando se levantó, diciendo:

- ¿Qué hacéis, señora? ¿Tenéis juicio? ¿Dónde habéis enviado el entendimiento? Mirad que seguís la escuela del mundo al revés, no vais a cortar las uñas a los pobres, tomad otro camino y guiad a las casas de los poderosos, que allí habrá bien que hacer; allí sí que hay

²² A atuação de Periquillo nega a tópica da origem em que os filhos se assemelham aos pais. Cf. Pauli (2014).

uñas largas de gavián, con que se hicieron ‘hidalgos de rapiña’; pero, por si acaso, tomad mi consejo. ¿Qué tijeras lleváis?

- Las del estuche – respondió.

- Mal hacéis – replicó -; bien digo yo que no tenéis juicio. Para cortar las uñas a los pobres no es menester tijeras, que aun uñas no los han dejado; pero para cortarlas a muchos poderosos llevad las tijeras de los tundidores y aun quiera Dios que basten. Por eso un caballero entendido, abriendo sus armas, que se componían de un gavián, en cuya cabeza se sentaba una mariposa, mandó que al gavián le pintasen sin uñas, y una letra que dijese: ‘No te ofenderá mi pico, que aunque pico, es reportado, ni mis uñas, pues ya me las he cortado’ (SANTOS, 1966, p. 1911).

A criação do diálogo já é uma modificação significativa da fonte. Outros temas caros ao universo temático de Santos enriquecem a passagem, como o da pobreza extrema, que se conecta com o emblema das armas do cavaleiro que une os extremos de força e delicadeza: a contenção das unhas da ave com a fragilidade inocente da mariposa. Essa figura da ave de rapina, outra tópica do período usada para ridicularização dos poderosos, repete-se, por exemplo, em *El rey Gallo*: “Aquel gavián ha rapiñado más plumas de humildes, que vale su linaje” (SANTOS, 1991, p. 142). Vimos em trecho anterior que Santos, ao levar o leitor a comparar o contexto de Andrenio ao de Periquillo, louva o comportamento dos animais em contraste com a atitude dos pais biológicos de seu personagem. Aqui ocorre o contrário: o escritor concebe que os humanos façam o que fazem os animais, assemelhando-se a eles. Em ambos os processos se dá a transferência de qualidades de um grupo de seres vivos para outro, prática recorrente nas obras de Santos.

Santos cita Gracián e o seu *El Criticón* apenas uma vez, em *El sastre de Campillo* (1685), no momento em que o alfaiate, protagonista da narrativa, testa a discrição de alguém que deseja ser seu conselheiro: “Miravale el Sastre, y acordose de las perdizes de los criticones de Lorenzo Gracián, y dixo a su Señor, provemos à este hombre, y verás deste manso cordero, buelto fiero leon” (SANTOS, 1685, p. 102)²³. O alfaiate lembra da obra de Gracián quando tem que provar a capacidade de agir e pensar de um homem. Em *Periquillo*, Santos faz outra referência importante ao livro do jesuíta aragonês, ao chamar de Felisinda (grande amor de Critilo em *El Criticón*) a prima do Sevilhano, um dos três bandoleiros que narra os trágicos acontecimentos de sua vida para Periquillo depois de sua fuga de Madri.

²³ Por conta da demora na aprovação, Baltasar Gracián publicou suas obras, com exceção da última *El comulgatorio*, com o pseudônimo de Lorenzo Gracián, que era um dos seus irmãos.

Assim, o escritor evidencia, pelo menos para os leitores mais cultos, o apreço pela obra do mestre. Por outro lado, mesmo sem a menção a essa personagem basilar da obra de Gracián, é oportuno lembrar que é duplamente difícil para um escritor do século XVII ocultar seus empréstimos: “Un public cultivate identifera aussitôt l’emprunt. D’autre part il n’y a aucune raison de le cacher car il est justifié par un système qui en fait même un mérite grâce à l’émulation” (BOMPAIRE, 1958, p. 84).

Apesar da ampliação temática de uma ou outra crítica posterior a Hammond, só na década de 1990, em seu estudo das fontes em *El rey Gallo*, Víctor Arizpe (1991a, p. 31) encontra exemplos de imitação com o claro intuito de superar o modelo. Além dos empréstimos de mais de trinta passagens de *El Criticón*, já identificadas por Hammond, descobre uma fonte que o escritor madrilenho teria usado para elaboração do texto. Dos cinquenta apólogos da obra *León prodigioso* (1636), de Cosme Gómez Tejada de los Reyes, Santos parece fazer uso de pelo menos dez deles²⁴. Ao comparar os trechos, demonstra que “en los textos confrontados, sufren, en manos de Santos, una reestructuración considerable” (ARIZPE, 1991a, p. 30). Esses estudos sobre as fontes, com a retomada da retórica, não significam nenhum desprestígio para o trabalho de Santos, porque se trata de um procedimento “harto frecuente el sacar de los repertorios de erudición tanto ejemplos como sentencias, para reelaborarlos luego. Precisamente la originalidad estaba en la combinación, a veces inesperada, de las fuentes” (id., p. 30).

Entretanto, as vozes que se levantaram a favor da doutrina da imitação para o entendimento dos empréstimos de Santos não impediram que a cantilena do escritor plagiador continuasse em pesquisas mais recentes. Em seu louvável trabalho como editor, Donoso Rodríguez (2013, p. 25) não deixou de afirmar categoricamente que Santos saqueou *El Criticón* ao compor *Periquillo*: “La verdad es que el autor madrileño entra verdaderamente a saco en *El Criticón*”. Interpretando as opiniões de Arizpe a contrapelo do próprio crítico, afirma ainda que *El rey Gallo* faria uma expolição de *El león prodigioso*: “En otra obra de Santos, *El rey Gallo*, Arizpe demuestra una expoliación todavía mayor, esta vez referida a *El león prodigioso* de Cosme Gómez Tejada de los Reyes” (DONOSO RODRÍGUEZ, 2013, p. 27, nota 25). Sendo mais ponderada ao tratar do tema, Elisa Jiménez Melero (2013, p. 68), que

²⁴Um resumo do cotejo da obra de Santos com Quevedo, Gracián e Gómez de Texada, cf. Arizpe (1991a: p. 15-30).

editou com primor *La tarasca de parto*, enfatiza que “en el siglo XVII inspirarse en otros escritores era normal”.

2.2– O gênero textual em *El rey Gallo*

O tema do gênero textual é um dos mais tratados pela crítica dedicada às obras de Francisco Santos. Seus textos são resultado de uma variedade de gêneros em conjunção que os críticos associam a “su costumbrismo, en conexión con unaseudopicaresca decadente” (RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, 1972, p. 364). Na década de 90 do século passado, o estudo introdutório sobre *El rey Gallo* de Arizpe (1991a) e a análise das vozes satíricas de *El rey Gallo* e *La verdade en el potro y el Cid resucitado*, em uma tese de Alberta Gatti (1998) dedicada à sátira do Século de Ouro, modificam o panorama ao vincularem sua obra à sátira menipeia que, por ser a matriz da picaresca, por vezes se confunde com ela. Em relação às críticas recentes de sua produção, sobretudo de *El rey Gallo*, destacamos a análise de Jesús Gómez (2015, p. 65-86), que se concentra no contexto do diálogo durante a segunda metade do século XVII. O enfoque da fortuna crítica sobre a questão do gênero nos oferece alguns matizes da poética do sério-cômico (*spoudogéloion*), inaugurada pelos cínicos, instrumento importante para a elaboração literária desde o Renascimento²⁵.

Ao editar *El rey Gallo*, o crítico Arizpe (1991a, p. 31-37), recorrendo a Frye e Bakthin, preferiu situar a prosa de Santos dentro da tradição espanhola da sátira menipeia, que Frye, por sua vez, denominou *anatomia*, termo retirado da obra *Anatomia da melancolia*, do escocês Robert Burton. Seguindo Claudio Guillén²⁶, Arizpe associa o termo *costumbrismo* ao de anatomia, associação que o faz retomar a avaliação de Torres de Villarroel (1789, II, p. 25-26), na qual referenda que Santos fez “cuidadosa anatomía de muchas cosas, examinándolas con ojos del juicio y de la razón”. Essa citação, junto com a opinião de Guillén, “contribuyen poderosamente a la dilucidación de la cuestión del género” (ARIZPE, 1991a, p. 35). A proximidade formal e temática entre a sátira menipeia e os textos de Santos justificariam, pelo menos em relação à *El rey Gallo*, “la red denominación genérica de ese mal llamado

²⁵ “The serio-comic is an essential element of some of the best known, and most notoriously playful and duplicitous, Renaissance texts, including Erasmus’s most famous work, *The Praise of Folly*, and much of Rabelais’s fiction, both of which are influenced by Lucian” (ROBERTS, 2006, p. 14).

²⁶ Cf. *Literature as System*, de Claudio Guillén (1971).

‘costumbrismo’”. A noção de gênero não é supérflua, porque dela dependiam, segundo os padrões retóricos-poéticos da época, tanto os temas escolhidos como os estilos, sendo determinante para se fazer uma análise mais precisa de boa parte da obra de Santos: “me atrevo a pensar que buena parte de la obra de nuestro escritor cae dentro de éste género que ha producido algunas de las mejores piezas de la literatura española” (ARIZPE, 1991a, p. 37).

El rey Gallo (1671) teria uma forte influência de *Criticón* de Gracián, publicado em 1651, e dos *Sueños* de Quevedo, editado em 1627, além de muitos traços da sátira menipeia. Entre as características da sátira cínica, Arizpe destaca a viagem e suas metamorfoses, além do diálogo – embora este não seja puro, já que o narrador onisciente costuma aparecer no começo dos cantos para ceder rapidamente a palavra para os personagens: “la Hormiga que en compañía del Gallo recorre el mundo para observar la mísera condición del hombre, las transformaciones de los dos protagonistas, el uso del tópico de los ‘adynata’, entre muchos otros” (ARIZPE, 1991, p. 37). Em sua análise das vozes satíricas do Século de Ouro espanhol, Alberta Gatti inclui *El rey Gallo* e *La verdad en el potro*. Explicitando a relação entre diálogos socráticos e menipeia por meio dos estudos de Bakhtin, Gatti (2008, p. 2) afirma que o que se põe à prova na sátira continuam sendo as ideias, mas o eixo central deixa de ser a figura do filósofo. As ideias que a sátira do Seiscentos espanhol “pone a prueba” seriam variadas: políticas, religiosas, filosóficas e artísticas, além do vitupério de condutas sociais, que a autora relaciona tanto aos textos de Quevedo como aos de Santos. A pesquisadora denomina de vozes satíricas o número limitado de fontes de enunciação por meio das quais essas ideias são expressas, discutidas ou negadas.

Referindo-se aos textos do madrilenho, Gatti (1998, p. 208) assevera que “esta multiplicidad de formas y voces está al servicio de un objetivo satírico muy claro, fácilmente delimitable en las obras y expresado por el autor en los prólogos. La sátira de Santos es menipeia en la forma y moralista en el objetivo”²⁷. Se seus textos possuem elementos de outros gêneros, “esto se debe a la capacidad de este tipo de sátira para incorporar formas variadas” (GATTI, 1998, p. 216). Reafirmando a notória influência de Quevedo, a pesquisadora (1998, p. 226) define *El rey Gallo*

²⁷ Aqui Gatti segue Joel Relihan (1997, p. 291), que relativiza o peso didático da menipeia: “a natureza subversiva da crítica cínica, que investe de autoridade um personagem que não pode ser levado a sério sem ressalvas e que brinca com a ideia de uma verdade absoluta ou transcendente e com aqueles que pretendem proclamá-la”.

como um estranho híbrido entre o diálogo satírico, ao modo dos daqueles do período erasmista, e a sátira em prosa, ao modo das de Quevedo. A voz satírica na obra seria tão flutuante quanto o uso dos gêneros. Essa variedade de vozes guardaria relação com as características da viagem que empreendem o Galo e a Formiga. Nos três primeiros cantos, o Galo é quem instrui a Formiga, “coincidiendo con la sección espacialmente realista, la voz satírica principal se expresa a través del discurso del Gallo, quien alecciona a la Hormiga y posee una percepción clara de las características de los hombres” (GATTI, 1998, p. 231-32). Ainda segundo a autora, a voz satírica do Galo seria semelhante à dos seus antecessores, “el Gallo del diálogo de Luciano y el del diálogo de Villalón, en cuanto a que tiene más experiencia mundana que su interlocutor y está dispuesto a contarle anécdotas personales aunque éstas lo expongan como pecador” (GATTI, 1998, p. 231). Porém, essa visão desconsidera o que se dá efetivamente no texto, especialmente no primeiro, quarto e quinto cantos. Santos inverte a tradição de Luciano e de seus adaptadores ao posicionar o Galo no lugar de quem recebe conselhos e muda suas crenças²⁸.

Certo predomínio da voz do Galo, por sua experiência e poderes mágicos, restringe-se apenas ao segundo canto e à metade do terceiro, que correspondem ao processo de adaptação da Formiga à condição humana e aos riscos que decorrem da companhia do Rei. O Galo de Luciano e o de Villalón têm o poder de se transformarem. No caso de Santos, os poderes se ampliam: ele metamorfoseia a Formiga, além de contar anedotas pessoais a seu interlocutor, ainda que se revele como culpado. Nesse sentido, trata-se de uma voz satírica relativizada não apenas por sua conduta passada, como sustenta a pesquisadora, mas pelo próprio contraste de posturas com a sabedoria do inseto que, durante a etapa de reconhecimento da dupla, põe em dúvida a perspicácia e o comportamento da ave com um discurso contundente. Por conta disso, o Rei a toma como conselheira logo no primeiro canto: “(...) desde luego te doy mi privanza que para ello, lo mejor que hay en ti, es la humildad” (SANTOS, 1991, p. 91). No quinto canto, quando a viagem toma definitivamente um giro alegórico, a voz satírica principal se alterna entre a Formiga – agora encarregada de apresentar os exemplos de atitudes satíricas – e os personagens alegóricos com quem ela e o Galo se encontram. Nessa seção o Galo

²⁸ Na condição de rei, o Galo deve escutar o humilde que o aconselha. Trata-se de uma paródia da literatura sapiencial, tradição que é enriquecida pelas *chreiai* cínicas de Diógenes e Alexandre. Ela está representada, por exemplo, na segunda parte de *Mercurio y Carón*, de Alfonso de Valdés (1527, s.n), na bela passagem de Polidoro, que conta como, através da advertência de um humilde criado, tornou-se um bom rei.

encarna o papel de ouvinte, enquanto a Formiga e o Tempo assumem a voz satírica principal.

Em suas conclusões, Gatti (1998, p. 239) assegura que, apesar da voz satírica principal nas obras de Santos flutuar entre vários personagens, espaços e situações fantásticos e integrar diferentes gêneros poéticos, sua sátira mantém uma univocidade de sentido, uma hierarquia entre as vozes. Por conta da indefinição do ambiente em que se situam e o uso de personagens que tipificam ideias alegóricas, em *El rey Gallo* haveria, segundo Eloy Cyzemski (1975, p. 73), uma perda total das distinções de tipo social, porque o Galo e a Formiga dialogam, em boa medida, com figuras abstratas como o Tempo, sendo “more compatible with an allegorical or figurative novel”. Mas o argumento de Cyzemski desconsidera o fato de que, como representantes genéricos de grupos sociais, os protagonistas, mais do que defender seu ponto de vista, expressam uma opinião razoável de seu meio social. Essas diferenças permitem o andamento conflitivo do diálogo – o que não quer dizer, no entanto, que tenham a mera função de porta-vozes ideológicos.

De acordo com Gatti (1998, p. 248), na sátira do período, de influência erasmiana, resguarda-se um sistema hierárquico que opera de fora da anedota por meio do narrador. Santos, ao contrário, “se las ingenia para mantenerlo desde el texto, y lo hace reduciendo la relativización de las voces satíricas principales, ya sean la Verdad en *La verdad en el Potro* o el Tiempo en *El rey Gallo*. Su modo de mantener la credibilidad de las voces satíricas principales es poniéndolas en un plano alegórico” (GATTI, 1998, p. 239). Embora *El rey Gallo* repita a estrutura do diálogo didático entre um personagem doutrinador e outro que é doutrinado, comum à literatura de Santos, não o faz sem relativizar a autoridade da dupla. Em dependência mútua, o Galo e a Formiga aprendem um com o outro. Sendo complementares em suas diferenças, o encontro entre eles opera como pedra de toque para ambos: a condição laboriosa e rústica da Formiga coloca à prova o modo de vida soberbo, lascivo e palaciano do Galo, assim como o mundo maravilhoso da ave, filha de Mercúrio, provoca no humilde inseto a experiência dos “extravios” (juízos, opiniões) da forma humana. Esses contrastes dialéticos têm duas funções: dinamizar a estrutura da obra com o intercâmbio de papéis (mestre e discípulo, burlador e burlado), saindo do estritamente positivo e negativo, bem como capacitar os protagonistas, por meio da metamorfose física e moral, para a tarefa heroica de observadores ideais da vida humana. Mas, no giro alegórico, é oportuno notar: quem

desencanta as aparências e dissimulações, inclusive as do Galo, é sobretudo a Formiga.

Esse elemento alegórico e o tom mais sério da voz satírica teriam como antecedentes o “Desengaño” de *El mundo por de dentro*, sátira que Gatti considera a menos dialógica – e a mais amarga – de Quevedo, e *El Criticón* de Gracián. Enquanto em Quevedo, por exemplo, a voz do narrador se manteria no centro da cena satírica, em Santos esse lugar seria ocupado pelas sucessivas vozes satíricas principais. Se durante o Renascimento o desenvolvimento da sátira menipeia depende em maior grau do diálogo lucianesco nos moldes de Erasmo, o Luciano posterior à Contrarreforma se distancia do modelo erasmista. Embora siga sendo um veículo para a sátira moral e política, Quevedo e Gracián renovam o lucianismo com a experimentação de uma série de recursos formais: “no sólo la forma de enunciación dialogada, sino también el sueño, la mezcla de prosa y verso, las alegorías y el desfile de figuras, que pueden aparecer en proporciones variables dentro de la misma obra” (GÓMEZ, 2015, p. 67). A preferência pela alegoria moral no século XVII, em combinação com procedimentos narrativos, em detrimento das convenções genéricas próprias do diálogo literário como meio privilegiado para a sátira e a pedagogia, “es todo un signo de los nuevos tiempos que inclina la jerarquía de géneros a favor de la menipea” (GÓMEZ, 2015, 67-8).

Gómez elenca algumas inovações do período em *El rey Gallo*, tendo como referência o diálogo lucianesco praticado no século XVI:

(...) la presencia de una instancia narrativa superior ausente en Luciano que sirve de filtro a las conversaciones del Gallo con la Hormiga; y la subordinación del componente argumentativo al relato de las diversas peripecias vividas no en el pasado, sino mientras los protagonistas viajan en busca de la verdad a través de sucesivos espacios alegóricos donde se encuentran con otros personajes (GÓMEZ, 2015, p. 70).

Mais do que um “diálogo lucianesco” propriamente dito, em *El rey Gallo* nos deparamos com uma sátira menipeia que faz uso da forma dialogada em combinação com o relato na terceira pessoa e a alegoria dentro da viagem fantástica. A argumentação é fragmentária e já não se subordina exclusivamente à conversão do interlocutor, como no *Galo* de Luciano. Talvez por conta dessa fragmentação, Gómez também não mencione o papel da Formiga como conselheira

do rei, posição que resgataria a relação doutrinária própria do diálogo didático. Mas essa estrutura parenética não é estranha nem ao *Galo* de Luciano nem aos *Colóquios* de Erasmo. Trata-se de um híbrido, como sustentou Gatti, mesmo sem detalhar a importância do enfrentamento dos personagens como elemento constituidor desse hibridismo.

Comparando com a estrutura de *El Crotalón*, Gómez (2015, p. 69-70) ressalta que o intercâmbio de opiniões entre os interlocutores no texto de Santos não está orientado fundamentalmente para construir uma unidade na argumentação (seja a busca da felicidade ou da verdade), mas se desenvolve em função das diversas situações argumentativas que afetam os protagonistas. Embora a subordinação do componente argumentativo à conversão do Galo se dê mais enfaticamente até o quinto canto, a deliberação sobre qual seria o estado mais seguro e feliz atravessa todo o texto, se considerarmos que os protagonistas decidem, ao final, continuar com a simplicidade da vida animal aos perigos da condição humana. Já a orientação pedagógica do Galo se restringe à adaptação da Formiga à nova forma no segundo canto, sendo relativizada pelos maus hábitos do rei.

No século XVII, como reconhece Gómez a respeito dos *Sueños* de Quevedo, o processo argumentativo complexo, característico do gênero dialogado, desaparece, mas não o debate sobre as questões últimas, porque “en la sátira menipea predomina el argumento sobre la argumentación, si bien permanecen en la menipea las preguntas sobre el sentido de la existencia mundana” (GÓMEZ, 2015, p. 73-4). Acompanhando as nuances da sátira menipeia através de gêneros como o diálogo e o romance, Gómez (2015, p. 74) posiciona a obra de Santos no bojo da produção de outros escritores, como Vélez de Guevara, Quevedo e Gracián. Suas obras desenvolvem uma censura dos valores do humanismo cortesão do século XVI, cujo cume seria *El Criticón*. Outro destaque dessa tradição é o opúsculo de Quevedo concluído em 1610, *El mundo por de dentro*, em que um interlocutor alegórico, denominado “Desengaño”, denuncia a falsidade das aparências, incluída obviamente a pantomima cerimonial da sociedade de corte. Nessa transformação da menipeia entre os séculos XVI e XVII nota-se uma tendência para o desengano de caráter ascético, que, como discorre Gómez (2015, p. 77), é um dos matizes dos textos do madrilenho. Em seu comentário, cita o enunciado da Verdade, personagem alegórico de *La Verdad en el potro* (1671): “Todo miente, y sólo la

muerte dice la verdad, porque desengaña” (SANTOS, 1973, p. 199). De acordo com o crítico, essa visão expressa o ceticismo em relação à realidade, condicionada pela dissimulação e o engano, que seria “resultado de la crisis del humanismo tradicional que se había producido durante el Renacimiento” (GÓMEZ, 2015, p. 77).

Em resumo, Arizpe sugere que, ao invés de classificá-lo de prematuro *costumbrista*, Santos deveria ser chamado de anatomista, ao dissecar cuidadosamente “falsos desórdenes” da sociedade espanhola. Em seu estudo sobre as vozes satíricas, Gatti detalha aspectos estruturais e temáticos da sátira menipeia de Santos. Para a pesquisadora, *El rey Gallo* manteria uma univocidade e hierarquia de vozes que o aproximaria da sátira mais tradicional. Porém, o fato de sua análise saltar o embate sobre o modo de vida mais seguro faz com que desconsidere que tal unidade de sentido só se efetiva no quinto canto, após a conversão do Galo ao estilo de vida da Formiga. Neste momento, o diálogo se abre para a participação alegórica do Tempo, que passa exercer, na companhia dos protagonistas, uma função judicativa ao descrever e avaliar os disparates das ações humanas. Por outro lado, Gómez tem o mérito de incluir o madrilenho no cerne de autores que, a partir da decadência do diálogo como gênero, transformaram a sátira menipeia no século XVII, seja enfatizando os elementos fantásticos em detrimento do componente argumentativo, seja por meio de uma visão mais cética e desenganada do humanismo cortesão.

CAPÍTULO 3 – Sátira cínica

3.1 – Menipeia e cinismo

Seria oportuno, antes de nos debruçarmos sobre as relações entre *El rey Gallo* (1671) e a sátira cínica ou menipeia, precisar os principais traços da tradição espiritual e literária que nos ocupa. Na divulgação da figura de Diógenes, popularizado na Europa por Erasmo, em seu adágio *Os Silenos de Alcibíades* (1515), o filósofo ganha atributos de um desenganado asceta cristão²⁹. O mito do sábio regenerador em *El rey Gallo* implicará o exílio do Galo e da Formiga, “peregrinos extranjeros” que incorporam o expediente do andarilho e a diatribe veemente das almas virtuosas que, apesar da degradação do entorno, escapam à decadência generalizada. Mas aquilo, para os antigos cínicos, era pretexto de troça e riso com efeito parenético (predicação e a direção de consciência); em Santos, o moralismo cristão e a descrença na possibilidade de bondade no mundo submergem seus textos em melancólicos “tonos grises”, sendo as desordens do *Siglo de plomo* de sua Espanha objeto mais de sermão do que de ironia³⁰.

Pierre Hadot (1999, p. 163-4) escreve que o modo de vida cínico se opõe de maneira provocativa aos não-filósofos e até mesmo aos filósofos das outras escolas, inclusive aos falsos cínicos. Alguns conceitos tipicamente cínicos, porém, não são constituídos na forma de uma argumentação lógica – servem para designar atitudes concretas correspondentes à escolha de vida: a ascese, exercícios de corpo e alma, a *ataraxia* (ausência de perturbação), a autarquia (independência), o esforço de adaptação às circunstâncias, a impassibilidade, a simplicidade ou ausência de vaidade (*atyphia*), o impudor (*anadeia*). O cínico escolhe tal modo de vida por considerar que o estado de natureza (*physis*), tal qual se pode reconhecer no comportamento do animal e da criança, é superior às convenções da civilização (*nómos*). Sua filosofia é totalmente exercício (*áskesis*) e esforço (*pónos*), pois as convenções e as comodidades da civilização enfraquecem o corpo e o espírito. Os

²⁹ No adágio 2201: *Silenos de Alcibíades* (1515), de Erasmo (1555a), Sócrates, Antístenes, Diógenes e Epicteto seriam os únicos que atenderiam ao modo de vida e à maneira de falar franca e irônica do sileno ou sátiro, isto é, da força primitiva anterior à cultura e à civilização que inverte os valores da aparência, dos costumes e do conforto. A ascese, que está no coração da prática cínica, seria um valor cristão. “Raison por laquelle Erasme peut faire des cyniques les silènes figurant le Christ dans l’adage *Les silènes d’Alcibiade*” (CLÉMENT, 2005, p. 90).

³⁰ Sobre a melancolia nos textos de Santos, Ángel Balbuena y Prat (1966, p. 1849).

cínicos almejam o abandono de todo orgulho, insensatez, ingenuidade ou “fumaça” (*typhos*), que, mais do que ocultar, desfigura a realidade, levando aqueles que se submetem a esse “extravio” a tomar as coisas pelo que não são. Em contraposição à vida baseada no *typhos*, o cínico propõe o modo de vida *atyphos*³¹, como fará a Formiga em relação a si mesma e ao modo de vida do Galo, como veremos.

O cinismo é a única seita filosófica do mundo antigo que se utiliza da performance cômica como parte de sua parenética paradoxal, que envolve o erudito e o vulgar, o alto e o baixo. A fala franca (*parrhesia*) e o gesto despudorado (*anadeia*) são práticas que merecem elogios; já a loucura de uma vida baseada na fama, na vaidade e nas falsas opiniões (*typhos*) é alvo de encenação paródica, de imitação zombadora e vitupério. O gênero literário cínico foi chamado de *kynikòs trópos*, por se identificar com o *kynikòs bíos*, o peculiar estilo de vida ascético e mendicante da seita. Embora a mistura entre sério e cômico já se encontrasse na poesia iâmbica, na comédia antiga, na fábula popular, o estilo adquiriu posteriormente, como afirma Martín García (2008, I, p. 28), a denominação de *spoudogéloion* ou *spoudaiogéloion*, mescla do sério e do festivo. O cínico Mônimo de Siracusa foi aluno de Diógenes de Sinope e de Crates de Tebas. Diógenes Laércio afirma que “escribió algunas cosas jocosas que encerraban sentido serio” (LAÉRCIO, 1947, VI, p. 384), sendo considerado o criador do *spoudogéloion*, uma característica que Menipo teria incorporado em suas próprias obras e que passou a ser um dos traços daquilo que mais tarde seria chamado de sátira menipeia. As imitações e adaptações realizadas por Varrão (século I a.C.) e por Luciano de Samósata (século II d.C.) dos diálogos feitos em *prosimetrum* de Menipo deram às formas do estilo uma sobrevida longa e influente na Antiguidade e no Renascimento, fazendo do cinismo uma das fontes primárias da literatura satírica na Europa.

A versatilidade permitiu ao gênero adotar variadas formas literárias e fez com que a influência e o alcance da filosofia cínica na literatura não tivessem precedentes. O ascetismo praticado pelo “Sócrates furioso” será extremo, beirando a loucura, segundo Platão, assim como seu humor: “El *spoudogéloion* diogénico es la *eironeía* socrática ‘vuelta loca’, llevada a los límites de lo grotesca” (ROCA FERRER, 1974, p. 161). O mesmo tom satírico perpassa ainda a sátira de Sêneca contra Cláudio, a poesia de Cércidas, a diatribe de Bión e de Teles, além de epístolas,

³¹ Cf. Olimar Flores Júnior (1999b, p.420-29) e especialmente Goulet-Cazé (1986, p. 34-5).

metros épicos, elegias, colímbos e epigramas de inúmeros cínicos que deram corpo à doutrina³². Esse estilo é acolhido no mundo latino pela divisa horaciana *ridentem dicere uerum*, inspirada na “sal negra”³³ das prédicas de Bión de Boristene (séculos III-II a. C), aluno do peripatético Teofrasto e do epicurista Teodoro, admirador de Diógenes e Aristipo, que aperfeiçoou a diatribe, discurso que frequentemente une o sério e o burlesco. Assim como a sátira romana historicamente se vincula ao estilo paradoxal cínico³⁴, os textos de Santos pressupõem também o vitupério severo dos vícios apresentados sob o aspecto ridículo. Na maneira de pensar o autor se vincula ao melancólico Heráclito; na expressão, ao risonho Demócrito: “Lloren mis ojos la continuación de la vida, y ya que mis obras son Democritas, sean mis sentidos Heraclitos” (SANTOS, 1723, v. 1, p. 797)³⁵.

Os cínicos adaptaram o diálogo filosófico às suas demandas de predicadores populares. Foi por meio da diatribe que introduziram sua filosofia em Roma. Reproduzindo o método oral de instrução, a diatribe está associada a um exercício preparatório e escolar, com lições do mestre para o discípulo. Embora não possa ser considerada um gênero literário, ela está na base dos diálogos de Luciano³⁶. Organiza-se de maneira simples, na forma de monólogos que se interrompem com a introdução de um interlocutor fictício ou por meio de prosopopeias (personificação de um deus, um herói ou uma ideia abstrata), como nas diatribes de Bión, Teles ou de Epicteto, por exemplo, em que, em meio a uma discussão filosófica, desenvolve-se o ataque a um vício específico ou se elabora um paradoxo singular, não sem rivalizar com a visão de algum discípulo ou adversário de outra seita e até mesmo com o próprio auditório. Entre os temas da diatribe cínica-estoica que convergem com a literatura de Santos, podemos citar a antítese

³² Encontramos uma compilação dos textos cínicos. Cf. Martín García (2008, I, II).

³³ Horácio chama a sátira de “bionis sermonibus” e “sale nigro” (Epist. II).

³⁴ Paradigmática é a sátira de Enio, pioneira no mundo latino: “È da ritenere con grande probabilità che tutto il complesso della letteratura gnomica, moraleggiante e divertente dell’ellenismo, abbia avuto un forte influsso su Ennio soprattutto la diatriba, il dialogo polemico dei cinici, eppoi il mimo e così via” (KNOCHE, 1979, p. 42).

³⁵ Esta referência às lágrimas de Heráclito e ao riso de Demócrito é um lugar-comum dos séculos XVI-XVII. Um exemplo é o sermão *Lágrimas de Heráclito*, do padre Antônio Viera (1608-1697), realizado no ano de 1674, em Roma, a convite da rainha Cristina, da Suécia. Vieira fora incumbido de defender as lágrimas de Heráclito frente ao riso de Demócrito, defendido por Girolamo Cataneo.

³⁶ “Il est partagé [Luciano] entre la Rhétorique et le Dialogue philosophique, mais il imite aussi l’lambe, c’est-à-dire la tradition de l’invective, le *Knikòs trópos*, c’est-à-dire le courant ménippé et diatribique, la Comédie ancienne (...) Tous ces modèles sont ici exploités dans le même esprit utilitaire, certains avec une insistance particulière, la Comédie, la diatribe” (BOMPAIRE, 1958, p. 159).

rico-pobre, a crítica dos falsos bens deste mundo, da vaidade e todos seus signos exteriores, do homem afeminado e das mulheres fúteis, das comidas sofisticadas, do adulator, do avaro e do usurário, entre muitos outros. Quanto ao tom, ela explora as modulações do joco-sério, em que o valor pedagógico é evidente³⁷. Os temas escolhidos por Horácio, por exemplo, põem em manifesto sua vontade de difusão dos princípios de uma ética prática, o que faz de seus poemas sucessores diretos da diatribe cínica-estoica, como afirma Lia Schwartz (2006, p. 132-3). Daí deriva que muitas delas estejam dedicadas à exposição do vício: avareza, intolerância, inconstância e hipocrisia, entre outros defeitos morais.

Mas a força ideológica desse movimento, que é, sobretudo, uma tradição espiritual, deve-se particularmente à difusão de uma forma literária característica das escolas pós-socráticas: as *chreiai*, que divulgavam os ditos e feitos dos filósofos, mesclando burla e *exemplum*, “cenas da vida” e sabedoria prática³⁸. Bastam algumas *chreiai* do mestre sinopense para nos darmos conta de como a fala aguda, franca e direta se associa ao efeito do sério-cômico. Paradigmática é a anedota de quando Diógenes (séculos IV e III a.C.) é posto à venda em Creta, após ter sido capturado por piratas. Ao ser perguntado pelo pregoeiro sobre o que sabia fazer, respondeu: “Mandar a los hombres” (DIÓGENES LAÉRCIO, 1947, VI, p. 375-6)³⁹. A autonomia em relação aos piratas se estende a poderosos, como Filipe de Macedônia e seu filho, Alexandre Magno. Ao ser o filósofo capturado pelo exército na batalha de Queroneia, Filipe busca saber de quem se trata, ao que Diógenes assevera: “Un espía de tu insaciabilidad” (id., p. 360)⁴⁰. É a agudeza da anedota que

³⁷ Martín García (1981, p. 564) resume as principais características da diatribe: 1) personificação de ideias abstratas sob a formas de alegorias ou de prosopopeias; 2) exemplos clássicos a imitar (Hércules, Sócrates, Diógenes) ou a evitar (Creso, Sardanápalo); 3) paródias; 4) a característica que define o *spoudogéloion*: a mescla de patetismo e bufonadas; 5) carência de movimento dramático, ênfase em seu aspecto de diversidade de momentos emocionais e de imagens, mais que de cenas no desenvolvimento do relato; 6) agressividade satírica. Cf. Fuentes González (1989), Stowers (1981), Oltramare (1926), Hadot (2012, p. 30-1) e Bompaire (1958, p. 206).

³⁸ “(...) se trata en efecto normalmente de una anécdota atribuida a un personaje célebre y contada bajo la forma de una respuesta ocurrente a una pregunta capciosa, sin que importe demasiado la veracidad histórica, sino que lo que se busca sobre todo es poner de relieve el componente de la agudeza o del efecto serio-cómico (y de la consiguiente enseñanza)” (FUENTES GONZÁLEZ, 2016, p. 189).

³⁹ Essa anedota pode variar: “La mujer lacedemonia que estaba siendo vendida, a quien le preguntaba qué sabía hacer, le respondió: ‘Ser libre’” Cf. Fuentes González (2016, p. 190).

⁴⁰ Diógenes é um “observador sagaz” da cidade, segundo Robert Burton (2013, I, p. 58). Espia, batedor e observador sagaz são as qualidades atribuídas ao barqueiro infernal de Luciano (1988, II, p. 10).

a torna inesquecível. Por isso ela não foi menos apreciada pelos romanos do que pelos gregos, dando sua contribuição para a elaboração da sátira romana⁴¹.

O cínico leva para a praça do mercado e para a vida cotidiana os ataques que na Atenas democrática estavam reservados às representações cômicas⁴². Ele infunde na prática do discurso a coragem e a ousadia que se exigem do herói no campo de batalha, pondo a virtude à frente da própria sorte, expondo-se no que expõe⁴³. O naturalismo cínico gera uma política e uma ética que anunciam a igualdade entre todos baseada num “direito natural”, numa filantropia e no cosmopolitismo, conceitos advindos da tradição sofista de Hípias e Antifonte⁴⁴. Em *Os deveres*, Cícero (2008, I, p. 132) censura as obscenidades da *parrhesia* cínica: “a doutrina dos Cínicos deve ser rejeitada porque contraria a doutrina do pudor. Sem ele nada mais seria correto nem honesto”. Os cínicos preferem a língua vulgar, conscientemente vulgar, que corresponde à imagem social que pretendiam projetar de si mesmos. Para Rodríguez Adrados (1986, p. 17), modelos dessa linguagem vulgar “cinizante” seriam a *Vida de Esopo* e *Satiricón*. Em *O pescador*, Luciano (1988, II, p. 01-17) ataca os filósofos, inclusive os cínicos charlatões⁴⁵. Os membros da seita nunca renunciarão a fazer uso da voz irônica, por vezes grosseira, quando se apresenta uma ocasião, embora na diatribe de Bión e de Teles, na sátira romana e provavelmente na sátira menipeia, imponha-se o ataque não pessoal.

As performances de cínicos como Diógenes, Crates e Hiparquia tomam como belas por natureza, indiferentes ao belo por convenção, atitudes como comer, masturbar-se, fazer sexo e defecar em público. Essas condutas, consideradas abomináveis porque mesclam as categorias dos homens e dos animais, teriam por objetivo questionar a inevitável associação entre controle corporal e controle social. A seriedade cômica opera a tensão entre sedução e sedição, combina curiosamente a integridade moral com o sorriso solto e o rompimento de normas, tradições e tabus: “It seems to me that Diogenes oscillates between the roles of the joker and the

⁴¹ Cf. Roca Ferrer (1974, p. 171).

⁴² Segundo o estoico Marco Aurélio (1971, XI, p. 138), “Diógenes prevaleceu-se da comédia para ser livre de palavra quanto ele quis”.

⁴³ Cf. Olimar Flores Júnior (2009, p. 104).

⁴⁴ Cf. Gilbert Romeyer Dherbey (1989, p. 78-115).

⁴⁵ Apesar dos ataques, Luciano elegeu apenas uma escola para idealizar: o cinismo. A relação de Luciano com os cães não deve ser pensada em termos de adesão, mas, antes, de esforço discursivo, de um cinismo que seleciona os traços mais marcantes do ideal de vida cínico (Diógenes, Menipo, Demonax). Cf. Jacyntho Brandão (1997). Para Flores Júnior (1998), haveria uma verdadeira admiração filosófica e literária de Luciano pelos cínicos.

taboo-breaker. He adopts the socially and philosophically privileged position of the former to suggest a revolutionary re-evaluation of social norms along the lines of the latter” (ROBERTS, 2006, p. 14). Tome-se como exemplo a forma com que Diógenes ridiculariza Platão ao lançar aos seus pés um galo depenado enquanto o filósofo dos conceitos universais definia o ser humano como um “bípede sem plumas” (DIÓGENES LAÉRCIO, 1947, VI, p. 358). Nasce assim “*tò spoudogéloion*, essa ‘seriedade cômica’, esse tratar humoristicamente temas transcendentales’ que iba a marcar la forma de hacer de tantos escritores posteriores, desde el Quevedo de los *Sueños* al Bernard Shaw de *Santa Juana*” (ROCA FERRER, 1974, p. 75).

Para aqueles que vivem frugalmente ou em situação de extrema pobreza, como os cínicos, basta uma rápida olhada ao redor para se deparar com o absurdo da vida afetada, estereotipada e orgulhosa – a grotesca comédia do mundo. Com a exposição do cotidiano farsesco, pretende-se criar uma consciência crítica da vida contemporânea. Para tanto, eles aproveitam todos os meios ao alcance, sendo a paródia o mais importante: “*el spoudaiogéloion* es una parodia de aquello que los demás, en su vanidad, consideran serio: por ello es por lo que la burla que la parodia comporta es ejemplar y enseña” (MIRALLES, 1970, p. 356). Resultado da negação de determinados valores sociais, a paródia “forma parte de esta negación cínica del mundo tal como los demás creen que es de verdad” (id., p. 353). Em última instância, o sentido do sério-burlesco é o de apresentar como ridícula “lo que la gente tiene por serio (las riquezas, el honor, el poder, la belleza) para reivindicar la seriedad de lo que los hombres tienen en nada (la pobreza, la sencillez, el esfuerzo)” (ROCA FERRER, 1974-5, p. 161).

Levando ao extremo a função do ato paródico, Relihan (1985, p. vii) argumenta que a menipeia seria uma paródia de todo tipo de conhecimento e dogma, de toda teorização moral e filosófica, sendo Menipo uma paródia dos cínicos. Além da paródia social, as viagens ao Hades de Menipo, nos *Diálogos dos Mortos*, bem como as viagens aos céus em *Zeus trágico* e *Zeus confundido*, de Luciano, seriam bons exemplos de paródias religiosas usadas como tópicos literárias. Na sátira cínica, o mito não aspira à beleza nem à demonstração de cultura do poeta, mas a ser útil ao seu efeito parenético. Junto à paródia literária, o sério-cômico utiliza, por vezes, a paródia jurídica, fazendo uso de sua linguagem técnica. Porém, não basta, como afirma Roca Ferrer (1974, p. 159), a coincidência em uma mesma obra de elementos sérios e ridículos para enquadrá-la dentro do

estilo: o riso pode ter um efeito relaxante (caso da épica), ser uma manifestação do insulto (caso da poesia iâmbica) ou constituir o objetivo fundamental da composição (como na comédia). Somente quando o cômico tem um valor positivo e educativo, seja para melhorar os homens, seja para demonstrar ou refutar uma tese, aparece o *spoudogéloion* em seu sentido próprio. A mistura do elemento cômico com o didático e pedagógico seria, portanto, um dos traços fundamentais do gênero, que não rebaixa tudo o que é sério.

Diógenes e os cínicos também colocam em questão a hierarquia entre homens e animais ao tomar como referência os hábitos de alguns deles, como os cães, para fundamentar sua filosofia. Sua aproximação com o mundo animal nos remete ao uso da fábula, já adaptável ao estilo joco-sério⁴⁶, às peças baseadas em animais da comédia antiga, como *As rãs*, *As aves* e *As vespas*, de Aristófanes. Os animais ocupam um lugar preponderante dentro da reflexão ética, tendo um inegável valor paródico. A fábula foi incorporada ao cinismo ao ser potencializada pelos membros da seita por volta do século III a.C., com a coleção de Demétrio de Falero, e conheceu então uma grande expansão⁴⁷. Na fábula, o animal pode ser o protótipo de uma virtude ou vício, como a raposa da astúcia, a formiga do trabalho, o leão da tirania, o lobo e a águia do abuso de poder. Os protótipos cínicos são os animais ou homens que preconizam vida livre e frugal: “el caminante con sus alforjas, la tortuga con su casa a cuestras, la hormiga y el labrador con su trabajo” (RODRÍGUEZ ADRADOS, 1986, p. 22).

A posição cínica recusa a nobreza, a falsa sabedoria, o perjúrio e o poder, responde à fealdade física e à pobreza com engenho e beleza de alma⁴⁸. Sem abandonar o uso do protótipo animal, os cínicos dão enorme relevo ao exemplo humano. Temos os protótipos de virtude: valor moral, esforço (*pónos*)⁴⁹. Exemplos são Hércules, Simônides, Timón, Sócrates, Diógenes e demais cínicos, assim como o escravo errante Esopo. Os protótipos dos tipos viciosos (os famintos pelo poder e riqueza, os afeminados moral e fisicamente débeis) seriam Sardanápalo, Crespo,

⁴⁶ Como Fedro afirma em um de seus prólogos: “La aportación del librito es doble, pues mueve a risa y aconseja con sus advertencias la vida del hombre prudente” (CASCÓN DORADO, 2005, I, p. 58).

⁴⁷ Cf. Rodríguez Adrados (1986, p. 19; 27) e Chaparro Gómez (1982, p. 33-43).

⁴⁸ Em *Bocados de Oro*, há três anedotas que enfatizam a beleza da alma em contraposição à feiura do corpo.

⁴⁹ Como Antístenes, Diógenes transforma a moral racionalista de Sócrates em uma ética baseada na vontade, esta força moral posta à prova: “Diogène semblait donc pour suivre avec Socrate un même objectif, mais il remplace l’*elenchos* dialectique par l’*elenchos* de l’épreuve, du *ponos*” (HUSSON, 2015, p. 62-3).

Filipe, Alexandre, Antígono, Helena, Midas, Xeníades (o senhor de Diógenes) e Xanto (o de Esopo)⁵⁰.

Os cínicos enfatizam também o sentido inato de fugacidade da existência. A vida é breve e, conscientes de sua efemeridade, os cínicos não caem no jogo de espelhos da maioria e apontam a inutilidade do obrar, que se baseia em coisas e valores fugazes que não culminam na felicidade da sabedoria. Os seres humanos devem dirigir seus esforços para garantir a autossuficiência ou autarquia, dedicando-se às virtudes cínicas, vivendo frugalmente só das coisas que estão à mão – qualquer esforço para além disso é considerado inútil. Os cínicos são os grandes enaltecedores da pobreza. Diógenes, segundo Estobeu, teria dito que a “pobreza es la virtud autodidacta” (MARTÍN GARCÍA, 2008, I, p. 311), o que legitima e qualifica, por exemplo, a humilde Formiga em *El rey Gallo* a ser a conselheira do rei.

3.2– Luciano na Espanha

Na Grécia, o gênero do diálogo não esteve isolado da mistura de gêneros, em especial das formas cômicas. N’*O Banquete*, por exemplo, seja na versão de Platão ou na de Xenofonte, há elementos narrativos e a mistura do sério e do cômico. Mas é com a sátira menipeia, sobretudo em sua vertente luciânica, que o elemento cômico com finalidade de crítica social e de costumes ocupa o centro da composição do diálogo. Modelo de subversão e inovação, a obra de Luciano de Samósata satiriza todos os aspectos da cultura greco-latina. Seus interlocutores privilegiados são heróis cínicos como Cinisco, Menipo, Diógenes ou Licino. Ao contrário de Platão e Cícero, Luciano não organiza seus diálogos como uma discussão filosófica nem como uma conversação erudita, senão como um breve intercâmbio de opiniões, como afirma Jesús Gómez (1988, p. 111). Raras vezes existe, como em seu *Galo*, um mestre que ordene o desenvolvimento do diálogo: “es frecuente, en cambio, que uno de los interlocutores narre alguna de sus experiencias o viajes, como sucede en *Necromancia*, en *Nigrino*, en *Icaromenipo* o en *El sueño*”⁵¹.

⁵⁰ Cf. Roca Ferrer (1974, p. 137-44) e Rodríguez Adrados (1986, p. 16).

⁵¹ Sobre a questão do *docere* no *Galo* de Luciano: “el gallo y el zapatero establecen, como dialogantes, la relación ciceroniana de maestro / discípulo en la que uno detenta el saber y la experiencia (el gallo) y el otro, aunque inquieto e incluso despierto -, sólo detenta la ignorancia, hace juicios apresurados o superficiales y encarna al ydotes (el zapatero)” (VIAN HERRERO, 1982, I, p. 308).

A antiga sátira menipeia renasce, como observa Marcelino Menéndez Pelayo, nos diálogos do samosatense ao combinar observação de costumes e pesquisa de caráter, à maneira de Teofrasto e outros peripatéticos. O escritor sírio personifica o “genio de la novela antes de la novela misma” devido à diversidade de tipos de contos e narrações, de viagens imaginárias, narrativas licenciosas ou milésias, de alegorias filosóficas, todo um conjunto de diálogos e tratados que forma uma imensa galeria satírica, “una especie de comedia humana y aun divina, que nada deja libre de sus dardos, ni en la tierra ni en el cielo”. Em seus textos, continua o historiador e crítico da literatura espanhola, a ironia, o sarcasmo e a paródia se alternam com o raciocínio filosófico, com a gravidade de moralista, com o desenfado cínico, com o livre voo da fantasia: “juntando dos géneros harto diferentes, el diálogo filosófico y el de la comedia, logra Luciano un singular compuesto de la manera de Platón y de la de Aristófanes” (MENÉNDEZ PELAYO, 1905, I, p. 16).

Além de Menéndez Pelayo (1905, I, p. 12-20), Marcel Bataillon (2007, p. 643-692), Vian Herrero (1982, I, p. 285-303) e Gómez (1988, p. 109-149), entre outros, ressaltaram a relevância dos diálogos de Luciano para o Renascimento europeu e espanhol, em particular. Sua propagação nos séculos XVI e XVII, segundo Vian (1988, p. 290) só pode comparar-se à de Plutarco, também traduzido, lido e imitado em toda a Europa. O verdadeiro redescobrimento de Luciano é produto do esforço dos primeiros helenistas italianos quatrocentistas e escoliastas bizantinos, que começam a recuperar e traduzir seus manuscritos, já que havia sido praticamente ignorado durante a Idade Média ocidental – que, no entanto, também cultua as mesclas de gênero e a paródia. Erasmo, que havia se antecipado a Giovanni Pontano na elaboração de diálogos em estilo lucianesco, será chamado de Luciano moderno por Lutero e por Frei Luis de Carvajal, assim como outros atribuíram a Quevedo a alcunha de Luciano espanhol. O pensador holandês teve papel primordial como imitador de qualidade e, sobretudo, como divulgador abundante da obra do escritor sírio: “en él [Erasmo] parecían haber cobrado nueva vida el sentido crítico, la ironía, la elegante y seca fantasía del gran depreciador de los mitos que sirven para explotar la credulidad popular” (BATAILLON, 2007, p. 643).

Erasmo se converte no máximo admirador e divulgador de Luciano entre os pensadores do Renascimento. O humanista readapta o modelo para fazê-lo significativo para uma sociedade cristã com pretensões de renovação; “sirve así a la

censura de los comportamientos del clero, de prácticas religiosas y sociales, supersticiones populares, vida cortesana, propuestas alternativas de irenismo y religiosidade interior, etc” (VIAN HERRERO, 1994, p. 152). No século XVI espanhol, entre os textos devedores de Erasmo, destacam-se, além do citado *Mercurio y Carón*, os anônimos *Diálogo de Caronte y el alma de Pedro Luis Farnesio* (1547), além do *Diálogo de las Transformaciones de Pitágoras* e *El Crotalón*, de Cristóbal de Villalón, publicados entre 1530 e 1555. À medida que o século XVI avança, o diálogo, em geral, e o de corte lucianesco, em particular, ampliam sua moldura com partes expositivas e narrativas que procedem de outras tradições literárias. Esse fenômeno é visível, segundo Vian (1982, I, p. 300-301), nos *Coloquios matrimoniales*, de Pedro de Luxán (1550), nos *Coloquios satíricos*, de Antonio de Torquemada (1553), e no *Scholástico*, de Villalón, elaborado em estilo ciceroniano à maneira de Castiglione, com muitos matizes da sátira menipeia, em que abundam anedotas, exemplos e romances curtos.

Além de recriar um ambiente humorístico, com a introdução da sátira, da paródia e da ironia, Luciano relaxa a forma do diálogo, platônico e ciceroniano, contaminando a estrutura do gênero com elementos procedentes de outras formas literárias, como a narração e o drama, substituindo “los temas filosóficos abstractos por la sátira y la denuncia social” (GÓMEZ, 1988, p. 109)⁵². Os protagonistas do samosatense não estão a serviço das ideias tão somente, dependem das peripécias vitais com as quais enriquecem o texto com narrações que ajudam a caracterizar os interlocutores. Enquanto nos diálogos ciceronianos pretende-se abstrair as nuances de cada personagem para formar um paradigma humano universal, Luciano prefere “supeditar la doctrina de sus diálogos a las condiciones particulares de cada interlocutor” (GÓMEZ, 1988, p. 112). Dessa forma, subordina a doutrina a um caso concreto por meio de *exemplos*, prática que se traduz frequentemente em *narração*. Ao contrário do diálogo didático, em que os interlocutores estão subordinados ao papel de mestre e discípulo para estabelecer uma Verdade absoluta, no diálogo de natureza circunstancial, como o de Luciano, “la experiencia personal de los interlocutores y sus diferentes perspectivas relativizan el valor absoluto de la Verdad,

⁵² De acordo com Vian Herrero (1994, p. 119; 1987, p. 472-473), o diálogo didático ou pedagógico é aquele em que o ponto de vista do autor se identifica com o do mestre nos pontos fundamentais, enquanto o do leitor se identifica com o do discípulo, em contraste com o diálogo polêmico, em que os interlocutores opõem pontos de vista e o leitor (às vezes um juiz) é árbitro ou testemunha do debate. Já no diálogo dialético o ponto de vista do autor se divide entre os interlocutores. Tais diferenças condicionam as formas de argumentação.

que ya no es sino una opinión puesta en boca de uno de los interlocutores” (GÓMEZ, 1988, p. 114).

Segundo Gómez (1988, p. 66-7), ao dar destaque a um tipo de diálogo de natureza circunstancial, atenuando o processo retórico da argumentação, Luciano consegue fazer com que o cenário, o tempo e os interlocutores adquiram com frequência uma dimensão romanesca ou teatral. Essa fragmentação do processo doutrinal costuma depender do caráter anômalo de um interlocutor, como sucede em diálogos de Luciano e de Erasmo. Outra forma de distorcer a unidade da argumentação é introduzir modelos narrativos e dramáticos extraídos de outras fontes, como da tragédia, comédia, fábula, mito ou romance. Já no diálogo didático tradicional, o personagem porta-voz tão somente fala e argumenta, não atua – salvo raríssimas exceções –, e se atua é apenas para exemplificar uma lição. Nesse tipo de diálogo, os interlocutores, o tempo e o espaço estão a serviço das ideias, que, por sua vez, dependem do processo discursivo, lógico ou retórico da argumentação, das relações de pergunta e resposta ou de aprovação e desacordo.

Ainda em relação aos aspectos técnicos, Asunción Rallo Gruss (1996, p. 19) observa que a obra do sírio oferece um leque de formas, episódios e atitudes, desde o diálogo com algumas alterações, como o marco da metempsicose, a contemplação do mundo desde uma perspectiva privilegiada, o espetáculo do além-túmulo, a viagem imaginária, “todos ellas fórmulas estructurantes capaces de dar unidad y coherencia a variados elementos para montar la red de la construcción literaria entendida como modo de aproximación a la verdad”. Tomando-as como referência, Gómez propõe três modelos: 1) Relato: diálogos com a narração de alguma viagem imaginária (*Icaromenipo*, *Necromancia*) ou histórias baseadas na transmigração de almas, em que o protagonista revela suas vidas anteriores (*O Galo*). 2) Cena: forma dialógica na qual se reúnem vários personagens no mesmo espaço, mediante o expediente da celebração de um juízo (*O pescador*, *Dupla acusação*, *Diálogo XII dos Mortos*) ou de uma assembleia (*Júpiter trágico*, *Assembleia dos Deuses*). 3) Conversação: tipo de diálogo em que dois ou três interlocutores, por meio de breves réplicas e contrarréplicas, compõem extensos discursos e explicações retóricas (*Diálogo das cortesãs*, *Diálogos dos deuses*, *Diálogos marinhos*). Seguindo a classificação, o diálogo *El rey Gallo* se identifica com o modelo do relato, em que confluem viagem imaginária e metamorfoses.

A influência de Luciano no diálogo e fora dele se propaga como corrente renovadora e experimentadora dentro dos gêneros narrativos. No século XVII, decai o interesse pelo componente argumentativo do diálogo didático, ao mesmo tempo em que o gênero continua ampliando seu marco, com a inclusão de outras inovações poéticas, como a tragicomédia, a picaresca, a narrativa cervantina e as coleções de romances curtos. Esse movimento reforça a *contaminatio* iniciada no final do século XVI, aproximando a estrutura do diálogo cada vez mais da sátira menipeia. O gênero assume renovado protagonismo após a edição dos *Sueños*, de Quevedo, em 1627, e de *El Criticón*, de Gracián, em 1651, como dissemos. Os escritores do século XVII, como Santos, se reconhecem na liberdade da menipeia lucianesca, que, com suas mesclas, rompe os limites dos gêneros tradicionais, transformando tanto o diálogo como as formas de relato, breve ou extenso. A origem dessa revolução tardia está na poética menipeia de Luciano, que ofereceu “a la creación literaria modos más complejos de inventar y descubrir escrituras dialógicas o narrativas alternativas a las existentes que tendrán importancia para la evolución de ambas especies” (VIAN HERRERO, 2015, p. 58).

CAPÍTULO 4 – *El rey Gallo* e a herança cínica

4.1 – Paratextos

Nos diálogos de Luciano não há prólogos. O leitor toma conhecimento do que precisa pela fala dos personagens. Em *El rey Gallo*, há alguns paratextos, conceito batizado por Gérard Genette que inclui frontispício, *preliminares legales* (censuras, aprovações) e *preliminares literários* (prólogos, dedicatórias, poesias laudatórias, títulos)⁵³. Lugares privilegiados da dimensão pragmática da obra, os paratextos trazem “indícios genéricos o de outro tipo que comprometen al autor, quien – so pena de una mala recepción – los respecta con mucha mayor frecuencia de lo que esperaríamos” (GENETTE, 1989, p. 11). O título, o prólogo etc. têm a função de orientar e determinar em grande medida o “horizonte de expectativas” do leitor e, por conseguinte, a recepção do texto. Vian Herrero (2009, p. 396) ressalta que os paratextos iluminam questões relativas às condições intelectuais da própria escritura, à obra e ao autor, à voz individual diante da voz pública, ao autor perante o receptor, à legitimidade da escritura e da ficção e a aspectos ainda desconhecidos da vida literária e intelectual, social, política ou religiosa, da história do livro e de sua edição.

Em relação à titulação das obras, haveria duas determinantes: a do gênero e a da época, “con una parte de implicación recíproca, puesto que hay géneros de época” (GENETTE, 1989, p. 50-1). A essas condicionantes se soma um terceiro fator, o da invenção pessoal, que opera como variante de um modelo imposto pelo uso. Utilizando-se do conceito de reescritura, Anne Cayuela (2000, p. 38) observa, ao analisar os títulos da prosa de ficção do Século de Ouro, que “mientras más parecido tiene un título con otro famoso, mejor”. O título serve como registro de nascimento, remetendo não só ao texto que representa, mas a outros títulos e a outros textos. As informações prévias que carrega revelam o processo de reescritura a que foi submetido e a todo um processo de reescritura do próprio

⁵³ Gérard Genette (1989, p. 11) elenca alguns exemplos de paratextos, como “título, subtítulo, intertítulos, prefácios, epílogos, advertencias, prólogos, etc; notas al margen a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer”.

gênero. A decodificação do título “supone una reconstrucción mental del proceso por el cual el título ha sido producido” (id., p. 38).

A primeira edição conhecida de *El rey Gallo* é a de Madri, de 1671, na qual constam uma dedicatória ao conde dos Arcos Pedro Lasso de la Vega, duas aprovações e um prólogo ao leitor. Nessa edição príncipe, a página de rosto tem por título EL REY GALLO Y DISCURSOS DE LA Hormiga, viaje discursivo del mundo, y ingratitud del hombre⁵⁴. Tal título revela, em boa medida, suas fontes para um leitor do século XVII. A escolha de animais com características contrastivas insere a obra no marco das fábulas. O *Galo* de Luciano é lembrado no título e o leitor culto da época sabia que, no escritor sírio, essa personagem havia revelado para Micilo que, em vidas passadas, o sapateiro havia sido uma formiga⁵⁵. O fantástico lucianesco aparece na ideia da viagem imaginária, enquanto o aspecto satírico, outro de seus traços, surge na censura ao comportamento humano. Em sua aprovação, Frei Juan de Estrada destaca: “y puede muy bien excusar ya de dar voces el gallo que escribió Luciano”. O Galo de Luciano desperta o sapateiro Micilo de seu sonho de riqueza. Transformado em “mitológico rey”, os cantos do Galo de Santos, segundo Estrada, “bien pueden sacudir el sueño los que padecen el letargo de sus vicios” (SANTOS, 1991, p. 83). A ave é signo de desengano também no prólogo do autor: “Cante, ¡oh, amante lector!, el ave desvelada hecho rey, y desvelando a mi dormida ignorancia, desengañaela” (id., p. 85).

Referindo-se à “enseñanza de la Hormiga”, indicada no título, Frei Tomás de Avellaneda, em sua aprovação, cita os *Provérbios*, remetendo o leitor “a la escuela de esta pequena sabandija al hombre, para que en ella tome lección: ‘Vade ad formican o piger’”⁵⁶. Também lembra Juan de Estrada que, em sua “pequeñez providente”, a Formiga ensina todos “a gobernar sus obras los que en la vanidad pierden el pulso o la modestia” (SANTOS, 1991, p. 83). Em sua dedicatória ao mecenas Pedro Lasso de la Vega, Santos explicita sua identificação com o discurso

⁵⁴ *Portada*: EL REY GALLO / Y DISCURSOS DE LA / Hormiga, viaje discursivo del mundo, / y ingratitud del hombre. / SU AUTOR FRANCISCO SANTOS / criado del Rey nuestro Señor / DEDICALE / AL EXCELENTISSIMO SEÑOR / Don Pedro Lasso de la Vega y Figueroa Niño / y Guzmán, Conde de los Arcos, Señor de las / Villas de Batres, y Cuerva, Comendador de / la Magdalena, del Orden y Cavallería de Al/cántara, señor de la casa de la moneda de la / ciudad de Toledo, Patrón único de la capi/Ila mayor de Santiago de la dicha villa de / Cuerva, y las memorias, y capellanías que / en ella están fundadas, y del colegio de San II/defonso de ella, Gentilhombre de la Cámara / de su Magestad y Capitán de sus tres Guar / das Españolas, &c. / CON PRIVILEGIO / [Línea a trazos] / EN MADRID. Por Bernardo de Vi/Ila-Diego. Año de 1671. / A costa de Antonio del Ribeiro, Librero. Véndese / en su casa, a la subida de la red de San Luis. Cf. Santos (1991, p. 55).

⁵⁵ “¿Tú? Una hormiga índia, de esas que desentierran oro” (LUCIANO, 1996, I, p. 17).

⁵⁶ “Vai ter com a formiga, ó preguiçoso; olha para os seus caminhos, e sê sábio” (*Provérbios*, cap. 6, número 6).

de raiz cínico-cristã da Formiga, ao repetir o lema do inseto: “quanto más desnudo, más seguro camina el pobre entre tanto pirata envidioso; y aunque vaya cantando, no he de hallar quien me quite cosa alguna” (SANTOS, 1991, p. 81).

Os estudiosos destacam o estatuto ambíguo do prólogo. Discurso sobre outro discurso, ele é lugar privilegiado de reflexão sobre a produção do texto e sua recepção, espaço de comunicação entre autor e leitor. O prólogo é autônomo (pode-se lê-lo sem o conhecimento da obra), mas não pode ser produzido antes de sua elaboração, pois “necessita de una mirada retrospectiva, de un proceso de reflexión sobre el conjunto del texto producido” (CAYUELA, 2000, p. 38). O prólogo é o lugar onde se referendam regras de escritas (os habituais *topoi*), autoridades e empréstimos, mas também onde se admite a transgressão dos modelos. De modo geral, serve para que o escritor justifique ou exponha o propósito de sua obra para o público, como uma derivação do *exordium* retórico, “en el que el orador intentaba ganar para su causa la benevolencia de los jueces” (GÓMEZ, 1988, p. 43-4)⁵⁷.

Desde os primeiros anos do século XVI, e de forma crescente ao longo de suas décadas, começam a proliferar, segundo Vian (2009: 443), os paratextos dirigidos “al lector”, com ou sem adjetivos (“curioso”, “piadoso”, “comedido”). Em seu prólogo “Al amante lector”, Santos (1991, p. 85-6) pretende conquistar a benevolência, repetindo a técnica do exórdio modesto. Ele acentua suas deficiências ao mesmo tempo que invoca a capacidade da “ave desvelada” de despertá-lo de sua “dormida ignorancia”. Frequentemente, a fórmula de modéstia está ligada à afirmação de que “el autor sólo se atreve a coger la pluma porque un amigo, protector o superior se lo ha sugerido, pedido o mandado” (CURTIUS, 1995, I, p. 130). Seguindo a tópica, Santos adverte que, apesar de sua “corta fortuna”, volta a publicar, porque suas obras teriam sido bem recebidas do público: “de ti [leitor] he tenido feliz suerte, que es la parte que me anima a volver a tomar la pluma”. Também pertence à tópica da modéstia a afirmação de que o autor deseja poupar aborrecimentos ao leitor: “te doy *El rey Gallo, y discursos de la Hormiga*, plato harto gustoso y moral; creo que no te cansará” (SANTOS, 1991, p. 86).

O texto que dedica “al amante lector”, diferentemente dos prólogos ciceronianos, não tem função dentro do diálogo, operando como mera justificativa

⁵⁷“Exordio es el principio de la oración con el cual hacemos los ánimos de los oyentes atentos, benévolos (que es diciendo algo con que les ganemos las voluntades), y dóciles (que es diciendo algo como estén aparejados y deseosos de saber lo que se ha de decir)” (SALINAS, 1980, p. 61). A *Retórica en Lengua castellana* de Miguel de Salinas é de 1541. Citamos aqui a edição moderna de Elena Casas.

literária elaborada a partir de tópicos habituais de autojustificação, que podem corresponder ou não ao texto apresentado. Santos faz questão de chamar a atenção do leitor para um *delectare* em que se acrescenta um *docere*, ao definir seu texto como “plato harto gustoso y moral”, onde os colóquios dos felizes navegantes “entretienen y discursos animan”. Dessa maneira, evidencia sua preocupação com a *amenitas*, que nada mais é do que a medida ficcional para aplicar corretamente a aridez da doutrina: “creo que no te cansará, aunque todo él es pintar la ingratitude”. Depois desse argumento, que poderíamos chamar de publicitário, o autor desenha um perfil específico de leitor que estaria apto a alcançar o objetivo docente esperado: “lee piadoso y siente cuerdo, y quedarás desengañado y yo contento” (SANTOS, 1991, p. 86)⁵⁸.

Nas preliminares, o mestre Tomás de Avellaneda ressalta a erudição do autor e a função reformadora de suas obras: “hallando en él la erudición y pasto que buscan los entendidos, preñado de varias moralidades, de cuya reprehensión tanto necesita el estrago en que se hallan las costumbres; y de la utilidad que se seguirá en su leyenda” (id., p. 82). Juan de Estrada também observa a combinação do útil e do agradável horaciano, ao dar licença para que “gocen todos de tan gustosos y útiles documentos” (id., p. 83). Esse teólogo e predicador ainda reafirma a pretensão do escritor de produzir uma obra satírica, nada frívola ou perigosa aos costumes: “He leído este libro (...) en el cual prosigue con las suaves advertencias para la reforma de las costumbres” (SANTOS, 1991, p. 83). Essa reforma moral advoga pela disciplina estoico-cristã do autocontrole, que se fortalece na Contrarreforma.

Em meio ao argumento contra o fastídio da leitura, Santos apresenta o propósito maior do texto, que versa sobre a miséria e a dignidade humanas, temática recorrente nos séculos XVI e XVII: “todo él [o livro] es pintar la ingratitude del hombre y la fiereza de su condición” (SANTOS, 1991, p. 86). Ele antecipa para o público não apenas o núcleo temático do texto, mas um dos procedimentos retóricos do gênero epidítico, discurso destinado a louvar ou vituperar pessoas ou coisas. Nesse caso, a condição humana será o tema da vituperação, procedimento que na sátira recebe o termo técnico de *redução*: “la degradación o desvalorización de la víctima mediante el rebajamiento de su estatura y dignidad” (HODGART, 1969, p. 115). No terreno do argumento, que não deixará de ser irônico e paródico, a pintura

⁵⁸ Sobre esta relação autor-leitor que envolve o *docere* e o *delectare* na literatura didáctica, Barnés (1993).

da miséria humana terá como contrapartida a valorização metafórica da condição dos animais que – após vivenciarem a transformação em seres humanos – preferem “más el ser sabandijas que ser criaturas racionales” (SANTOS, 1991, p. 86). Nesse sentido, o texto segue o *Galo* de Luciano, em que se argumenta que a vida dos animais é mais desejável que a dos homens⁵⁹.

Outro aspecto abordado no prólogo é a alegoria náutica, “conocida en el discurso de la feliz navegación por la campaña del mundo de esos dos humildes navegantes” (SANTOS, 1991, p. 86). Trata-se de um tópico tradicional que caracteriza o indivíduo como navegante e a vida como navegação⁶⁰. A instabilidade do mar, como as incertezas da vida, exige sabedoria prática, o que a Formiga propicia ao Rei, que adota a posição de aprendiz, como pode ser a do leitor. O mar está presente desde o *introito* do diálogo, que começa com a descrição do naufrágio dos protagonistas⁶¹. A vida como travessia remete a outro texto de Luciano, o *Caronte*. Nesse diálogo, o barqueiro infernal sente desejos de ver o mundo dos homens. Seu guia é Hermes. No texto de Santos, o inseto tem o Galo, que, não por acaso, define-se como “hijo de Mercurio” (id., p. 87)⁶². A Formiga, como Caronte, compartilha do “deseo de ver el mundo” (id., p. 89).

No arremate do prólogo, Santos (1991, p. 86) volta a se dirigir ao leitor em tom veemente: “Dios te guarde y te abra los ojos, para que te conozca y te defiendas de ti, pues eres tu mayor enemigo, y a mí me libre de entrambos, pues tú y yo somos de un propio barro”. No trecho, enfatiza-se a fragilidade humana – “somos de un propio barro” – numa chave de modestia que combina a proteção divina e a prática filosófica por meio das tópicas “conocerse a sí mismo” e a da vigília de si mesmo: “eres tu mayor enemigo”. Em *El rey Gallo*, o mundo, repete a ave, é “todo él hecho un prado de bestias; sin mirarse ni conocerse a si propios, sólo conocen las faltas

⁵⁹ Como afirma o experiente Galo para Micilo: “cualquier forma de existencia me pareció siempre más libre de cuidados que la humana, ya que la animal está regida tan sólo por los deseos y necesidades naturales” (LUCIANO, 1996, I, p. 27). Essa opção tem raiz cínica e aproxima-se de outros textos, cujos protagonistas participam de ambas naturezas, como o *Grilo*, de Plutarco, obra que, como o diálogo de Luciano, serviu de paradigma para o anônimo *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras* e para a elaboração do segundo canto de *El Crotalón*, de Cristóbal de Villalón.

⁶⁰ Cf. Antonio Azaustre e Juan Casas (1997, p. 41-42).

⁶¹ Como afirma Martín García (2008, I, p. 624), o símile de imagem náutica, representando as adaptações às mudanças da fortuna, é uma das características das diatribes de Bión e Teles.

⁶² No primeiro canto, a ave se define também como filha de Júpiter. Mercúrio é um deus romano associado ao deus grego Hermes, filho de Zeus e da plêiade Maia, que era filha de Atlas. Jovem, de chapéu com asas, sandálias e de caduceu, Mercúrio é o mensageiro de seu pai, protetor dos viajantes e dos ladrões. Cf. *Philosophia Secreta* (cap. XXIII), Juan Pérez de Moya (1928, p. 233).

agenas” (SANTOS 1991, p. 93)⁶³. Na *Apologia*, Platão (1985, p. 180) sentencia pela voz de Sócrates que “una vida sin examen no tiene objeto vivirla”⁶⁴. Segundo Diógenes, para devir mestre de si mesmo é necessário censurar “sobre todo a ti mismo lo que les censuras a los demás” (MARTÍN GARCÍA, 2008, I, p. 325). O cínico também contrastava a renúncia dos bens materiais com a falta de conhecimento de si. A ânsia de adquirir posses do não-sábio, razão pela qual nunca vive em presença e sob os olhos da razão, torna-o pior do que as bestas⁶⁵.

4.2 – Interlocutores e contendas argumentativas

No Renascimento, Carlos Sigonio (1520-1584) é, segundo Ana Vian (2009, p. 399-400) e Jesús Gómez (1988, p. 43-47), o único preceptista que dedica espaço considerável à divisão do diálogo em partes, ponto em que parece mais normativo. Em seu *De dialogo liber* (1562), Sigonio distingue dois momentos na argumentação de qualquer diálogo: a preparação (*praeparatio*) e o debate (*contentio*), subdividido em *propositio* e *probatio* ou demonstração. Com o objetivo de ganhar a benevolência dos leitores, a preparação é uma conversação preliminar que serve de introdução ao tema específico do debate. Ela estabelece o tom do diálogo e define a situação, “comporta negociaciones explícitas o implícitas sobre identidades, relación, objetivo del encuentro, tipo y estilo” (VIAN HERRERO, 2001, p. 184). O debate é a contenda propriamente dita, a essência do diálogo, momento em que se discute, se confirma ou se refuta.

Na *preparação* de *El rey Gallo*, a aspereza da Formiga na interlocução recupera nuances comuns aos colóquios em que os interlocutores são representantes gerais de um grupo social, como nos *Diálogos de la diferencia que ay de la vida rústica al noble*, de Pedro de Navarra (1567, p. 20-39), cujo debate opõe um rústico e um nobre, ou o *Colloquio muy plazentero de la moxca y de la*

⁶³ Tema horaciano (Sát III, I): “¿para ver tus faltas serás ciego, / Y las de tus amigos verás luego, / con ojos cual de un águila o serpiente?” (HORACIO, 1844, p. 71).

⁶⁴ Lemos no *Manual de Epicteto* que o estoico se vigia a si mesmo “como si se tratara de un enemigo dispuesto a tenderle una trampa” (EPICTETO, 2015, p. 44). No *Manual do cavalheiro cristão* lemos que para atingir a paz do sumo bem, “ay una sola manera, y esta es, tener guerra con nosotros mismos, peleando fuertemente contra nuestros vicios” (ERASMO, 1555b, p. 92).

⁶⁵ Na *República literária*, Saavedra (1819, p. 74) troca a lamparina de Diógenes por um espelho: “Más adelante encontré el buen Diógenes, que con un espejo de propio conocimiento, donde se representaban al vivo los vicios y virtudes de quien se miraba en él, iba por las calles convidando a los ciudadanos a tal conocimiento”.

hormiga, de Juan de Jarava⁶⁶, publicado no século XVI – como no século XV havia feito o autor anônimo dos *Pensamientos variables*⁶⁷, representando o encontro de um lavrador e seu rei, obra que pode ter servido de referência para a história do aldeão da ribeira do Danubio de Antonio de Guevara (1480-1545)⁶⁸. Resgatando a lição da *persona* do *rústico*, que instrui inclusive os mais fortes, comum às fábulas políticas, tais diálogos reforçam a ideia de que só alguém totalmente desvinculado do mundo da corte, como o cínico Diógenes, teria a franqueza necessária para aconselhar o Rei⁶⁹. O pensamento do lavrador revela caráter (*ethos*), uma maneira de viver que se exterioriza de forma *severa* ou *indignada*. A indignação é o oposto da piedade – nesta, a pena que se sente é por males imerecidos; naquela, ao contrário, é por êxitos imerecidos⁷⁰.

O caráter severo da Formiga pode ser pensado como estilo retórico. A obra *Sobre os tipos de estilo*, de Hermógenes de Tarso (século II d.C.) se enquadra em uma vertente estilística da retórica⁷¹. A Severidade é o único subtipo do estilo *sincero*. Os meios técnicos da Severidade são subtraídos da Aspereza. Esse recurso estilístico é duro e triste e se opõe à Beleza. Na *ideia* da Aspereza, cujo tipo de discurso associamos à prédica cínica, dão-se dois tipos de reprovação: a de um inferior para com um superior, *método* áspero de estilo, e a de um superior para um inferior, veemente, que pode ser dirigida a qualquer adversário.

Os *pensamentos* do estilo áspero se retiram de temas indecorosos e repugnantes, todos contrários à dignidade de quem está sofrendo a acusação. A *língua* deve estar construída na base de *tropos*, com palavras duras, que constem de sons ásperos. As *figuras* próprias são as que têm uma vontade imperativa: as interrogações, as apóstrofes. Todas as figuras podem ser usadas, especialmente as que não necessitam de mitigação de pensamento. Embora seja, em boa medida, áspera, a prédica cínica é, na verdade, um misto que agrega, além da severidade do

⁶⁶ Cf. Vian Herrero (1987, p. 489-494).

⁶⁷ Cf. Óscar Perea-Rodríguez (2002, p. 41-57).

⁶⁸ No *Libro aureo de Marco Aurelio* (ed. 1658) há traços “cinzantes” no conto do “villano de las ribeiras de Danubio” (L. III, cap. III-IV).

⁶⁹ Sobre a *persona* do rústico, cf. Alcir Pécora (1999, XVI-XXI) e Curtius (1995, I, p. 127-131).

⁷⁰ Cf. Aristóteles (2005, I, p. 187).

⁷¹ Grigera (1994, p. 56) identifica sua influência em retóricos espanhóis como Antonio Lulio, Pedro Juan Núñez, Luiz de Granada e Miguel de Salinas. Em seu tratado, Hermógenes apresenta sete estilos diferentes: “Clareza, Grandeza, Beleza, Rapidez, Caráter, Sinceridade e Força ou Destreza”. Os estilos podem chegar a vinte, se contarmos os subtipos nos quais se dividem. Em cada um deles, ele ensina como imitar determinado artifício estilístico, dividindo os enunciados em meios técnicos, como pensamento, tratamento e expressão.

desprezo ao outro, a ambiguidade irônica própria da dissimulação do estilo *engenhoso*, este último oposto ao estilo *sincero*⁷².

De forma engenhosa, *El rey Gallo* começa pela voz do narrador em terceira pessoa – já que não se trata de um diálogo puro – *in medias res*, com as descrições de um mar revolto de forma evidentemente “pedante”, parodiando a grandeza dos cenários das epopeias em prosa:

Un día todo noche, un mar todo borrascas, un cielo todo nubes, y un viento dado la mano con todas las tempestades, amenazaba a dos bien contrarios pasajeros – míseros navegantes – con un temporal furioso, que inquietando la vela descompuestamente, hacía que las olas presumiesen cubrir el vaso con evidente peligro (SANTOS, 1991, p. 87).

A paisagem se amplifica com a reiteração de *locis oppositis*: “día todo noche”, “mar todo borrascas”, “cielo todo nubes”⁷³. As oposições incidem no ânimo dos personagens ao ameaçar os “bien contrarios pasajeros – míseros navegantes” que sofrem a ação da fortuna, encarnada em tormenta marítima. A tempestade ocasiona o naufrágio e o encontro dos protagonistas: “A tiempos que, asidos de un pedazo de tabla como huyendo de la muerte, tomaron tierra dos peregrinos extranjeros” (SANTOS, 1991, p. 87). A menção mais precisa sobre onde eles aportam se dá ao final do primeiro canto: “salimos a tierra (...), hallándonos en esta montaña de rocas entretejida de playa, lígneas que la cortan a trechos” (id., p. 95)⁷⁴.

O contraste entre os animais se manifestará inicialmente pela aparência externa⁷⁵. Nos diálogos do século XVI, parte-se do desnível inicial para se alcançar a nivelação igualizadora ao final. Essa diferença responde à necessidade de que o mestre se configure superior em tudo (sabedoria, conduta). A caracterização, mais ou menos acusatória, “deviene así fundamental, y ésta ha de conseguirse por las respuestas, las dudas, el asombro o las exclamaciones apasionadas” (RALLO GRUSS, 1996, p. 69). Ao alcançarem a terra, o narrador enfatiza tais desigualdades, primeiramente no Galo: “y a sacudir uno el mojado adorno, cantó gracias al cielo por la conseguida libertad” (SANTOS, 1991, p. 87); em seguida, aborda a Formiga: “y el

⁷² Cf. Grigera (1994, p. 99), Hermógenes (1991, p. 61; 1993, p. 267) e Lulio (1997, p. 261).

⁷³ Cf. Grigera (1994, p. 148-9).

⁷⁴ Só no terceiro canto, o Galo esclarece que estão na cidade de Atenas.

⁷⁵ O louvor e a vituperação devem considerar a distância entre um homem ilustre e um obscuro. Este atributo de pessoa chamado *condição* se liga, na preceptiva retórica, a outro chamado de *compleição*, que considera o que a pessoa aparenta ser. Cf. *Instituciones Oratorias* (L. V, cap. X) de Quintiliano (1916, p. 256-7).

otro, humilde, le rogó no le desamparase, pues con su compañía ya se prometía felices sucesos” (id., p. 87).

Na cena de reconhecimento se reforça a aparência quase imperceptível do interlocutor que fala “tan sin bulto”, sendo “la menor sabandija de la tierra”, mas que está disposta a servir: “vengo a servir; y para que no dudes, la Hormiga soy” (id., p. 87). Em sua intervenção inicial, a Formiga é afável. Inicialmente, o Galo é quem estranha o dom da fala e a fluidez dos enunciados do inseto: “¿Hormiga? – respondió el primero – ¿pues cómo hablas tan claramente y pronuncias tan distinto?” (id., p. 87)⁷⁶. A ave presume como sendo algo improvável (lugar de quantidade) que animais menores tenham a mesma capacidade discursiva dos maiores. A representação que o Galo faz do seu interlocutor é contestada com um argumento que pretende contradizê-lo *ad hominem*: “mi madre tierra me concedió hablar en cuantas lenguas hay en sí; y no es nuevo que las hormigas hablen, que también podía yo admirarme que tú hablastes”⁷⁷. O Rei recorre então ao autoelogio hierárquico: louva sua origem mítica (lugar de qualidade) para elidir qualquer identificação com o inseto: “Yo – respondió – soy hijo de Mercurio y heredero de su casa y coronado por rey”.

Nessa interação, em que ambos tentam lidar com as palavras do outro, a Formiga leva vantagem pelo maior conhecimento da situação: “Ya he visto – dijo la Hormiga – tu coronado yelmo, y ya te conozco que eres el Rey Gallo; pero aun por eso me espanto más” (id., p. 87). Em estilo áspero, em que o inferior censura um superior, a ínfima criatura aproveita a falta de percepção do seu interlocutor – que tem dificuldade para perceber onde de fato ela está – para aludir, por meio de apóstrofes interrogativas, sua inconsciência sobre o lugar social dos mais humildes. As apóstrofes, define Heinrich Lausberg (2004, p. 253), indicam certo afastamento em relação ao interlocutor: “A tus pies; ¿dónde querías que estuviese la humildad? ¿En puestos soberbios? ¿En suntuosos palacios? No, que sólo el puesto de la humildad es los pies del rey, y en ellos, como en sagrado, libré la vida del espantoso mar” (id., p. 88).

⁷⁶ Aqui ecoa a reação do humano presente no *Galo* de Luciano. No texto, Micilo é quem se espanta com a fala do Galo: “¡El gallo ha hablado con voz humana!” (LUCIANO, 1996, I, 05).

⁷⁷ Depois do espanto do sapateiro, o Galo chama Micilo de ignorante e explica sua capacidade de falar, citando Homero. Em Santos, o inseto é quem se ampara na tradição de animais falantes, sem recorrer a exemplos. O argumento *ad hominem* coloca em causa a pessoa, apresentando as “contradições de uma pessoa consigo mesma” (PLANTIN, 2008, p. 59). Cf. Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca (1996).

As provocações ao superior expõem as diferenças de cunho social que geram ambiguidade na comunicação. De modo que se o Galo constata para a Formiga que “ni hiciera caso de ti, si no hubieras hablado”, esta lhe responde que não se espanta de que “los reyes no hagan caso de la humildad, que ya es uso en el mundo ser los humildes los desechados y abatidos” (SANTOS, 1991, p. 88). O perfil do inseto nos remete à feia e modesta aparência de um Diógenes, um Esopo ou um Menipo, que encobre, como um sileno, uma grandeza de alma, participando das duas ordens: da baixa e da alta, simultaneamente. Repulsiva por fora, mas divina por dentro, a Formiga caçoará do *status* do Galo para melhor inverter seus valores⁷⁸.

A censura do inseto obriga a ave a relembrar incidentes do navio ocorridos fora do tempo fictício do diálogo, tornando mais verossímil as circunstâncias do encontro: “Ahora digo que me acuerdo de ti; tú sin duda eras quien algunas veces me picaba en los pies, y yo por huir, me apartaba de un sitio a otro”. A Formiga começa então a explicar que as picadas visavam protegê-lo: “Así es que cuando sentías la picazón que yo causaba, era que te avisaba que quería la gente del navio matarte” (id., p. 88). Como um cínico, a Formiga protege a vida do Galo sob aparência de lhe fazer dano. Mas o perigo é negado pela ave: “¿Cómo puede ser eso, si yo jamás hice mal; antes los agasajaba, atendía y estimaba y mi pobre sustento partía con ellos?” (SANTOS, 1991, p. 88).

A obtusidade do companheiro é novamente refutada: “Bien lo entiendes, cierto que no me espanto que siendo rey seas tonto. Los malos y traidores, desagradecidos, viles, no han menester causa para que lo dañado de su alma pretenda abatir coronas y cetros”. Expondo em tom sério pensamentos que negam o que afirmam, como “bien lo entiendes” e “no me espanto”, a Formiga mostra seu desprezo ao outro. O tom lúdico e até mesmo vulgar da resposta se torna severo com a metáfora “tonto”, motejando o Galo com um argumento *ad personam*⁷⁹, fazendo pairar outra vez a dúvida sobre seu *status* como rei⁸⁰. A ave continua a controvérsia: “No creeré jamás que tal quisiesen hacer conmigo, porque quien no da causa para que le hagan daño, seguro camina” (id., p. 88). Premissa que é outra vez

⁷⁸No *Elogio a locura* de Erasmo (1917, p. 103) o sileno reverte a ordem do mundo quando ela é falsa: “Si abrieseis una de esas estatuas [dos silenos], veríais que lo que parecía muerte, es vida: lo feo, hermoso; lo miserable, rico (...), en suma, no habría nada que al punto no lo vieseis trocado en lo contrario”.

⁷⁹Esta variante da argumentação consiste num insulto ao adversário, cf. Platin (2010, p. 89). Ao tratar da palavra *mote*, Covarrubias (1679, p. 116) define *motejar* como “poner falta en alguno”.

⁸⁰“Los pensamientos agudos se originan también por mor de la burla y del desprecio hacia outro (...) y de esta clase, en verdad, son casi todos los pensamientos de Diógenes” (LULIO, 1991, p. 261).

rejeitada pelo inseto: “Sí hará si el camino que cursa estuviese libre de ladrones; sólo yo voy segura por cualquiera parte, pues jamás he tenido qué me quiten” (id., p. 88).

Nas fábulas, segundo Adrados (1987, p. 422-4), o mosquito e a pulga são insetos que costumam reagir picando o poderoso, hostilidade que pode custar-lhes a vida⁸¹. O pequeno animal pode ainda vingar-se, como em *A águia e o escaravelho* (Hsr. 03, Ch. 04). Mas, às vezes, a salvação do mais forte depende do animal mais débil, como no tema do rato agradecido que salva o leão, da formiga agradecida que salva a pomba; aqui, a prestativa Formiga salva o Rei, não sem picá-lo e admonestá-lo⁸². Nessa batalha dialética com intenções demonstrativas, a Formiga apela para seu simbolismo tradicional: ela é sensata, frugal, previdente, sendo ainda contundente quando a circunstância o exige⁸³.

Por isso, o Galo retoma a tradição dos apólogos ao acusar a interlocutora de avarenta⁸⁴. Como afirma Miguel de Salinas (1980, p. 91), quem acusa “se ayuda de una circunstancia de la vida pasada, en la cual procura saber y probar que haya hecho cosa semejante”. Neste caso, a ave relembra um acontecimento que teria antecedido o tempo do diálogo, a fim de imputar à Formiga, com um argumento *ad hominem*, a pecha de quem não faz o que prega: “También te enganas, que yo me acuerdo una vez, estando yo en el campo, contando granos de trigo con mi pico, que tú y tu ambición cargada de un grano, caminabas y al camino salió un pirata gusano; y a ti y al caudal os asíó y llevaba a su cueva, a no acudir yo, que con mi pico os esparcí” (SANTOS, 1991, p. 88).

A Formiga recorre a outros testemunhos de autoridade do universo fabular para se defender. Ela parte de uma hipótese para evidenciar sua tese (da circunstância particular para a mais geral), movimento argumentativo característico do apólogo:

Dices la verdad, pero no niegas la mía; yo entonces llevaba oro conmigo, y por eso se atrevió el gusano, que a ir sola y desembarazada, no sé quién llevara a quién. Pero un rey, aunque

⁸¹ Para identificar as fábulas, segundo as edições de Hausrath e Chambry, utilizaremos as siglas Hsr. e Ch., respectivamente. Cf. *O mosquito e o leão* (Hsr. 267, Ch. 188), *O leão, Prometeu e o elefante* (Hsr. 292, Ch. 210), *A pulga e o atleta* (Hsr. 260, Ch. 356), *A pulga e o homem* (Ch. 137), *A pulga e o boi* (Ch. 358).

⁸² Cf. *O leão e o rato agradecido* (Hsr. 155, Ch. 206); *A formiga e a pomba* (Hsr. 176, Ch. 242).

⁸³ Em *Sobre a inteligência dos animais (Moralia, IX)*, Plutarco (2002, p. 285) elogia a formiga: “el reflejo de la virtud en todos sus aspectos”.

⁸⁴ Sobre a avareza da formiga, cf. *A formiga* (Hsr. 175, Ch. 242) em J. López Facal (1985, p. 115).

vaya desnudo el cuerpo, lleva la cabeza cubierta de oro, bien comparado al castor, que los cazadores no le buscan por acabar su persona, sino por el copo hermoso que ostenta; pero tal vez, si él, atento, no le arroja de sí, suelen matarle por quitársele, y así tú no podrás cantar como yo: ‘*Cantavit vacuus, coram latrone viator*’. Pero tú, en cantando, descubres envidias contra ti; yo no, que como vaya sola, segura camino (SANTOS: 1991, p. 88-89).

O inseto reconhece, modestamente, que a parte contrária tem razão, mas seu erro seria circunstancial, ao contrário dos riscos inerentes à condição de rei. Com um argumento pragmático, a pequenina ressalta as consequências de se levar a “cabeza cubierta de oro”. Ela parte desta situação definida, amplificada com a analogia da fábula do castor, para elevá-la, exibindo erudição, à máxima “*Cantavit vacuus, coram latrone viator*”⁸⁵. Em seu *Tesoro de la lengua*, Covarrubias (1674, p. 143) afirma que “Esopo haze un apólogo del castor, cuya moralidad es, que por salvar la vida se ve el hombre desamparar la hacienda, como lo han muchos; y entre los demás Aristipo, Crates Tebano, Philoxeno; y aquel Catulo”⁸⁶.

Para os cínicos, renunciar ao afã de obter posses é o primeiro passo para viver atento, impertubável e livre. Diógenes Laércio (1947, IV) afirma que os cínicos não só se desapossaram de toda riqueza para dedicar-se à filosofia, como Antístenes, Mônimo, Crates, Menipo, mas também adulteraram a moeda, como a família de Diógenes, motivo de seu exílio, e fraudarem o Fisco, como os familiares de Bión, razão pela qual será escravizado. Ao fazer a defesa da pobreza contra o estado superior, a Formiga se contrapõe ao raciocínio do Galo no debate, contorcendo inesperadamente seu argumento. Cavando uma proposição totalmente oposta ao que espera o adversário, o narrador aporta ao texto um efeito de novidade e agudeza⁸⁷. Em sua defesa do estado mínimo, ela também instrui o espírito da ave, que deve ser treinado no exercício do viver atento⁸⁸.

A condição especial do Galo atrai o invejoso, maior inimigo da ave real. O Galo, que “en cantando, descubres envidias”, figura em outra fábula de Esopo, *Os ladrões e o galo* (Hsr. 124, Ch. 158), em que a ave, justamente pelo prenúncio de

⁸⁵ Em *Las tarascas de Madrid* (1665) Santos outorga a máxima a Juvenal (Sát. X), onde se lê: “el viandante con las manos vacias cantará en presencia del delincuente” (1996, p. 128). Cf. Suárez Figaredo (2012b, p. 212).

⁸⁶ O apólogo de Esopo *O castor* (Hsr. 120, Ch. 153) é a origem do emblema CLII, “que no hay que reparar en gastos para salvarse”, de Alciato (1993, p. 194-5).

⁸⁷ Em sua *Arte dello stile*, Sforza Pallavicino (1647, p. 132) afirma que as duas principais fontes de beleza do conceito engenhoso é propor “il contrario di quello che altri harebbe aspettato” e “ritorcer inaspettatamente la ragione dell’avversario, e mostrar ch’ella pruova igualmente contra di lui”.

⁸⁸ Como o castor, Periquillo declara “que lo atento vive en mí, y así obro atento” (SANTOS, 1966, p. 1876).

seu canto, é morta por aqueles que agem às escuras e temem ser descobertos. Esse elo com a inveja se revela plenamente quando a Formiga, como um terceiro elemento da situação, conta como soube que tramavam contra a vida do Rei: “En fin, a pocos días te oí en mi nao, y me arrimé a tí, porque oí decir a un soldado, ‘A fe que el gallito madrugador, que yo le acomode adonde no despierte más a Juan soldado’. Con esto yo vía que te echaba la mano, te picaba, y tú volabas a lo más alto”. Como em muitos diálogos de Luciano, a condição humilde permite a personagens, tidos por insignificantes, acessar conversas secretas. A partir de então a ave elogiará a percepção acurada da companheira: “Pues dime, ¿cómo yo – con más ojos y vista que tú – no lo vía, y con tus dos átomos lo penetrabas?” (SANTOS, 1991, p. 91). Esse elogio se dá após a pequenina contar a sua história, como veremos.

Por não estar submetida à opinião, ao desprestígio, ao medo da pobreza, o animal “tan sin bulto” não é invejado nem invejoso, vive em segurança em seu estado mínimo. O tema é resgatado no segundo livro dos *Emblemas morales*, de Juan de Horozco y Covarrubias, publicado em 1589, primeira coleção de emblemas impressa na Espanha. No emblema 24, o tonel de Diógenes ornamenta a divisa “ni enbidiado ni envidioso”. Horozco encena o embate entre modo de vida ascético de Diógenes e o do filósofo cortesão Aristipo, um dos discípulos de Sócrates. O objetivo é mostrar qual deles “alcança el mas seguro estado”. Enquanto Diógenes prefere viver de frutas e legumes, Aristipo se submete aos desígnios do tirano Dionísio para viver às custas do rei. O argumento é que “el gran estado es peligroso, y el mínimo, no carece de afrenta” (HOROZCO, 1589, II, p. 48b). A anedota serve para reafirmar a tópica cínica: “no es pobre el que nada tiene, sino el que mucho desea, ni es rico el que mucho posee, sino el que de ninguna cosa tiene necesidad. Diógenes se contento con legumbres (...)” (p. 48b)⁸⁹.

Já o *status* real do Galo, no entanto, não garantiria tal segurança e liberdade. O inseto pode avaliar a sociedade sem se ver nem materialmente nem mentalmente coagido pelo temor de que seus interesses resultem prejudicados. Tal conduta permite à Formiga repetir a máxima que consta da dedicatória a Lasso de las Vegas, de onde deriva o refrão: “Canta el pobre sin zurrón / a las barbas del ladrón” (SÁNCHEZ, 1786, I, p. 137). Ou, como afirma Quevedo (1969, p. 45) em *La*

⁸⁹ Sobre a função da emblemática espanhola na formação política dos cortesãos, cf. de la Flor (2012, p. 121).

cuna y la sepultura (ed. 1633), ante os ladrões “te temerán [ao pobre] por testigo y huirán de ti por estorbo, que te azecharán [enganarão] por el provecho”. Sua vida pretende ser exemplo de autarquia e liberdade, em oposição ao modo de viver do Rei, que, coagido permanentemente e necessitado da estima e conselhos de seus súditos, deve se valer da opinião de outros, como ressalta a pequena, “de privados, con quien descansan y de quien se fían” (SANTOS: 1991, p. 91).

A divisa da Formiga tem fins políticos. Sua noção de felicidade é semelhante à de Periquillo: *Omnia mea mecum porto* (“todo mis bienes me llevo conmigo”) (SANTOS, 1966, p. 1905), atribuída a Bias de Priene, um dos sete sábios da Grécia⁹⁰. Por isso recusa o ofício de conselheira do Rei no canto três, elencando os problemas do cargo: “blanco de las iras de todos, él que tiene la culpa de cuanto sucede” e escravo das vontades do príncipe: “Si llora el rey, él ha de llorar. Si le manda, sea lo que fuere, ha de obedecer. ¡Válgate Dios por privado!” (SANTOS, 1991, p. 107). A pobreza permite o menosprezo das normas de conduta regidos pelos sentimentos de honra que, atrelados ao belo, desprezam a utilidade⁹¹. A Formiga advoga pela utilidade, um dos motivos pelos quais aceita a proposta do Galo para se transformar em homem: “¡Cuánto me holgaré de poder ser mayor!, para alcanzar a ver y oír a algunos valientes mentirosos, para sólo maldecirlos, pues sin útil pecan tan a rienda suelta” (id., p. 91)⁹². Relacionando o pecado ao parasitismo social, vitupera a separação entre virtude (conduta) e utilidade.

No pensamento tradicional de corte, como observa Vian (1987a, p. 483), o virtuoso (unido ao belo) só podia se incorporar no estamento nobiliário, que reunia, além disso, o poder e a riqueza. Tentando conformar os afetos, o entendimento e a memória do Rei, a Formiga postula uma reforma dos costumes que altere a formação do pensamento valorativo e suas preferências sociais. Como afirma Salinas (1980, p. 114) a disposição do discurso que “más puede persuadir” no gênero deliberativo é a que busca provar qual seria o estado “más seguro y provechoso”. Santos retoma aqui a tópica da fortuna, comum à diatribe cínico-

⁹⁰ Depois de o inimigo ter se apoderado de sua pátria, Priene, “y huyendo los otros ciudadanos cada uno los más de sus bienes que podía, aconsejado por otro que hiciese él [Bias] también lo mismo, le respondió: ‘ya lo hago porque todo mi bienes me llevo conmigo’” (CICERÓN, 1808, p. 8). Cf. o emblema XXXVII de Alciato (1993, p. 72).

⁹¹ Na busca pelo florescimento humano, a pobreza quase absoluta dos cínicos, além da conduta regida pela honra, permitia negar também atitudes pautadas pela vergonha (*anadeia*). Cf. Nussbaum (2003, p. 35).

⁹² “Sin útil” significa “sin utilidad”. “Para el cínico el *pónos*, el trabajo, es lo encomiable, así como la vida frugal”. Cf. Adrados (2005, p. 287) e o tema 52i, “Le travail est un bien”, em Oltramare (1926).

estoica, para afirmar que a riqueza verdadeira é a da discrição, não a baseada em dinheiro, origem e presunção⁹³. Embora situado entre as causas do gênero humilde, esse *topos* não é aceito facilmente pelo leitor por “parecer vida triste o no alegre” (id., p. 112). Seu grau de plausibilidade é ambíguo, com possibilidades equilibradas de adesão ou rechaço do público⁹⁴. Até o quinto canto a estratégia do inseto consistirá em vencer a dubiedade dessa causa (em parte torpe e em parte honesta).

Nessa *preparação e debate*, o autor contrasta a moldura sublime da epopeia com a modéstia das fábulas. Favorecida pelo colóquio fortuito e pela adversidade do entorno, a Formiga assumiu a direção do diálogo, enquanto o Galo ocupou o lugar de ouvinte. Como um personagem menipeu, o inseto recorreu a uma fala franca (*parrhesia*), própria da indignação do homem justo, recurso persuasivo comum ao gênero da sátira⁹⁵. Na oratória, esse procedimento é preceito do orador, que chega a caçar do adversário, sobretudo “si sa sottise prête au sarcasme”, como a vaidade aristocrática do Rei e seu despreparo⁹⁶. O tom joco-sério depende dessa subversão do decoro e da utilidade que torna o superior motivo de pilhéria de um humilde criado⁹⁷. A tópica do mundo ao revés tem aqui significação política: apura o discernimento nos ofícios do Estado de sua autoridade maior e censura seu desvirtuamento. No canto seguinte, a figura do Galo ganha mais centralidade. A argumentação de raiz cínica segue o modelo de Luciano na terapia do desejo de poder e ouro.

4.3– O *ethos* da Formiga

Ainda no primeiro canto, a *demonstração* se converte pela boca do inseto em uma boa desculpa para uma “*narratio* da causa” do inesperado encontro: “(...) y dime, ¿dónde caminas? ¿De donde vienes? ¿Cómo traes tal figura de ave? Y, ¿cómo tan solo?” (SANTOS, 1991, p. 89). Mas, em lugar de ceder a palavra, a Formiga se antecipa: “te diré primero mi peregrina historia; que el haber dejado mi

⁹³ Sobre o uso literário dessa tópica, cf. Hansen (1989, p. 370-1).

⁹⁴ Na retórica clássica, as causas honestas contavam com a adesão a priori do público; as vergonhosas pressupunham desde o princípio a sua oposição; as ambíguas o dividiam; as obscuras eram próprias dos assuntos obtusos e especializados; e as causas humildes se atinham às realidades insignificantes. Cf. Salinas (1980, p. 65).

⁹⁵ Sobre a formiga como personagem menipeu, ver Vian (1987a, p. 454-94; 2004, p. 321-32) e Adrados (1987).

⁹⁶ Cf. Cícero (1950, II, p. 102), que enuncia que “la gaieté rend l’auditoire bienveillant à celui qui l’a fait naître”.

⁹⁷ Em seu *Arte nuevo de hacer comedias*, de 1609, Lope aconselha ao poeta que “el lacayo no trate de cosas altas”. Cf. Sánchez Escribano (1965, p. 132).

patria amada, sólo ha sido el gran deseo de ver el mundo” (id., p. 89)⁹⁸. O retrato biográfico é conciso, “breve por no cansarte” (id., p. 89) e tem a função de apresentar as qualidades éticas de quem está falando. A narração da própria trajetória permite ao inseto externalizar seu ponto de vista sobre o que seria um “buen gobierno de vida” (id., p. 89), reforçando o ponto central do debate. Na captura da benevolência do Galo, a pequenina substituirá o estilo *severo* e *irônico* do início pelo *afável* ou *modesto*.

Nessa ficcionalização de uma conversa que é o diálogo, a aceitação do ponto de vista dos interlocutores passa necessariamente pela revelação do tipo de caráter que representam⁹⁹. Em seu tratado sobre os estilos, Hermógenes (1991, p. 107) identifica os atributos elocutivos que expressariam *Caráter (ethos)*. Esse estilo seria composto por “Modéstia, Simplicidade, Doçura e Engenho” e teria por finalidade captar a boa vontade do público. Um diálogo de animais falantes, como *El rey Gallo*, se enquadraria, ao menos parcialmente, no estilo que produz *Doçura*¹⁰⁰. Hermógenes propõe um *ethos* discursivo, e não uma ética do discurso. As figuras da elocução servem à construção do *ethos* e, por consequência, à argumentação em geral. A noção do *ethos* se desvincula da prova técnica do discurso judicial para se relacionar com a verossimilhança, com a conveniência de determinada atuação a um personagem ou a uma determinada circunstância concreta.

Na retórica clássica, os argumentos para demonstrar uma questão poderiam ser retirados das circunstâncias de pessoa e dos fatos. O escritor escolhia os lugares comuns próprios do caráter de cada personagem, depois de ter determinado a função que desempenharia na ação. Havia diversos graus de generalidade em relação aos lugares comuns, e a mais geral delas obedecia à forma “quem fez o que, quando, onde, como, por quê”. Cada uma dessas perguntas se dividia em muitas outras¹⁰¹. O exame da tópica de pessoa era feito a partir da pergunta “quem?”, que admitia outras perguntas sobre o nascimento, o nome, a família, a nação, a pátria, o sexo, a idade, a educação, etc. O retrato biográfico da

⁹⁸ Também no *Galo* de Luciano (1996, I, p. 10-11) é Micilo quem começa a narrar.

⁹⁹ As técnicas que introduzem no diálogo uma aparência de conversação “real” costumam ser de dois tipos: “dramáticas (acotaciones, apartes, *mutis*, monólogos) y meras interrupciones (digresiones o cambio de tema)” (PINEDA, 1994, p. 70). Encontramos ambas as técnicas em *El rey Gallo*.

¹⁰⁰ “Produce Dulzura el atribuir capacidade de decisión a seres que no la tienen” (HERMÓGENES, 1993, p. 132).

¹⁰¹ Personagem: Quem e por quê?; Ação: O que? Por que meios? Como?; Descrição: Onde? Quando? A amplificação de tais lugares seguia as circunstâncias de acompanhamento (causa e efeito), além de outros sete atributos: coisa, causa, lugar, tempo, ocasião, modo, faculdade e instrumento.

Formiga está baseado sobretudo na tópica que Cícero (1997, p. 132) denomina de “clase de vida”, em que se “considera con quién, cómo y bajo la dirección de quién ha sido educado (...) a qué ocupación, oficio o profesión se dedica, cómo administra su patrimonio, cuáles son sus costumbres familiares”.

O termo *ethos* corresponde tanto a morada habitual de um animal como o caráter, o costume, o uso; por extensão, refere-se aos costumes¹⁰². A descrição do lugar de nascimento faz parte da apresentação do caráter da Formiga: “En las heras de un corto lugar, debajo de un canto, formó el tiempo una pequeña cueva, vivienda bastante que ocupaba mi madre, a cuyo abrigo me crió, llamándome en mi primera infancia su aljófara y después su azabache” (SANTOS, 1991, p. 89). Destacam-se as circunstâncias de lugar, condizentes com a sua condição modesta, como “corto lugar”, “canto”, “pequeña cueva”, “vivienda bastante”. Em relação às circunstâncias do tempo, o narrador as relaciona com a construção natural do abrigo e com os cuidados maternos da “primera infancia”. Embora de condição humilde, a afeição natural da mãe e seus conselhos adornam a vida do pueril inseto, que é comparada às pedras de “aljófara” e “azabache”. Esse enunciado de tipo adulatorio, amplificado nas comparações, adequa-se à forma elocutiva do caráter materno e dá um toque terno ao estilo¹⁰³.

A narração destaca a disposição de caráter no processo educativo que dirige o aprendiz para o bom emprego do tempo: “Crióme en breve tiempo tan ágil, tan cuidadosa y vividora, que di espanto a la pereza y asombro del mundo”. Sob a direção materna, a educação da pequenina¹⁰⁴ se baseia na coleta de alimentos e na maneira de administrá-los, requisitos necessários para aceder a um modo de vida responsável: “Enseñóme como madre amante un piadoso y buen gobierno de vida (...). Lo primero que capituló con mi natural fue que, con grano y medio de trigo, tenía hartito para pasar el año; pero que, no por eso, dejase de juntar cuanto pudiese; que no sabe nadie el tiempo que ha de venir”. O conselho convém ao caráter da agricultora, preocupada com as inclemências do tempo. Na esperança de evitar algo ruim, a Formiga apresenta a intenção que a induziu ao afã de armazenar mais alimento do que necessita: “Aquí ya conozco el ambición notable, pues causa tanto

¹⁰² Cf. Plantin (2008 p. 112).

¹⁰³ “Y tiernas, en verdad, y blandas son todas las [prosopopeias] de tipo adulatorio” (LULIO, 1997, p. 283). Antonio Lulio Balear (1510-1582), em seu livro VI, intitulado *De idea (Sobre el estilo)*, do tratado *De Oratione Libri Septem*, de 1558, desenvolve as *Ideias* de Hermógenes.

¹⁰⁴ Assemelha-se à criação de Juanillo, de *Día y noche*.

desvelo el tener, que me ha sucedido trabajar más en menear mis almacenes, que me costó cogerlos; y en verdad, que algunas veces que saco a orear [secar] mi hacienda, me la hurtan manos atrevidas, gusanos traidores” (id., p. 89).

Embora aborde a temática picaresca da luta pelo sustento, as recomendações maternas não antepõem os interesses particulares ao bem comum:

Enseñóme a gobernar una república, ordenando que señalase, en cualquiera parte que habitase, sitio para enfermos y enterro para defuntos; que las trojes de los granos estuviesen aparte; que cuando caminase en el afán del sustento, aunque con él viniese cargada, le soltase, si necesitaba de mi ayuda algún hermano; que a los muertos los llevase a cuestras, aunque para ello dejase mi propia comodidad; que labrase casas en que vivir; que penetrase abismos, y que jamás dejase de trabajar, pues el ejercicio destierra los vicios; que fuese atrevida y emprendiese dificultades; y así lo he hecho en diversas ocasiones, pues suelo atreverme a tirar de un buey (SANTOS, 1991, p. 89).

Para Lulio (1997, p. 275), a modéstia, em termos gerais, supõe “un infravalorarse voluntariamente por mor de la filantropía”. Em nome de uma certa humanidade, o enunciador esquece seus interesses e cede a outros uma parte de seus direitos¹⁰⁵. Nesse retrato biográfico, a educação da Formiga não deixa de ser também uma apologia das virtudes do bom governante. A relação familiar representada é também um ideal político de comunidade, baseado na pobreza voluntária, na educação amorosa, na caridade e na utilidade virtuosa do trabalho. Seriam deveres particulares, necessários e úteis, não só para “un buen gobierno de vida”, mas para “gobernar una república”. Esses princípios educativos são apresentados, juntamente com as condições sociais, como elementos que conformam o pensamento, a emoção e a vontade da Formiga à sua *maneira de ser*¹⁰⁶. Mas esse parâmetro de comportamento precisa ser aceito para que ela possa confrontar seu modo de viver com o dos outros, como, por exemplo, o do Galo.

Adequa-se à forma enunciativa do caráter da Formiga a apologia do trabalho: “que jamás dejase de trabajar”. Esse elogio se justifica com a sentença cristã “el ejercicio destierra los vicios”, expressando novamente a intenção de se

¹⁰⁵ Cf. sobre a noção de “favor” na *Retórica* de Aristóteles (2005, I, p. 183).

¹⁰⁶ “Por *manera de ser* entendemos una cualidad moral o física permanente y definitiva en algún aspecto determinado como, por ejemplo, la posesión de alguna virtud o arte (...) que haya sido adquirida mediante el esfuerzo y la práctica” (CICERÓN, 1997, I, p. 133).

diferenciar da classe ociosa¹⁰⁷. Se aqueles vivem no vício e à expensa de outros, a Formiga, ao viver do seu próprio esforço, merece confiança, amizade e respeito: “supomos que são assim [liberais, justos e corajosos] as pessoas (...) que vivem do seu próprio trabalho”¹⁰⁸. O louvor ao trabalho se amplifica com a comparação graciosa do inseto com um animal de tração, símbolo da agricultura e do sustento: “pues suelo atreverme a tirar de un buey”. Nessa hipérbole, a pequenina presume ser tão forte quanto o animal que simboliza o próprio Hércules, modelo para os cínicos: “Que no sin propiedad consagró la gentilidad a Hércules el buey, en misterio de que el loable trabajo es una sementera de hazañas, que promete cosecha de fama, de aplauso, de inmortalidad” (GRACIÁN, 1918, p. 36).

Por trás do inseto insignificante se revela uma maneira de viver piedosa, destemida e laboriosa (*pónos*). Seu modo de ser contraria até mesmo o decoro da condição humilde: “La fortuna, con fausto y más atrevimiento se pinta al rico; el pobre humilde y temeroso” (SALINAS, 1980, p. 77). Decoro é aquilo que seria apropriado e conveniente ao personagem, em seu comportamento e discurso¹⁰⁹. Entre as proposições elencadas, o trabalho é transformado em virtude. O que significa que a covardia não é mais o vício que representa a plebe, mas o parasitismo. Mas esse defeito moral pode estar associado tanto aos pobres como aos ricos. Nas orientações da matriarca, ressalta-se ainda “(...) que no llegase donde hubiese aceite”, porque o deleite leva à perda do controle da situação¹¹⁰. Antes de morrer, ela predica contra a soberba: “y dio fin mi amada madre diciendo: ‘Guárdate de la soberbia, que si llegas a gozarla, morirás, porque cría alas crueles y te perderás con ellas” (SANTOS, 1991, p. 89-90).

A virtude da modéstia (*atyphia*) é a meta terapêutica e filantrópica dos cínicos¹¹¹. Na Espanha, a soberba seria um vício nacional: “La Soberbia, como primera en todo lo malo, cogió la delantera, topó con España, primera provincia de la Europa” (GRACIÁN, 1995, I, p. 92). Herrero García (1966, p. 82) abordou o tema a partir de trechos de Castillejo, Gracián e Santos: “Hasta en las cosas de religión, los españoles pensaron de sí mismos que eran mayores que los demás”. Os cristãos

¹⁰⁷ Grupo social (nobres, religiosos) que se abstém dos ofícios manuais para dedicar-se a funções honoríficas.

¹⁰⁸ Cf. Aristóteles (2005, I, p. 170-1).

¹⁰⁹ Cf. Cícero (2008, I, p. 109).

¹¹⁰ Há, na fábula de Esopo, as moscas que se afogam no mel e no ensopado de carne. Em *As moscas* (Hsr.82 Ch. 239) e *As moscas* (Hsr. 177, Ch. 238), cf. J. López Facal (1985, 79, p. 167).

¹¹¹ “Antisthènes dit que l’*atyphia* est la fin de la vie”. Cf. Goulet-Cazé (1986, p. 34-5).

definem a soberba como “un amour déréglé de nous-mêmes, qui fait que nous nous élevons au-dessus des autres, et qu’au lieu de glorifier Dieu et de tout rapporter à lui, nous nous glorifions nous-mêmes, et rapportons tout à nous”. Oposto à piedade, o amor próprio é cabeça e raiz dos pecados, “surtout la vanité, l’ambition, l’hypocrisie, le mépris du prochain, et la désobéissance” (DUPANLOUP, 1869, p. 67)¹¹².

Ao continuar sua biografia, a Formiga conta que, falecida sua mãe, chega à “nave llamada mundo” na roupa de um marinheiro. Na embarcação, tem “buena fortuna en adquirir migajas de bizcocho y grano, en tal manera que me parecía poderme llamar venturosa”. Por segurança, esconde seu alimento. Não consegue escapar da varrição do navio, cai no mar e, com muito esforço, volta ao esconderijo, onde encontra um rato devorando suas provisões. Ela entra subitamente em desespero: “Sentí mis perdidos bienes, lloré mi hacienda, llamé la tristeza, vestíme de luto y recogíme a morir” (SANTOS, 1991, p. 90).

Ao atribuir valor considerável ao bem perdido, o mal parece de tal ordem que estima que é necessário causar a si mesma uma aflição correspondente:

(...) recogíme a morir, si el discurso no me alumbrá, pues el reparo me abrió los ojos de la razón, diciéndome, ‘Ven acá mísero gusano, ¿creíste que los bienes del mundo duraban más? ¿Por qué te engañaste miserablemente? Tonto es quien tal cree: la ambición había de ser eterna. Eso no, sólo es dichoso el que moderadamente pasa, adquiriendo cada día lo necesario, sin que sobren cantidades en qué adorar que, cuando se pierden, se pierde el juicio con el sentimiento’. A estas razones volví a mí y reparé en la verdad; consoléme” (SANTOS, 1991, p. 90).

Seu discurso tem efeito performativo: “alumbrá” e substitui um julgamento defeituoso, que causa aflição, por outro, que apazigua e consola¹¹³. Será seu desafio perante o Galo denegar a crença de que só se preocupa com o estômago, mostrando que defende a independência do juízo da axiologia social, baseada no afã de riqueza. A Formiga aspira não ser escrava dos bens exteriores, pois “sólo es dichoso el que moderadamente pasa”.

No episódio, o inseto reafirma seu compromisso com o *ethos* da sinceridade que se revela no uso de imperativos como “ven acá”, insultos com

¹¹² Sobre a falta de piedade e soberba dos ricos, ver Aristóteles (2005, I, p. 184-185).

¹¹³ “Selon Chrysippe, toute passion comporte deux jugements erronés. Par le premier nous nous prononçons sur la nature d’un fait, par le second sur l’attitude que nous devons adopter à son égard: nous éprouvons une passion lorsque nous jugeons à tort d’une part que tel fait est un bien ou un mal, d’autre part qu’il convient d’en être affecté” (VOELKE, 1993, p. 74-5).

metáforas duras e dicção áspera, do tipo “mísero gusano” e “tonto”, além de apóstrofes interrogativas como “¿creíste que los bienes del mundo duraban más?” e “¿por qué te engañaste miserablemente?”. Em contrapartida, demonstra modéstia ao expor suas fragilidades perante o Galo. Mas a pior consequência da ânsia de possuir é nunca viver sob “los ojos de la razón”. Essa superação do sofrimento encena também para o Rei a possibilidade de mudar as disposições morais por meio de um discurso racional: “a estas razones volví a mí”.

A apologia da vida moderada parte do pressuposto que há os bens naturais e os não-naturais. Os bens naturais, os únicos verdadeiros, “reparé en la verdad”, seriam os essenciais para a garantia da sobrevivência: os não-naturais, sobretudo os desejos mundanos (ambição, poder, reputação) seriam aqueles revestidos pela fumaça da vaidade (*typhos*). Antístenes considerava a modéstia, ou carência de *typhos*, o supremo bem¹¹⁴. O desafio então será adaptar-se às necessidades naturais, “sin que sobren cantidades en qué adorar”. Ser mestre de suas paixões é o meio que a Formiga encontra para ser “dichosa”.

Há uma passagem que permite pensar no princípio cínico-estoico do controle racional da alma para que não se perca “el juicio con el sentimiento”. O texto apresenta uma concepção dinâmica da relação entre juízo e emoção. Reconhecer a perda de algo valioso é se dar conta, no nível cognitivo e emocional, de todo seu significado, assumi-lo e se deixar alterar por ele. No ato mesmo de reconhecimento se produz o tumulto do juízo em que consiste a paixão. Nessa perspectiva, o juízo não é um ato frio e inerte do intelecto e a paixão não deixa de ser um tipo de assentimento. Assim, o sentimento já é uma interpretação da sensação. A paixão é um juízo, mas um juízo defeituoso¹¹⁵.

No canto quarto, a Formiga deixa clara sua concepção de razão, paixão e liberdade: “La verdadera libertad de tan pesada esclavitud, como la de tal gente – a mi entender, gente irracional – consiste en el dominio de las propias pasiones: y quien de ellas no es señor, no merece más nombre que el de vil siervo, pues naturaleza no le hizo esclavo, sino la vil malicia” (SANTOS, 1991, p. 124). A

¹¹⁴ Cf. Martín García (2008, I, p. 177). A humildade cristã não é familiar ao cinismo, mas há pontos de concordância. Cf. Martha Constant (1900, p. 81), em sua comparação do estocismo com o cristianismo.

¹¹⁵ “Selon les stoïciens, la passion est une altération de la partie directrice de l’âme ou *hégemonikon*. Cette altération a son origine dans une défaillance volontaire de la raison qui, au lieu de rester fidèle à sa propre nature et de s’attacher avec fermeté à ses propres normes, juge d’une manière erronée. La passion peut donc être caractérisée sommairement comme un jugement défectueux dont nous portons l’entière responsabilité (VOELKE, 1993, p. 74).

natureza dotou o ser humano das faculdades necessárias para conhecer o mundo em que deve atuar. Mas a malícia, que perverte a razão e a vontade, transforma os seres humanos em escravos. Para o cristianismo de Santos, a malícia é signo de animalidade. Assim como a estultice para os estoicos, ela é a porta de entrada de todos os vícios: “llamanla aca [a estultice condenada pelos estoicos] en las sagradas escripturas, Malitia, que es en la verdad como un minero de donde nacen todos los vicios” (ERASMO, 1555b, p. 93).

Encerrando seu relato, a Formiga reforça a necessidade de reformar seus costumes baseados na avareza com um *exemplo* que teria ouvido “en la nao a un soldado” (SANTOS, 1991, p. 90). Santos retoma a tópica do navegante avaro, tradicional nas anedotas do sábio Anarcasis, modelo para os cínicos¹¹⁶, contando a história de um homem rico “tan guardoso y miserable que por huir de sus parientes” embarca com suas riquezas para as Índias. Em meio a uma tempestade, ele não as abandona, como na fábula do castor, nem oferece seus bens a Deus, e acaba perdendo seus pertences. Salvo pelos amigos, adquire novos bens, “por medios más lícitos y con más discurso de entendimiento”. Em outra aventura pelo mar, reparte “en los templos pobres toda su hacienda, librando sólo lo necesario para su camino y navegación”. Em um momento de dificuldade, pede socorro a Deus e, como por milagre, adquire os bens que havia oferecido ao Senhor.

O conto recupera os pontos centrais da argumentação contra aqueles que conformam seu pensamento, desejo e emoção ao vício social da avareza. A história reforça o *ethos* da Formiga, demonstrando que é preciso abdicar da ambição, ser caridoso e servir, sobretudo, a Deus. Terminada a peroração, resta a ela refutar a acusação: “Mira tú ahora, ¡oh, Gallo amigo!, si podré consolarme, ¡así pudiera acabar conmigo el ser avarienta guardosa!” (id., p. 91).

¹¹⁶Anacarsis, que percorreu o mundo grego no início do século VI a. C, contrastava a vida virtuosa dos selvagens citas com a de povos avançados que buscam lucros gananciosos em viagens marítimas. Segundo a noção popular divulgada por Laércio (1947, I, p. 79), ele teria inventado a âncora.

CAPÍTULO 05 – O diálogo de transformações: castigo e redenção

5.1 – Características do gênero

El rey Gallo segue o percurso dos diálogos de transformações, cuja estrutura admite o marco biográfico e de aventuras. Esse tipo de diálogo tem como um dos seus paradigmas o *Asno de ouro*, de Apuleio, embora não coincidam em todos os aspectos formais, pois não se trata de um romance. Em suas proporções narrativas, sua proposta coincide, segundo Bakhtin (1989, p. 237-294), com as relações de espaço e tempo dos romances de viagem em seus dois centros organizadores: o caminho e o elemento biográfico. Ao contrário da epopeia em prosa, em que não há mudança no caráter dos personagens, o tempo biográfico de *Satiricón* de Petrônio e do *Asno de ouro* de Apuleio, “novelas de aventuras costumbristas”, segundo denominação de Bakhtin (id., p. 263), caracteriza-se por afetar o comportamento dos heróis. Os elementos essenciais desse tipo de romance estariam representados em outros gêneros, especialmente na sátira, bem como nas diatribes helênicas e em algumas variantes da literatura hagiográfica cristã primitiva (a vida cheia de pecados, de tentações, de situações de crise e renascimento).

A metamorfose e a identidade estão, segundo Bakhtin (id., p. 267), estreitamente vinculadas na imaginação popular e no conto folclórico. O invólucro mitológico da transformação contém a ideia de evolução, cujo desenvolvimento não se daria de maneira linear, mas por saltos e com intersecções. A metamorfose se definiria, desde Ovídio, como uma mutação, invariavelmente prodigiosa, quase mágica, de um fenômeno em outro. Cada metamorfose seria autônoma e o tempo se decomporia em segmentos temporais isolados e autossuficientes que se uniriam automaticamente em uma única série. Um romance desse tipo não se desenvolve em um tempo estritamente biográfico, mas elege os momentos excepcionais que podem determinar a imagem definitiva do homem e de sua vida posterior.

Nesse modelo de narração, como afirma Vian (1994, p. 160), os acontecimentos insólitos e aventuras são regidos pelo azar e definidos por uma concordância ou discordância fortuitas. O azar persiste, mas se contempla desde um ponto de vista novo, porque a série de eventos se interpreta como castigo e redenção. Não sendo amorfo, o tempo serve de experiência, é um castigo que purifica. Esse tempo é irreversível. O herói se metamorfoseia privadamente, embora

o entorno não mude. Os protagonistas e as mudanças da existência estão fora do cotidiano, não sendo determinados pelo meio, mas pela série culpa-castigo, redenção-felicidade. O herói não se envolve no cotidiano e esse distanciamento lhe permite observar de maneira privilegiada o que acontece. A vida observada é quase sempre o oposto da vida verdadeira, seguindo a tópica do mundo ao avesso.

El rey Gallo compartilha alguns aspectos do artifício narrativo dos diálogos de transformações. Seu tempo tem também duas particularidades: apresenta-se em forma de transformação, enquanto as andanças dos heróis se confundem com o caminho dos personagens pelo mundo em suas diversas formas. Mas, diferentemente de outros diálogos de transformações, como o *Galo* de Luciano, *El Crotalón* de Villalón e o anônimo *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, o texto de Santos não traz o relato biográfico de reencarnações do Galo. As transformações resultam de sua linhagem divina: “Nací a los veinte días hombre; pero en lugar de pelo en la cabeza, una colorada corona y dos alas en mis hombros. Fui creciendo y ya en buena edad, me comunicó mi padre [Júpiter] sus transformaciones” (SANTOS, 1991, p. 92). O Galo se autoincrimina ao retomar as metamorfoses anteriores ao encontro com a Formiga: “Hartas desdichas he pasado, bien merecidas pues perdí el respeto a mi padre” (id., p. 92). Mas essa memorização não visa convencer o inseto, como acontece com o sapateiro Micilo e em outras obras que tomam o texto de Luciano como referência. Por outro lado, a conversão da Formiga e do Galo em seres humanos servirá de aprendizagem para ambos.

Nos diálogos e romances de transformações, o curso dos acontecimentos se interrompe por puro acaso, sendo essa uma das formas de expressão da necessidade. Em *El rey Gallo*, a ave é um personagem polimórfico. Suas transformações ocorrem ora para satisfazer seus desejos, ora por pura necessidade, ora por castigos de seu pai, Júpiter, reprovando seus atos. Em geral, ela as utiliza para evitar seu envolvimento em situações difíceis, devido ao seu afã sexual irrefreado. Ao imitar a volúpia do Galo, o poeta pretende, como numa obra cômica, limpar “el ánimo de las pasiones por medio de deleite y risa”, representando modos de vida que o leitor deve evitar¹¹⁷. Mas o tom ridículo das ações disparatadas se torna sério à medida que as punições exigem da ave uma reação severa consigo

¹¹⁷ Cf. definição de Comédia (Epístola Nona) da *Philosophía Antigua* (1598), de López Pinciano (1998, p. 381).

mesma. Reconhecendo seus erros, o Rei separa o plano das cenas narradas no passado, com suas mutações e castigos, de seus comentários pejorativos sobre si mesmo que afetam diretamente seu mundo no tempo da realização do diálogo, exigindo seu empenho moral, bem como do leitor implicado nos mesmos vícios.

No primeiro canto, a ave narra como se apaixonou por uma moça em uma mercearia: “entré dentro para descansar, y amor se apoderó de mis fuerzas, pues las cautivó la belleza de una mujer: perseguíla, pero en valde”. Para tocá-la, transforma-se em pilão de cozinha: “Yo que vi tanto desprecio y que siquiera una mano no la debía, acordándome de las transformaciones, lo puse por obra transformándome en la mano del mortero, sólo a fin de tocar las suyas: conseguílo, pero castigóme el cielo: que intentar semejante locura, castigo merece”. Ao terceiro dia da transformação, entra um hóspede forasteiro na cozinha, toma o pilão para “clavar un clavo (...) y al hinclar el clavo, me descalabró”. Em seguida, outro hóspede, buscando algum objeto para lidar com as brasas, toma o pilão que é deixado no fogo. Para se salvar, o Galo se transforma em cão: “descalabrado y chamuscado, me volví perro, que no halle otro medio”. Maltratado por dois rapazes, foge para o campo e, de cão, se transforma em asno, “por ser número copioso en el mundo, aunque muchos no se conocen” (SANTOS, 1991, p. 92).

O apetite sexual do Rei detona uma série de mutações ao acaso. Por fim, o Galo se converte em asno, símbolo da bestialidade, reforçando o efeito cômico e o intuito moralizador. Encontrado por um lavrador, o animal é usado para carregar lenha. Mais uma vez se refere à transformação como um castigo: “Así que llegó a su casa, me echó una albarda a cuestas. ‘¡Qué bien empleada!, – dije yo – en quien deja el ser de hombre por un triste apetito. Sólo siento que haya en el mundo tantos que lo merecen y no se la echan” (id., p. 93). Descarregada a madeira, o asno é capturado por alguns cuidadores de mula que o abandonam no campo. Recebe pauladas do lavrador que imagina que ele teria fugido. Novamente, refere-se aos castigos: “¡Oh, infame mundo! – ¡qué propio es de tu cosecha castigar al inocente y perdonar al culpado! Castigos del cielo son, más merece inobediencia” (id., p. 93). Ao ser alimentado, o bruto causa perplexidade ao lavrador ao responder-lhe: “¿Qué he de comer, si no hay más de granzones?” (id., p. 94). O camponês chama seus

vizinhos para que testemunhem o asno falante¹¹⁸. Nesse ínterim, ele se transforma em galo: “No hallé cosa más a mano en qué transformarme, según el corto tiempo, sino fue en gallo, por causa de ver encima de una viga algunas gallinas; di un vuelo y púseme junto a ellas” (id., p. 94). Ao anoitecer, chega à casa do lavrador um capitão que compra as galinhas e o galo e os leva para seu navio, embarcação que, ao naufragar, dá origem ao encontro dos protagonistas

No terceiro canto, o Galo conta outras de suas metamorfoses para a Formiga ao explicar os motivos pelos quais teme os ratos, “sólo para divertir el camino” (id., p. 110). Narra que foi educado na corte do tirano de Sicília, em um dos seus enormes palácios: “había escuela peripatética, fundación del grande y eminentísimo filósofo de los filósofos Aristóteles, en cuyos patios cursé con orden de mi padre” (id., p. 111). Antes de se transformar em pilão, o Galo havia se deixado vencer pela sensualidade, apaixonando-se por doze donzelas ao mesmo tempo: “En esta turquesa vida me hallaba, lleno de gozos, hasta que una mañana, estando cantando a una de las doce, llamada Alba llegó el castigo de mi padre transformándome en gallo”. A metamorfose altera sua forma de sentir – até os gatos lhe parecem “hermosas doncellas” (id., p. 111). Certo dia, o Galo e um ratinho inexperiente se encantam por uma gata branca. O Galo narra a paixão do ratinho: “Vio la gata y tan perdido de amores quedó que todo fuera de sí (...). Vióle la gata y embistiendo a él, le cogió entre sus uñas, dándole lugar entre sus dientes” (id., p. 112). A ave começa então a sacudir as asas e a cantar. Ao sair da toca por conta do barulho, a mãe rata escuta as últimas palavras do ratinho, que, perplexo pela exaltação do Galo, responsabiliza-o pelo sucedido. Diante da cena, a ratona pragueja: “Permitan los dioses, que degolado mueras, y protesto de ser tu mortal enemigo en cuanto viva hasta verme vengada” (id., p. 112). O Galo levanta os olhos ao céu e evoca seu pai: “lloré mi culpa, derramando lágrimas, y enternecido de mi arrepentimiento, me volvió la forma de hombre, diciéndome: ‘Guárdate de volverme a ofender que no siempre he de consentir tus ingratitudes” (SANTOS, 1991, p. 112).

¹¹⁸ Trecho inspirado nas ficções de metamorfose: as fugas que, embora não motivadas pelo próprio animal, acabam em captura e castigo, a dificuldade para comer, o excesso de carga e os maus tratos do seu senhor. Tanto em *O asno de Ouro* de Apuleio como no *Asno* de Luciano, a condição de asno é tomada como castigo. Essa situação se repete no anônimo *Diálogo de las transformaciones*, em que a alma do Galo, após ter sido Dionísio, o tirano, e o rico Épulon, entre outros, é conduzida ao inferno e sentenciada a viver como asno por dez anos para pagar seus pecados. Em todas essas obras, os asnos apenas zurraram. No quarto canto de *El Crotalón*, o Galo também se torna um asno depois de ser o falso eclesiástico Alejandro.

Tais transformações servem de experiência para o Galo. São castigos que visam purificá-lo, assim como as peripécias da Formiga em seu afã incontido por armazenar alimento. Mas a principal transformação do livro se dá em sua parceria com o inseto, quando os protagonistas adotam a forma humana na expectativa de viajar pelo mundo. Para efetuar a metamorfose do pequeno animal, o Galo pede a ele, no segundo canto, que segure uma “pluma hermosa” (id., p. 99) de seu rabo¹¹⁹. Realizada a transformação, a Formiga se aflige: “Si me hubiera contentado con mi estado, sin desear más y reparar que nací para hormiga, hallárame ahora contenta” (id., p. 99). Aqui o inseto reproduz a moral das fábulas que advertem que cada um deve respeitar sua condição natural¹²⁰. Na fábula, um animal que pretende imitar um superior ou disfarçar-se sempre acaba mal, como o verme que imita uma serpente, o sapo que se infla para parecer um boi, o asno que coloca a pele de um leão ou a gata convertida em mulher. Nesse último caso, a conversão é mágica e a mulher, apesar da transformação, não deixa completamente seus instintos de animal. A moral é clara: ninguém pode escapar à sua condição natural¹²¹.

Tendo como modelo o *Asno de ouro* de Apuleio e o *Asno* de Luciano, romances em que o personagem Lúcio consegue reverter a condição de asno, em *El rey Gallo* a série temporal, da perspectiva sobretudo da Formiga, é finita e limitada. Embora não sejam determinados a optarem pela condição de animais, tanto ela como o Galo, ao término do diálogo, desejaram voltar ao estado inicial. Os poderes mágicos e as visões alegóricas não significam evasão para o mundo fantástico, porque o relato não deixa de se concentrar na questão do comportamento dos homens em sociedade. O tempo das metamorfoses em Santos, seja em formas episódicas ou na forma humana, serve de experiência, de castigo e redenção para os protagonistas. Existe uma simetria entre o elemento cômico da punição degradante e o diagnóstico sério da falta moral cometida. O autor inverte o feitiço da poção de Apuleio: no madrilenho, são os animais que ganham forma humana. A

¹¹⁹ No *Galo* de Luciano (1996, I, p. 29-30), a pluma tem poderes mágicos e é usada para transportar o Galo e Micilo até a casa dos avaros Simón e Eucrates. Eles aí entram sem serem notados. No oitavo canto, o Tempo se utiliza de um procedimento parecido ao tornar os protagonistas invisíveis, para que observem os viciosos da “playa de la vida”. Cf. Santos (1991, p. 157).

¹²⁰ “La ideología de la fábula es fundamentalmente conservadora: advierte que cada uno debe seguir su condición natural y desconfiar y guardarse de los demás, en esa ley de la jungla donde la violencia y el engaño dominan, y los grandes devoran a los chicos” (GARCÍA GUAL, 2016, p. 52).

¹²¹ Cf. Fábulas de Esopo *O verme e a serpente* (Hsr. 237, Ch. 33) e *A gata e Afrodite* (Hsr. 50, Ch. 76), e as de Babrio: *O sapo inflado*, *O burro e a pele de leão* (LÓPEZ FACAL, 1985).

curiosidade de Lúcio será castigada com a sua transformação em asno, a do Galo e da Formiga, ao contrário, com os riscos inerentes à condição humana.

5.2 – Extravios do humano e o teste da Formiga

No primeiro canto, vimos que a Formiga ocupou o lugar dominante na interlocução e o Galo de ouvinte, mas no canto seguinte essa situação se inverte com a adaptação do inseto à forma humana. Os perigos da nova condição se intensificam com as atitudes ilegais e lascivas do Galo. Mas no terceiro canto, a pequenina volta a ter posição doutrinal, após ser submetida aos questionamentos da ave. Trata-se de um diálogo de perguntas e respostas, próprio do gênero sapiencial, em que o rei testa a capacidade intelectual e moral do seu conselheiro¹²².

Pouco antes de transformar-se, a Formiga cita a anedota de Diógenes que, em pleno meio-dia, saía pelas ruas de Atenas com sua lamparina: “Preguntáronle qué buscaba de aquel modo, y respondió, ‘Busco un hombre que sepa ser racional’” (SANTOS, 1991, p. 99). Vale a pena insistir no “que sepa ser racional”¹²³. Associados à tópica do *Contemptus mundi* ou *desengaño*, aparecem na obra de Santos certos sintagmas nominais construídos sobre a ideia de “razão”, que no século XVIII serão considerados chaves para a ideologia racionalista¹²⁴. O levantamento de tais expressões levou Arizpe (1991a, p. 42-51) a vincular o escritor ao movimento pré-iluminista na Espanha. O crítico segue as pistas deixadas por Hammond (1950, p. 87) que, ainda nos anos 1950, comenta o parentesco entre Santos e o século XVIII.

Essa visão é contestada por Rodríguez-Puértolas (1973, p. xxxix): “el tradicionalismo irracional, castizo y barroco del autor (...), no tiene nada que ver con el reformismo de la minoría ilustrada del Siglo de las Luces”. De fato, o pessimismo que permeia a obra do madrilenho é o da queda do homem, que não coincide com o mundo otimista do pensamento ilustrado. Mas a ideia de razão, em Santos,

¹²² Sobre a tradição do gênero sapiencial e o cinismo, cf. Adrados (1993, p. 229-30).

¹²³ Diógenes acendia em plena luz do dia uma lamparina e dizia: “voy buscando un hombre” Cf. Diógenes Laércio (1947, VI, p. 359). Sobre o tom estoico da anedota, ver cap. X, fo. 15 da compilação de ibn-Fatik, *Bocados de Oro* (1048-9, ed. 1895), e a *Silvia de varia lección* (ed. 1540), de Pedro Mexía (1673, p. 73).

¹²⁴ O Rei fala sobre a intenção da Formiga de “notar sus descuidados habitantes [do mundo], tan ciegos a las luces del conocimiento” (SANTOS, 1991, p. 92). No décimo canto, o Tempo declara sobre o homem: “peor eres que el buho, que aquel aborrece el día y tú la luz de la razón” (id., p. 187).

tampouco condiz com o irracionalismo tradicional, porque se relaciona com uma disciplina moral e econômica de base cínico-estoica, que visa, acima de tudo, libertar o homem do mundo de aparências, da tirania dos afetos e do parasitismo social. Em *El sastre de Campillo*, a Verdade relativiza o poder da fé ao consolar o Alfaiate: “Dexa que entre el olvido en lo apretado de tu memoria, no te quiero aora Christiano, Racional te deseo, destierra la herida, que tan tirano afecto conduce por medio de todos tus sentidos” (SANTOS, 1685, p. 68).

A diferença entre os seres humanos passa a ser caracterizada pelo poder da razão. É a virtude que controla os afetos, porque a fé seria irracional. No século XVII, como afirma Blüher (1969, p. 381), a retomada do estoicismo na Espanha se dá através da terapia do desengano: “La desilusión sobre lo engañoso de las apariencias y opiniones resulta ser el primerísimo objeto de una revitalización de la filosofía estoica”¹²⁵. Para Ettinghausen (2009, p. 17), esse estoicismo permitiu opor “a una religión de salvación agostiniana a una religión esencialmente intelectual”. Na concepção de Santos, a Providência não teria toda a responsabilidade de salvar os homens dos males do mundo, como afirma Pérez (1976, p. 27), pois tais forças divinas, aconselha Periquillo, só seriam recomendáveis quando “no hay más medio, este suele ser de entero de prudencia” (SANTOS, 1966, p. 1873).

A mutação leva o Galo a aproximar o Homem-Formiga da busca do cínico: “El hombre que busca Diógenes eres tú”. Apesar do elogio, o inseto lamenta a perda de sua identidade com a metamorfose, repetindo a ideologia conservadora das fábulas: “¡Qué pesado yugo es la forma de hombre!”. Ao ver-se desprotegido e desnudo, se envergonha, sente a evidência de seus pecados, situação que o conduz ao desespero: “¡Déjame desesperar, por haber tomado forma tan ingrata que con ella se me ha olvidado cuanto sabía!”. Para contê-lo, o Galo evoca o método de Timón, denominado de “racional viviente”: “con desesperaciones no se grangean vestidos sino cordeles; y según hablas, sin duda estudiaste en la escuela de Timón” (id., p. 99-100)¹²⁶. Como inimigo do gênero humano, Timón ateniense preferia viver entre as bestas do que na companhia dos homens.

¹²⁵ Já Rodríguez de la Flor (2012, p. 61) associa um tom cético à prática do desengano.

¹²⁶ Célebre misantropo da época da guerra do Peloponeso. Hércules, Timón e Diógenes serão imitados nas diatribes cínicas do período helenístico. Ver diálogo *Timón* de Luciano e Bompaire (1958, p. 171).

Na anedota lembrada pelo Rei, o misantropo convida seus concidadãos a se enforcarem em uma figueira: “avisoos, si hay alguna bestia de tantas que miro, que quiera hacer lo mismo – ¿Hay quién se quiera ahorcar?” (SANTOS, 1991, p. 100). O pecado do desespero toma conta da Formiga, que, ao ser associado à tristeza extrema, pode conduzir à negação da Providência e da perfeição do mundo. Não cabe soberba em quem se sabe miserável e abjeto; mas também não cabe desesperança em quem se sabe predileto de Deus¹²⁷. A proposta de Timón recorda outra anedota de Diógenes: “en esta vida, o hemos de valer de la razón, o del dogal [forca]” (DIÓGENES LAÉRCIO, 1947, VI, p. 351). O remédio do Galo para o desespero aposta na razão e é severo como o proposto pelo anedotário cínico: “Así, hombre nuevo, si has de ser malo, vete a la higuera de Timón” (SANTOS, 1991, p. 100).

Depois da metamorfose dos protagonistas no segundo canto, a ave, na condição de guia, prepara o sentido de pudor do inseto: “y así de nada te espantes que ahora empiezas a gozar del mundo y, tienes que ver tanto (...)”. Perto das ruínas de um edifício, eles descobrem “gran cantidad de oro en ricas cadenas”. Por conta da descoberta, o Galo tenta convencer a Formiga a subtrair parte da riqueza: “vivir con tanta pobreza es corto vivir; yo me hallo ausente de mi patria y padre, tú en diferente estado de cuando con grano y medio de trigo pasabas tu año; (...), y así, toma de allí lo que te pareciere bastante para que compremos vestido de filósofos e introducimos en esta ciudad” (SANTOS, 1991, p. 101).

Mas o inseto desobedece às ordens do Rei: “temo la justicia; esto no es mío”. Já o discurso da ave reforça a ideia de que, mudando de estado, mudam-se as necessidades: “ya conozco que no eres hormiga sino hombre, y muy hombre; pero yo tomaré lo que bastare para remediar nuestra miseria”. Esse comportamento segue a linhagem do Galo como filho de Mercúrio, deus romano célebre pela luxúria, eloquência, enganos e furtos, entre outros atributos¹²⁸. Após serem presos por ofenderem os falsos filósofos em praça pública e pelo roubo das joias, a Formiga pede ao Galo para deixar “tal forma”, melindrosa de sua nova condição, pois “con mi humilde estado me contento. Hormiga quiero ser antes que hombre” (id., p. 101-2).

¹²⁷ Cf. Vega (2004, p. 222-223).

¹²⁸ Pérez de Moya (1928, p. 232-235).

Com a metamorfose, a opção pelo estado mais seguro se vinculará cada vez mais à simplicidade da condição animal. Na prisão, o Galo e a Formiga ouvem, perplexos, as “mentiras fabulosas” dos falsos filósofos. Estes serão inicialmente motejados por um “hombre enemigo de las mentiras” que tem “gota en las piernas”, referência ao próprio autor¹²⁹. Um dos contos fantásticos narrados pelos presos é a história de uma casa assombrada por um espírito diabólico:

La casa íbase cayendo sin hallar quien ni aun de balde la viviese; avisáronme de ello y puse por diligencia limpiar la casa de aquella mala visión; fuíme una noche para quedarme allá y aun me acuerdo, que llevé, pan, rábanos y una calabaza de vino. Cerré mi puerta, encendida una vela, y a media noche, oí rebuznar en el corral de la casa, que era muy grande, y lleno de hierba; salí al ruido, conjurando aquella visión y vi que era un asno que por unas tapias bajas entraba a comer las hierbas y, tal vez, entraba hasta el zaguán volviéndose luego a ir (SANTOS, 1991, p. 105).

Ao término do conto, o homem doente das pernas ridiculariza a pessoa do narrador: “¿Y es posible, que un jumento espantó tantos, y a vos no? Pero no me espanto, que os conoció, y vos le conocistes” (id., 105). Esse ato de caçoar de tonto, ignorante e ingênuo através de metáforas do mundo animal ajudam a compor a maioria das burlas dos textos do madrilenho¹³⁰.

Destinado a punir os presos de “filosofal apariencia”¹³¹ que se encontram na cela ao lado e que seriam os responsáveis pela sua prisão, o Galo imita a voz do delegado “capón”, que costuma “cacarear como gallo”, apesar de sua voz e valentia não corresponderem às ameaças¹³². O filho de Júpiter parodia então o canto do oficial “en todo el aposento de los mentirosos”, ferindo os ouvidos “del alcaide eunuco”, que “sin más información entró a vengarse del agravio”. Protegendo-se da punição, o Rei se transforma precipitadamente em ave, enquanto a Formiga mantém a forma humana. Percebendo o paroxismo da situação, o inseto lamenta que sejam os presos e não a ave que levem os castigados pela troça. Então, evoca novamente seu anseio de regresso ao estado inicial: “¡Oh, triste forma, sujeta a todas las

¹²⁹ Santos costuma mencionar a si mesmo e a citar obras que escreveu. Em seu *Gallo* (1991, p. 121), ele ridiculariza o filho do *Sastre del Campillo*, tratando-o como um invejoso.

¹³⁰ Cf. tema do *Villano Bobo* em Salomon (1985) e a figura do asno nos *Caprichos e Disparates* de Goya.

¹³¹ Referência aos textos de Luciano que satirizam os falsos filósofos de seu tempo.

¹³² Tesouro (1992, p. 39) elenca tanto o “som” como o “valor” desproporcionado como fontes do cômico.

inclemencias do mundo! Vuélveme hormiga, que aqui me quedaré en esta cárcel, donde no faltará qué comer” (SANTOS, 1991, p. 107). A minúscula criatura imagina que ela e seu companheiro serão julgados por “alborotadores de pueblos y haber venido a tierra extraña con alhajas y prendas de valor”. Preocupada com as consequências dos atos imprudentes do Rei, ela não perde a ocasião de repreendê-lo: “y tú parece que sigues el común uso: ‘Páguelo el humilde y sálveme yo’” (id., 108)¹³³.

O autor denuncia constantemente as necessidades da gente do povo e as injustiças de seu tempo¹³⁴. A referência à pobreza e aos desmandos são evocadas pelo Galo quando trata, por exemplo, dos “brutos de Atenas”, juízes inimigos da inocência. Nesse momento, ele conta como esses magistrados condenaram um pobre “con poca causa” e libertaram a um ladrão, matador e blasfemo. Diante do homem humilde, declararam que ele era “de tan poco provecho y que no ha de dar qué comer a los jueces de Atenas” e ao “facineroso”, deram liberdade, dizendo: “Vaya fuera éste, que a cada meneo levanta quimeras, causa alborotos, pendencies, hurtos y muertes; y así dispone, que la hacienda ajena venga a nuestras manos y bolsa” (id., p. 108). Transformada com o Galo em “perritos de falda” da esposa do delegado para fugirem da prisão, a Formiga nota que “cuarenta pobres podía despedir contentos de su puerta con lo que da a dos perros” (id., p. 109). Por conta de seu entusiasmo com os cães, a dama cortesã nem repara que seu marido, motejado de ser afeminado, pendura em seu pescoço a “cadena de oro” que havia sido roubada.

Há aqui uma aparente contradição entre a defesa da vida frugal e a denúncia da miséria e da exploração dos mais pobres. Mas lembramos que a opção pela pobreza se molda ao aperfeiçoamento moral e à utilidade. A existência do pobre não se limita a induzir os ricos à prática da caridade, obra redentora por excelência. Santos não responde à questão da pobreza com a beneficência própria do cristianismo medieval¹³⁵. O estado mínimo, defendido pela Formiga, contrasta com a vida dos “perros de estrado”, adaptada mais ao *status* do Galo cortesão. O

¹³³ A edição de Arizpe, que segue os manuscritos, informa que quem fala a frase é o Galo, e não a Formiga. Mas na boca da ave a frase não faz sentido.

¹³⁴ Cf. as primeiras *horas del sueño* de *El no importa de España*, em que “el No importa” revisa as sentenças.

¹³⁵ Abordaremos o tema ao final do capítulo sétimo.

narrador consegue um efeito cômico ao fazer com que a honesta e casta criatura se inebrie momentaneamente com os prazeres da vida de animal doméstico:

Y los bizcochos son de canela; primero hemos sido regalados que su marido. Mírala [a dama] en paños menores, que intenta venirse al estrado con nosotros; ¡y que haya hombres que tal consientan! Hermosa sale en faldetas; al arma, que ya nos coge. ¿Ay fortuna como ésta? Ya nos besa. (...) Pero aunque digo esto, ésta no es vida para mí; porque me cercan los más crueles enemigos. Ya me inquieta, e importuna la deshonestidad, dolencia de todos estados, desdicha general. La razón se ciega, el alma se me abrasa; padeciendo estoy una rabiosa enfermedad, causada de amor; muchos males nacen de mis cortas fuerzas. Rey y señor, quítame estas alas, que me has dado, que me parece, que han de ser mi perdición. Acaba, que no es la vida que tengo para vivir. Mi pobreza quiero y no estar viendo lo que veo (SANTOS, 1991, p. 109-10).

A vida de delícias é causadora de uma febre tifoide, “rabiosa enfermedad”, que provoca um prejuízo no discernimento da realidade. A palavra *typhos* (em português “fumaça” ou “bruma”, equivalente aos termos castelhanos *humos* e *vanagloria*) deriva de Tifeu¹³⁶. Ela é a fumaça da vaidade e insensatez que desfigura a percepção das coisas. A Formiga se desespera definitivamente quando o Galo informa que uma criada os está verificando para saber se são machos, porque pretende enviá-los à casa de uma amiga “por una perrita para nosotros”. Ao se transformarem outra vez em seres humanos, a Formiga preferirá trabalhar a se entregar a essa vida afeminada e de pecado, que escraviza a razão e os degrada física e moralmente.

Ainda no terceiro canto, o Galo resolve fazer perguntas para saber se a Formiga tem “capacidad de hombre, sin son discursos ciertos los tuyos y si es tu entendimiento defectuoso” (id., p. 110). A ave faz nove perguntas para avaliar a presença da sabedoria e da humildade. Por exemplo, na pergunta: “¿en que se conocerá el que es sabio?”, responde a Formiga: “injúriale, y si no se enoja, lo es; si le alabares, y no se desvanece, también”. Ou, quanto a saber se os homens são bons ou maus, a Formiga diz: “toma un cántaro o una campana y tócala, que tocada

¹³⁶ Tifeu, monstro que, segundo Hesíodo, nasceu da união da Terra com o nevoento Tártaro, herdando deste a obscuridade, que se associa à força e à violência. O *typhos* representa para os cínicos a falta de clareza mental que impede as pessoas de atingirem a única meta da existência: o florescimento humano. Cf. Flores Júnior (1999b, p. 420-29), Navia (2009, p. 204-208 e García (2008, I, p. 63).

suenan su voz y allí conocerás su bondad. El hombre descubre la bondad o maldad en sus palabras”. A respeito dos problemas que causam a infelicidade do reino, a Formiga contesta que “en gastarse más que se gana; en estimar los vicios y vituperar la virtud y en no temer a Dios los que gobiernan” (SANTOS, 1991, p. 111). Ao final, ela passa no teste e os dois se abraçam. Esse exame sapiencial mostra a perspicácia do inseto e confirma, definitivamente, sua sabedoria para aconselhar o Rei.

Os argumentos da pequena passam então a ter uma atitude de instrução diatríblica e a se sobrepor aos do Galo, que fará juízos superficiais ao longo da caminhada. Por exemplo, ao final deste terceiro canto, dando seguimento à visão cética do mundo, a Formiga afirma: “Cuanto has dicho no ignoro; y aun sé más (...); en él [hombre] se ve en cifra lo bueno, lo malo, la ignorancia, la sabiduría; y, en fin, todo el mundo y todo el hombre es cifra” (SANTOS, 1991, p. 113). Nesse trecho, Santos segue o ceticismo de Gracián (1995, III, p. 504), para quem é necessário ser um bom leitor para “no leerlo todo al revés”¹³⁷. Para dar cabo das cifras, o leitor deve estudar a “materia de las intenciones, que es la más dificultosa de cuantas hay” (id., p. 504). Gracián vitupera os “caricompuestos de virtud y de vicio, que abrasan el mundo (...), así como los de hipócrita malicia” (id., p. 505). Como Critilo, com relação a Andrenio, protagonistas de *El Criticón*, a Formiga mostra para o Galo a confusão do mundo ao revés: “las más de las cosas no son como se ven; ya no pasa aquella tan amada moneda de pan por pan, sino por tierra (...). Ya parece caballero el tabernero, cifrando en tener; y donde creemos circunstancia no hay sustancia” (SANTOS, 1991, p. 113).

O inseto afirma que todo este “mundillo del hombre es trampas, en que él mismo cae” (id., p. 113). Adverte que o maior cuidado para andarem seguros é o de fugir dos “diptongos”: “mezcla de que usa el mundo, pues tan trocado le tiene, y tan ajeno del buen natural. Las mujeres hablan con voz de hombre; los hombres son ya melindres con calzones” (id., p. 113-4). A mescla dos “diptongos” faz parte da alegoria do mundo cifrado por falseamentos daqueles que pretendem ser o que não são. O *typhos* acompanha esse contexto de vaidade e presunção, do qual fazem parte os “indoctos afectados”: “Hay en el mundo una región de hombres grandes;

¹³⁷ Essa desconfiança no trato humano afronta a ideia cristã e estoica do homem como o centro do mundo. Esse tema será abordado mais adiante.

digo, que les parece que lo son, tan subidos de presunción, como bajos de atención (...) quieren ser personas y quedan en personillas, chimenea baja y angosta, que presto se llena de humo” (id., p. 114).

Nessa fratura entre o ser e o parecer, em que o mundo vai se fazendo sonho e o sonho, mundo, a maioria supervisiona o outro sem, antes, examinar a si mesmo, como dirá o Galo: “Es el mayor engaño del mundo, que los más no conocen la verdad en sí mismos, sino en los otros” (id., p. 112)¹³⁸. Invertendo esse procedimento, a Formiga aconselha a que se ocupem de si mesmos: “Sólo lo que nos conviene, amado rey, es conocernos, enquanto fuéremos hombres; yo, aunque en las mayores felicidades me vea, contemplaré en que soy una mísera hormiga (...) y tú repararás, que, aunque eres rey, no estás seguro de los atrevidos filos de un cuchillo” (id., p. 114). Em sua adaptação à condição humana, a Formiga reafirma a ideia central do debate de que a opção pelas ações desonrosas, travestidas de honestidade como o roubo das joias ou a vida ociosa, não é proveitosa e segura. Ao final de sua peregrinação, o inseto conclui que o mundo dos homens não passa de vaidosa fumaça, preferindo a modesta vida de animal: “no quiero puestos, cargos, ni dignidades; con el desperdicio del labrador tengo harto, no quiero vientos humanos, ni humos” (id., p. 196).

5.3 - Visão do alto e persuasão do Galo

Os três primeiros cantos são os mais narrativos do livro, com relatos biográficos, metamorfoses, fábulas e pequenos contos. No quarto canto, os traços narrativos cedem espaço para descrições valorativas, outro dispositivo da argumentação, em que predomina o mundo comentado¹³⁹. Embora tenha sido contra a função de válido, a Formiga opera, desde o teste sapiencial, como conselheira do Galo. Ela retoma a postura severa que tinha sido, com a sua

¹³⁸ Tópica cínico-estoica de número 50b: “Il faut s’accuser soi-même des défauts que l’on reproche à autrui”, das diatribes de Sêneca, Oltramare (1926, p. 278).

¹³⁹ Enquanto os verbos do mundo narrado (pretérito imperfeito e perfeito simples) não teriam significação temporal, mas espacial, pois “nos alejan de lo que miramos”, índice de uma posição relaxada do corpo e do espírito, os verbos do mundo comentado (presente, imperativo) exigiriam, ao contrário, comprometimento no ato comunicativo. Cf. Weinrich (1974, p. 76-8). Sobre a invasão do mundo narrado, baseado na *Poética* aristotélica, pelo mundo comentado da retórica na literatura do século XVII, cf. Grigera (1994, p. 143).

metamorfose, prerrogativa do Rei. A mudança exige um olhar cético sobre os “caricompuestos de virtud y de vicio”. Na *Retórica*, Aristóteles (2005, I, p. 175) afirma que os piores inimigos são aqueles que dissimulam sua maldade sob uma aparente frieza: “os mansos, os irônicos e os velhacos”. O Galo conhecerá a capacidade que o mal tem de nos enganar, aparecendo sob o disfarce do bem. O tema da miséria humana emoldura a abertura do quarto canto:

Cueva de sabandijas es el mundo, y el mundo es el hombre, pues es cueva de culpas, y la mayor sabandija, más ingrata y desagradecida; al que le hace un beneficio, le paga con una ingratitud; a quien le quiere, desestima; y a quien le agasaja, muerde. Caballo desbocado, que despeña a su mismo dueño. Víbora ponzoñosa, que muerde al inocente. Cuervo que saca los ojos a la misma que le parió. Cocodrilo engañoso, que llora y luego mata; y en fin, culebra, que halaga con la boca y muerde con la cola (SANTOS, 1991, p. 117).

Instrumento favorito do sistema epidítico, as definições em série se dirigem aos afetos dos leitores. Por meio da redundância da mesma ideia (“la mayor sabandija, más ingrata y desagradecida; al que le hace un beneficio, le paga con una ingratitud”) e de epítetos que comparam o homem aos piores animais, os protagonistas acusam o espírito de camuflagem da forma ingrata. No discurso oratório e, notadamente, no gênero judiciário, em que se explicita a natureza de um ato e os limites de um delito, a definição determina os pontos de referência sobre a questão a ser tratada, abarcando as qualidades e as circunstâncias do objeto, em função de um ponto de vista, (neste caso sobre a condição humana), que se pretende por em evidência¹⁴⁰.

Na sequência, um homem “flaco y descolorido” se aproxima dos peregrinos. Com uma aparência débil e triste, “que más parecía raíz de algún árbol que humano viviente”, ele apresenta sua petição: “Queridos caminantes de la vida, que pisando tanto abrojo como brota la tierra, surcáis piélagos de desdichas, amparad a un afligido, desterrado por la tiranía de los hombres; y pues rey te contemplo, castiga como poderoso hijo de Júpiter a tanto ladrón” (SANTOS, 1991, p. 117). Ele enfatiza que seu pedido está em poder do “hijo de Júpiter”, cujo nome

¹⁴⁰ Cf. Edmond Cros (1967, p. 247-8) e *Rhetorica Ecclesiastica* (L. V, cap. XIII), Luis de Granada (1778, p. 345-6). Sua primeira edição é de 1576.

encarece por sua capacidade de vingar os ofendidos. Apela por justiça, convocando a força do Galo para protegê-lo¹⁴¹.

A petição faz parte de um exórdio no estilo do discurso forense, pelo qual o proponente apresenta o estado da questão. O que importa é tornar aceitável o assunto, dirigindo-se ao entendimento e ao coração da audiência. Sua fisionomia serve de testemunho da injustiça sofrida e provoca compaixão no espírito dos ouvintes (Galo e Formiga), pois é sabido que “favorecemos a un caído, y un juez escrupuloso oye con gusto al defensor que confía en su justicia”¹⁴². Para melhor expor os elementos de sua causa, o homem convida os viajantes a contemplarem do alto o contexto de absoluta miséria do mundo:

Sube en este monte conmigo, y también ese humilde criado, y verás adonde se ha de mostrar tu poder, limpiando las trojes del mundo de tanto neguilla y tizoncillo; los fértiles prados, de tantos basiliscos ponzoñosos; los pueblos de tanto engaño; las plazas de tanto holgazán; los palacios de tanto bufón. Suplícote que no olvides acción de tanto provecho (SANTOS, 1991, p. 117).

A censura aos defeitos morais, quando observados de um ponto de vista superior, elabora-se amplamente em todas as escolas filosóficas (pitagóricos, platônicos, estoicos, epicuristas). Mas é sobretudo um tema da tradição cínica e não está isento de um certo desprezo pelo homem comum. O texto de Santos faz menção constantemente à subida e descida de montes, cumbres, montanhas, edifícios etc¹⁴³. Expondo as injustiças do mundo, o desconhecido reforça a ideia de que sua causa é honesta e útil e que seu caso merece atenção.

Na passagem, Santos utiliza os lugares de amplificação dos fatos: “cosa, causa, lugar, tiempo, ocasión, modo, facultades e instrumentos” (GRANADA, 1778, p. 83). Apresenta um resumo dos atributos da questão que depende da iniciativa do Rei (instrumento). Seu poder (faculdade) deve limpar (modo) os lugares do mundo (prados, povos, praças, palácios) de certo tipo de pessoas (*neguilla, tizoncillo, basilisco, holgazán*). Os vícios humanos seriam partes do problema (fundamento da

¹⁴¹ Sobre a petição no gênero deliberativo, cf. Salinas (1980, p. 124-6).

¹⁴² Sobre o exórdio, cf. *Instituciones Oratorias* (L. IV, cap. I), Quintiliano (1916, p. 178).

¹⁴³ A técnica aparece ainda em *Los Gigantones de Madri* (1666), *Periquillo* (1668) e *La verdad en el Potro y el Cid resucitado* (1671). Sobre a visão do alto e o cinismo, cf. Hadot (2010, p.55) e Brandão (2001, p. 212).

causa) por degradarem a condição humana (efeitos). A ação de vingança seria proveitosa e não deveria ser esquecida (ocasião).

O orador expatriado substitui os sentimentos de misericórdia do início pelo afeto da indignação (*pathos*)¹⁴⁴:

Cuélgalos de la horca, o córtalos las cabezas, para que haya una horca en quien crean que son mortales tanto desvanecido soberbio, desprecio universal de cuanto vive. Levántalos en alto, pues que su altivo natural le cuesta poco, y sea para que reciban mayor dolor con el horroroso golpe de la caída, que te aseguro, que yo te ayude a la venganza de los tales, aunque no sea más de reírme y burlar de sus locuras (SANTOS, 1991, p. 117).

Sua prédica *áspera* induz o Galo a deliberar contra o homem vil, traidor de Deus. Mas o desconhecido se mostra, no entanto, indiferente à dor alheia. Esse traço de caráter, nada ponderado e cristão, será malvisto posteriormente pela Formiga. O orador deve pressupor, acima de tudo, a modéstia e a integridade de sua intenção, porque a principal razão de se conciliar com a autoridade do juiz é o fato de estar “muy lejos de que se sospeche haber tomado la causa por motivo de interesés, ódio o ambición”¹⁴⁵.

Santos explora, neste canto, além dos atributos de pessoa e de fato, outras tópicas da amplificação da causa: as partes, efeitos e circunstâncias (antecedentes, concomitantes e consequentes). O elemento persuasivo nesse caso se assemelha mais a uma exposição do que a uma argumentação tradicional. O desconhecido descreve as ações por extenso, com *evidentia*, para tornar seu público simpático à sua petição:

Mira esas muchedumbres que confusamente ocupan las campañas del mundo, navegando en audiencias públicas; mira los tribunales llenos de jueces, pleiteando por diferentes causas, procurando cada uno su derecho, con informaciones, y testigos. Unos mostrando llagas y desnudeces con diferentes acciones, viven mendigando, asistiendo a la frecuencia de los templos y a los palacios suntuosos de los ricos. Mira otros en tratos ilícitos, hurtando con engaños,

¹⁴⁴ Sobre a indignação no gênero deliberativo, cf. Salinas (1980, p. 160-1),

¹⁴⁵ *Inst. Oratorias* (L. 5, cap. I), Quintiliano (1916, p. 178). Lembramos que, para Hermógenes (1991, p. 107), o estilo expressa *Caráter* quando está composto por “Modéstia, Simplicidade, Doçura e Engenho”.

engañan con robos, ya en usuras, ya en pesos falsos, ya en cuentas engañosas, multiplicando haciendas por modos viles. Mira ese concurso de gentes, mezclados unos con otros, que todos engañan y se engañan; míralos todos vueltos abejas en sólo el aguijón y zánganos, en comerse cuánto el pobre adquiere; soberbios, ricos y ambiciosos, viviendo sólo de perseguir a los humildes, usando increíbles crueldades con los obligados y menesterosos hasta quitarles el sustento, labrado de gotas de sangre, que hasta bebérsela no paran, consumiéndoles la vida (SANTOS, 1991, p. 117-8).

A visão a distância apresenta “las cosas como son, es decir, presentan una visión del mundo todo en confusión”¹⁴⁶, para, como afirmou Torres Villarroel, “penetrar los falsos desórdenes”. A simultaneidade das ações (verbos no presente e no imperativo), contemporâneas ao ato que as descreve, expõe o todo em partes para melhor persuadir¹⁴⁷. Exagera-se, através de uma pintura muito viva, *hic et nunc*, o descomedimento dos tipos satirizados. Reparte-se a visão do todo em diversos lugares que representam o poder (jurídico, religioso, econômico), em que se desenham as causas (afã por justiça, assistência, riquezas). Em tais lugares, grupos de pessoas (funcionários, nobres, ricos e pobres) testam sua sorte (ocasião), agindo de forma honesta ou vil. Utilizam-se de determinados instrumentos (informações, testemunhas, feridas, nudez, negócios, roubos, usuras, pesos e contas falsas, crueldades) para alcançar seus objetivos.

Embora a maioria das ações sejam concomitantes ao relato do orador, este destaca as consequências da exploração da plebe. A metáfora das abelhas convencidas e dos zangões é um ataque contra os *humos* da soberba e da ambição. Ela expõe a luta pela sobrevivência entre aqueles que trabalham para garantir o sustento, “labrado de gotas de sangue”, e os que se beneficiam do esforço, “consumiéndoles la vida”. A descrição termina com uma valoração condenatória: “no hay cosa más culpable, que las venganzas con los pobres” (SANTOS, 1991, p. 118). Imitando os piores, o orador retrata os vícios fortes, praticados por ânimos orgulhosos e astutos que causam dor e prejuízo. São matéria da sátira e não da comédia, não provocam riso, mas horror¹⁴⁸. A exposição da carne própria da sátira,

¹⁴⁶ Cf. Arizpe (1991a, p. 37).

¹⁴⁷ Sobre a amplificação no gênero deliberativo, ver Granada (1778, p. 148).

¹⁴⁸ Na comédia o riso é sem dor, vergonhoso, e não causa prejuízo à reputação alheia, ao contrário da sátira, em que o ridículo se torna patético e doloroso. Cf. tradução de Cláudia Nathan do *Trattato de “Ridicoli”*, de Tesauro (1992, p. 35), capítulo XII de seu *Il canochiale aristotelico*, publicada em 1670.

como os atos da cópula e da evacuação que animalizam o homem, é substituída aqui pela ferida da injustiça¹⁴⁹.

No século XVII, o escritor é, segundo preceitos do *ut picture poiesis*, um émulo do pintor: quando se escreve se pinta e quando se pinta se escreve. Com esboços rápidos e grosseiros, esse olhar *desde lo alto* vislumbra emular as artes plásticas¹⁵⁰. Ele tem um efeito globalizante, de justaposição dos elementos, todos com o mesmo grau de importância, como num mundo marinho, em que as coisas flutuam sem hierarquia. A tópica náutica é tradicional, como dissemos, e alude à ideia de que o corpo foi dado ao homem “para navío desta navegación en que vas sujeto a que el viento dé con él en el vagío de la muerte”¹⁵¹.

Referindo-se ao aspecto formal, Barrero Pérez (1990, p. 37) define Santos como um autor maneirista, “un buscador de la variedad y contraste, a veces con elementos muy distintos, pero de forma paratáctica, con un pluritematismo sostenido en una estructura desintegradora que se aparta decisivamente de la visión unitiva de la realidad”. Esses quadros em que desfilam figuras deformadas e animalizadas alegorizam a perda do substrato espiritual. Alvin Kernan (1962, p. 170) diferencia a posição da *persona* satírica na sátira formal em verso e na menipeia: “in formal satire the satirista is stressed and dominates the scene, while in Menippean satire the scene is stressed and absorbs the satirista”. Em ambas se expõe uma massa densa, distorcida e concentrada: “in satiric painting this painting this quality of dense, turbulent weight in even more immediately striking. The human stupidity and malice concentrated in the faces of Hieronymus Bosch’s” (id., p. 168).

O Galo se impressiona com a eloquência do desconhecido, chamando-o de “raro prodigio”. Já a desiludida Formiga nota que “no quisiera que fuerais hombre del tiempo, buenas razones y malas obras”, objeção que será repreendida pelo Rei: “Calla, que quien también habla y con tanto discurso enseña a huir del vicio, no es posible que sea hombre”. O inseto então alerta para as possíveis “traiciones y alevosías” da “forma ingrata y desconocida” (SANTOS, 1991, p. 118).

É só na peroração de seu discurso que o homem detalha melhor seu desterro:

¹⁴⁹ Sobre a exposição da carne em Santos, cf. Santos-Tomás (2004, p. 223-240) e na sátira, Kernan (1962, p. 169).

¹⁵⁰ “Buena pintura has hecho” (SANTOS, 1991, p. 137), diz o Tempo para a Formiga. Os protagonistas definem a descrição no texto de Santos como pintura ou retrato.

¹⁵¹ Cf. Quevedo (1969, p. 24).

¡Oh, flaqueza humana!, olvidada totalmente de su primer ser; y así, gran rey y señor, mis quejas juntas contra la ingratitud humana escucha, que bien creo tu favor pues a la justicia anhelo. Yo soy hijo de la mejor madre que tuvo hombre criado en estos campos, donde sólo me ha quedado un pobre albergue, después de haberme visto tan poderoso, que causé en todos envidias pues mis propios vasallos y criados me quitaron la hacienda, ayudándome a ello mi mujer e hijos, obligándome a vivir desterrado; y así, sólo la venganza de tal ingratitud procuro tu favor (SANTOS, 1991, p. 119).

Em seu exórdio, o orador apenas havia insinuado as razões pelas quais fora expatriado. Ele as especifica quando a boa vontade do Rei já havia sido conquistada. A técnica da *insinuação* é usada no exórdio para ganhar o ânimo do juiz quando a causa não apresenta “buen aspecto, o porque de suyo es mala, o porque no es de la aprobación del auditorio y cuando alguna circunstancia daña para su defensa”¹⁵².

Em sua conclusão, o orador elogia novamente o senso de justiça do Galo, enaltece o amor materno e enfatiza sua condição humilde¹⁵³. Ele teria sido perseguido pela inveja. Mas sua causa é ambígua, porque o homem fora exilado com a ajuda de sua própria família. O argumento de que os filhos se assemelham aos pais (tópica da origem) torna-se dúbio. Ao elogiar o amor que teria recebido de sua mãe, insinua que este (e não o paterno) teria faltado à sua prole. Tendo só a sua versão dos fatos, os protagonistas devem confiar na sua palavra para decidir se o desterro fora um ato justo ou injusto.

Terminada a peroração, o orador conclama a todos que o acompanhem até sua casa. Contrariando o Rei, a Formiga tenta dissuadi-lo outra vez contra a *índole* do desconhecido, referindo-se à sua aparência: “¡Tente!, rey mío, que te quiere llevar a la perdición, que esa seca y amarilla, es el engaño del mundo, créeme; no hagas lo que otras veces, que es no dar crédito a los humildes”¹⁵⁴. O Galo resolve finalmente ouvi-la: “¡Oh, fiera sabandija! ¿Dónde tenía los ojos de la razón que no te había conocido? ¡Aparta vil engaño, que ya me ibas tapando los ojos del entendimiento: huye de mí!”. O desconhecido dissimulou suas reais intenções de vingança e poder sob o disfarce do desengano.

¹⁵² Cf. *Inst. Oratorias* (L. IV, cap. I), de Quintiliano (1916, p. 185).

¹⁵³ Cf. *Inst. Oratorias* (L. V, cap X), de Quintiliano (1916, p. 256), tópica da condição social, atributo de pessoa fulcral para embasar o elogio ou o vitupério, como já dissemos.

¹⁵⁴ Sobre as tópicas da *complexión e índole*, cf. *Inst. Oratorias* (L. 5, cap. X), de Quintiliano (1916, p 236).

Por ser vítima fácil da adulação, a Formiga recalca a imagem do tipo aristocrático à fisiologia de um asno: “¿Has caído ya de su asno?¹⁵⁵ ¿Conoces ahora lo poco que hay de fiar del mundo?”. O Galo se defende dizendo que “¿quién no creyera de tan aparentes verdades, de tan bien fingidas lágrimas, de tan penitente visión?”. Na sequência, a pequenina discursa contra as artimanhas do mundo: “El engano, rey mío, tiene muchas caras; es menester mucho para conocer sus fraudes y cautelas; suele andar vestido de juez, y jamás tiene juicio; de letrado, y jamás estudia (...)” (SANTOS, 1991, p. 119). Seu argumento básico é que o Rei deve confiar nos desfavorecidos: “Págate sólo de la sinceridade, de una humildad cándida, de una vida nada melindrosa y desinteresada”.

Não submetido aos melindres do poder, o inseto é mais atento do que o Rei: “aunque tanto sabes en tus transformaciones, mucho más sabe la humildad, que tiene ojos de lince. El poderoso sólo ve aquello que le está bien, y lo que para sí es menester; pero el humilde, todo lo percibe; porque están sus sentidos desembarazados de la ambición” (SANTOS, 1991, p. 120)¹⁵⁶. A Formiga utiliza o argumento *ad Lazarum* (da parábola do Evangelho) que reza que “la verdad sale de la boca de los pequeños” (PLANTIN, 2014, p. 93). Como afirma o narrador de *El no importa de España*, ao resgatar a anedota do encontro entre Diógenes e Alexandre, “dichoso será el Príncipe que tuviese tales amigos que le digan la verdad” (SANTOS, 1973, p. 29).

No terceiro canto, o Galo confessara para a Formiga que almejava ocupar o trono: “cree que antes de mucho me has de ver rey y tú mi valido” (SANTOS, 1991, p. 107). Mas, à medida que ela *demonstra* que a vida simples é a mais segura, sua visão começa a mudar. Depois de o inseto descrever, no quarto canto, o comportamento de invejosos e avaros, o Galo dirá: “Pobre quiero ser, para vivir descuidado; no quiero haberes, no quiero riquezas” (id., p. 125). Ao final desse canto, o Galo reafirma sua posição: “No quiero oro, plata, ni regalos, más estimo dos maravedís para pasar la vida, que no perderla com tantas inquietudes; el pobre, es

¹⁵⁵ “Phrase que se aplica, y dice de los necios y porfiados, que obran por su mero capricho, y con tenacidade siguen su parecer, sin querer tomar consejo de los que se le pueden dar: después por el suceso contrario que han tenido, conocen haber errado”, cf. *Diccionario de la Lengua Castellana* (1726, t. 1, cap. 12, p. 543).

¹⁵⁶ Como descreve Denofón sobre o modo de vida de Micilo, no último canto de *El Crotalón*, “no en vano suelen decir que al pobre es propio el filosofar” (VILLALÓN, 1973, p. 267). Os cínicos acreditavam que os pobres teriam maior disposição para a vida filosófica, cf. Miquel Pericás (2007, p. 175).

el rico verdadero, pues sin cuidados, ni desvelos acaba su vida” (id., p. 126)¹⁵⁷. Porém, no quinto canto, essa adesão ao ponto de vista da Formiga cede terreno para crenças que são determinadas pela posição social do Galo.

O narrador descreve um cortejo real dividido entre os reis, em primeiro plano, seguido pelos vassallos: “tropa de gente de lucido adorno y de rostros severos; traían en su seguimiento a todo el mundo, unos clamando, otros pidiendo venganza, otros suplicando, otros agradeciendo, otros importunando (...) llenos de cuidados, los primeros; y los segundos, llenos de suspiros y lágrimas” (id., p. 127). Sob pedido da Formiga, o Galo repara na cena: “Qué mayor grandeza, que la adoración a los reyes; el gobierno sobre sus vasallos; el respecto que los tienen sus inferiores; la grandeza con que viven; (...) verse servido de tantos y de tantos temido; ¡qué más grandeza que ser rey!” (id., p. 127). A pequenina então observa que seu companheiro vê apenas aquilo que lhe convém: “¡Oh, qué errado vas y qué extraño vives! Remoto estás de lo más importante. No sabes el perpetuo sobresalto con que gozan los reyes su grandeza, el miedo, los cuidados, las sospechas que los disgustan y los temores que los siguen” (id., p.128). Seu tom severo expõe outra vez as contrariedades do estado superior¹⁵⁸. Ao final, o Galo volta atrás em suas pretensões: “No quiero ser rey, y si acaso lo llego a empuñar, quiero sólo ser de gallos, que dura un día, y luego se halla pobre como antes y nadie le pide ni se queja dél” (SANTOS, 1991, p. 128).

Com a persuasão definitiva do Galo, o diálogo abre espaço para a alegoria do Tempo, que divide a interlocução com a Formiga. O Rei então ocupará o papel de aprendiz. A atuação do inseto é exemplar e finca a necessidade de uma arte de interpretar as intenções para melhor deliberar sobre as conjunturas do poder. O Tempo elogiará a Formiga no sexto canto, ao dizer que sua visão é agora bastante aguda: “más ves que yo” (id., p. 142). Essa percepção apurada e a palavra franca são atributos da carência de *humos*.

¹⁵⁷ Tema de número 20f da diatribe cínico-estoica: “La pauvreté n’est pas un mal”. Tema 82, “Les riches en proie au désir de l’argent sont des pauvres” (OLTRAMARE, 1926, p. 48, 63).

¹⁵⁸ O tema do perigo do “grande estado” está no *Galo* de Luciano (1996, I, p. 25-26) e no capítulo oitavo, sobre o tirano Dionísio, no *Diálogo de las transformaciones*, cf. Vian Herrero (1994, p. 211-227).

CAPÍTULO 6 – O joco-sério em *El rey Gallo*

6.1 - *Mimesis* e a tradição do mendigo sábio

Na *Poética*, Aristóteles estabelece que a imitação poderia ser de homens virtuosos ou viciosos, e cada um desses tipos podia ser imitado como é, melhor do que é ou pior do que é. Com essa técnica, os artistas, desde a antiguidade, haviam “imitado” seus personagens, tanto na literatura como na pintura, melhores ou piores que o homem comum; isto é, haviam-no aperfeiçoado, como nas peças trágicas, em que, para causar comoção, imitavam-se os melhores (nobres, príncipes ou heróis), ou, como na comédia, em que, para causar o riso, representavam-se os piores, destacando as coisas vis e baixas, convenientes ao universo social dos artesãos, dos servos e dos parasitas¹⁵⁹. O que percebemos nas anedotas de Diógenes é, no entanto, o oposto disso. Nas *chreiai* do mestre sinopense se representa como melhor do que costumamos ser um vagabundo de vida efêmera e errante, deserdado da fortuna, que, mesmo em total desamparo, mostra toda a grandeza de sua condição, a ponto de vituperar com liberdade e gravidade os homens mais poderosos e influentes, como Alexandre, seu pai, Filipe, e Platão. Dessa maneira, as anedotas imitam o superior pior do que é e o inferior melhor do que é. A diferença básica entre superiores e inferiores procede, nesse caso, da virtude do filósofo.

Essa tradição é respeitada nos textos de Luciano. Personagens como Menipo e Diógenes, no *Diálogo dos mortos*, Cinisco, em *Zeus confundido*, e o sapateiro Micilo, em *A travessia*, zombam inadvertidamente dos deuses do Olimpo ou do sofrimento dos poderosos no mundo dos mortos. Embora caçoem de coisas sérias (normas sociais, filosofia, mitos, crenças) e de seres considerados superiores, os personagens de Luciano não chegam a burlar de si mesmos nem da filosofia cínica. Eles conservam a distinção entre o honesto e o desonesto, entre o sério e o cômico. Por meio da análise de fragmentos da *Epístola a los propietarios del zurrón*, extraídos das *Epístolas figuradamente compuestas por los dioses en persona*, de Menipo, Martín García (2008, I, p. 593) reavalia, ao perceber que a sátira não incide sobre a doutrina cínica, a opinião de Diógenes Laércio de que Menipo não teria produzido “ninguna obra seria”.

¹⁵⁹ Lope alude a isto nos versos 58-61 de seu *Arte nuevo de hacer comedias*. Cf. ainda Salomon (1985, p. 68-9).

No *Lazarillo de Tormes* (1555), por exemplo, Lázaro formula sua defesa desde o primeiro momento, aplicando a si mesmo e aos seus familiares a técnica enaltecedora, e degrada os superiores, mostrando as torpezas de religiosos e nobres. Com isso, pretende mostrar ao júri, como explicita no início de sua história, um mundo invertido: “cuánta virtud sea saber los hombres subir siendo bajos, y dejarse bajar siendo altos cuánto vicio” (1966, p. 86). O código de ética dos pícaros e dos cínicos não corresponde ao da sociedade comum. Os pícaros também procuram ser impassíveis às adversidades da vida e menosprezam o pudor, as leis e os preceitos humanos, porque têm ousadia e naturalidade no falar e no proceder. Como o sinopense, Lazarillo exalta o mérito em sua luta contra a fortuna, sendo como aqueles que “con fuerza y maña remando salieron a buen puerto” (1966, p. 45). Há, em ambos casos, uma adaptação às circunstâncias. Mas, embora busquem certa autonomia, são normas de vida muito díspares, a começar pela noção de asensão social, que inexistente para o cínico, rebelde a qualquer atitude que desconsidere o progresso na virtude¹⁶⁰.

Com um tom ambíguo, meio sério, meio bufão, o *spoudogéloion* picaresco não enaltece o humilde, nem tampouco honra o mau. O ato de dignificação, na boca de alguém sem autoridade moral e em seu próprio nome, resulta, paradoxalmente, em uma amostra da mais acabada indignidade: a indistinção entre o bem e o mal. A convicção moral que eleva o cínico Diógenes acima do poeta cômico é deixada de lado na picaresca, que, por outro lado, valoriza seu despudor. Nesse gênero, os narradores se utilizam da falsa ingenuidade não tanto para dissimular as qualidades positivas, como na *ironia* socrática, mas para ascender socialmente fingindo ser o que não são¹⁶¹. A estratégia de Sócrates não é estranha ao universo ficcional de Luciano. Menipo, este *enfant terrible*, com sua petulância, coloca em xeque valores sociais, religiosos e filosóficos que regem a sociedade. A picaresca, ao mesmo tempo que se aproxima do estilo menipeu, ao relativizar a figura do narrador paradoxal e introduzir o despudor, inovaria o gênero ao dignificar um vicioso ou delinquente que se converte, diante do receptor, numa caricatura, numa burla que, se levada à sério, seria repulsiva, mas que se torna ridícula devido às circunstâncias.

¹⁶⁰ Sobre Lazarillo e o cinismo, cf. Adrados (2005); Bonilla San y Martín (1916, p. 92; 1908, p. 159) e Pauli (2015).

¹⁶¹ Ao contrário da ação de interrogar fingindo ignorância, como em Sócrates, a “ironia” picaresca é disfarce grosseiro, dissimulação. Sobre o tema, cf. a definição de *dissimulação* de Teofrasto (1978, p. 34).

Como na tradição da antiga menipeia, mantendo a divisão entre o honesto e o desonesto, os textos de Santos enaltecem os personagens que vivem sua pobreza com dignidade, como os peregrinos Formiga e Periquillo. Apesar da adversidade, eles se mantêm constantes na virtude, por vezes com engenho e ironia. Quase invisível pela rusticidade de seu modo de vida, o inseto deriva sua autoridade moral da atopia de sua condição perante o Rei, que o considera inicialmente indigno de ser visto e ouvido. Por meio da tópica do mundo ao revés (*adynaton*), Santos imita a ousadia de um humilde plebeu que dá lições de prudência para seu príncipe, ensinando-o a discernir o útil e o danoso, verdadeira arte política¹⁶². Esta inversão cínica da representação do alto e do baixo solicita a performance epidítica de um sofista¹⁶³.

Santos imita a atuação moralmente superior de personagens pobres, mas *discretos*¹⁶⁴. Ele contrasta o heroísmo às avessas da picaresca com os atributos da gravidade estoica e normativos da doutrina cristã, como na tradição iniciada por Mateo Alemán em seu *Guzmán de Alfarache* (1599). Na história de Guzmán, Alemán atenua o teor ridículo e degenerado do personagem com a censura moral. Mesclando o sagrado e o profano, ele se diferencia do universo degradante de *La Celestina* (1500) e *Lazarillo* (1555). Sua atitude moralizante fora tema do prólogo de *La pícaro justina* (1605): “quien hoy día dice cosas espirituales larga y difusamente puede entender que no será oído” (LÓPEZ DE UBEDA, 1966, p. 709). Mesmo assim, *Guzmán* será o paradigma das obras que opõem o sério e o cômico, como a de Santos, embora não transforme a dicotomia em uma oposição taxativa¹⁶⁵.

Santos prefere imitar os homens melhores do que nós, e não iguais a nós. Mas a imitação de seres comuns não carece de doutrina. Além das imoralidades correntes, há também os exemplos da avarenta Formiga e do Galo soberbo. A criação de seres errantes que desprezam os signos exteriores (fama, dinheiro) para admirar a excelência da virtude leva o autor a incidir na tradição dos filósofos

¹⁶² O humilde é dignificado ainda em *Día y Noche* (1663), em *Periquillo* (1668) e em *El sastre del Campillo* (1685).

¹⁶³ Sobre a poesia da ilusão em Górgias, cf. Romeyer Dherbey (1985, p. 40-9).

¹⁶⁴ Sobre a noção de discrição, cf. Blanco (1992, p. 31) e da antipicaresca no autor, cf. Alfaro (1967) e Pauli (2014).

¹⁶⁵ Como nota Close (2006, p. 139): “la prosa cómica del barroco, heredera (...) de la tradición celestinesca y el *Lazarillo*, (...), suele convertir la dicotomía [cômico e sério] en oposición tajante, pero en las obras maestras de esta clase de narraciones, el *Guzmán de Alfarache* y el *Quijote*, se esfuman sus contornos de manera que los dos compartimientos enfrentados se comunican y penetran”.

mendigos (Apolonio, Diógenes, Esopo)¹⁶⁶. Reconhecendo ao final os “engaños de las pretenciones”, os protagonistas propõem isolar-se (*anacorese*) do mundo¹⁶⁷.

6.2 – A correção do fantástico

Uma das ideias centrais da visão panorâmica em Luciano, procedimento habitual em *El rey Gallo*, é “volver a la proporción correcta de las cosas” (HADOT, 2010, p. 59). Trata-se de um olhar que se pretende corretivo das paixões. O vício é para Aristóteles tudo o que é excessivo no comportamento humano¹⁶⁸. Os cínicos e estoicos o consideram um juízo defeituoso. Os afetos desmedidos produzem a deformação fantástica do ridículo. O domínio do ridículo é sempre “quelque laideur morale, quelque difformité physique” (CÍCERO, 1950, II, p. 105). A ideia vem da *Poética* de Aristóteles (2010, p. 141), que considera o ridículo como uma parte do feio. O pensamento sério se aplica às coisas honestas, às qualidades sérias, “la plaisanterie à ce qui est bas et laid” (CÍCERO, 1950, II, p. 110). O cômico consiste tanto nas coisas como nas palavras: “mais rien n’est plus agréable, lorsqu’on peut rire à la fois de la chose et du mot” (id., p. 110). Em relação ao efeito cômico da expressão linguística, Santos prefere o estilo “sentimental y docente” aos “barroquismos exteriores”, como afirmou Ángel Balbuena.

No Renascimento, Diógenes representa a “policia humana” para que “cada uno reforme su casa, y concierte su persona”¹⁶⁹. No cinismo há sempre esse olhar de *oteador*: “el filósofo cínico considera que su papel es el de vigilar las acciones de los hombres, que es una suerte de espía que acecha las faltas de los hombres y las denuncia” (HADOT, 2010, p. 60). O cínico é definido por Epicteto (1993, III, p. 322) como uma espécie de batedor, no sentido militar do termo, que explora o território inimigo e depois retorna trazendo boas novas¹⁷⁰. No texto de Santos, sobretudo a Formiga e o Tempo, enaltecidos pelo seu poder de observação, mimetizam o mundo e sua corrupção através de descrições e narrações e

¹⁶⁶ Francisco Rico (1976, p. 135) associa Periquillo a essa tradição.

¹⁶⁷ Cf. os sonetos (XCIII e XCIV) sobre a “seguridad del estado pobre, el riesgo del poderoso”, de Quevedo (1952, p. 476), ambos de 1637.

¹⁶⁸ No segundo livro de sua *Ética*, Aristóteles (1965, p. 73) afirma que “a virtude versa os afetos e ações, nas quais o excesso é erro e a falta é censurada, porém o meio neles se enquadra com justeza (...)”.

¹⁶⁹ Cf. as anedotas de Diógenes compiladas por Antonio de Guevara (1658, I).

¹⁷⁰ O diálogo *Caronte*, de Luciano (1988, II, p. 1-11), tem por subtítulo *Episkopountes*, literalmente “supervisores” ou “inspetores”. Em *A travessia*, Cloto, responsável pelo fio da vida, queria que Cinisco não morresse para continuar a ser “observador y médico de los errores humanos” (LUCIANO, 1996, I, p. 5).

prescrevem o sentido de tais imagens, dividindo-as pela antítese virtude/vício. O elemento cômico sofre então uma tradução moralizante, acusação de culpa ou normatividade de medidas a serem tomadas para sanar o mal¹⁷¹.

O *spoudogéloion* no texto do madrilenho opera com no mínimo duas perspectivas opostas sobre os eventos que encena: uma que é racional e séria e a outra que é vulgar e fantástica. As vozes dos protagonistas em seu texto articulam-se como qualidade positiva ausente da vida social. Seus protagonistas escalam as altas montanhas que servem de atalaia para fazer paródia e glosa das inversões das regras de decoro que atentam contra o bem comum. O escritor alterna os casos (infortúnios a que estavam submetidos os seres não racionais e o homem em sua infância) para que passem pelo crivo da prudência, analisando as monstruosidades como ausência do bem¹⁷². Como declara a Formiga para o Galo, “grandes son las monstruosidades que se van descubriendo en el mundo cada día y más en la peregrinación nuestra” (SANTOS, 1991, p. 159).

Em *El arca de Noé* (1697), Santos (1950, p. 153) condena *La Celestina*, *Lazarillo*, *Guzmán* e *La pícaro justina*, entre outros títulos, porque não opõem o sério e cômico. Esse tipo de obra se mantém com os “deleytes de la carne” que ativam os três inimigos da alma: “el Mundo aprisiona a la alma, y su memoria; el Demonio ciega al entendimiento; la Carne se haze dueña de la voluntad” (id. 150). Em oposição a livros fundados em “pasatiempos del ánimo”, o autor defende, pela boca de Noé, o decoro e a utilidade da comédia de seu tempo, “tan ajustada a lo sólido y honesto, tan expurgadas y corregidas antes que se representen, y con tan acierto escritas” (id., p. 153). A farsa cômico-satírica teria significação política ao *enderezar* as potências da alma (entendimento, vontade e memória) para a “salud del cuerpo” e a “purificación del sentido” (id., p. 154). Seu *corpus* de exemplos, aplicados poeticamente, ensinam a controlar os afetos e a conservar as virtudes na memória, mostrando “al Cavallero el pundonor, al Soldado la valentía, al amigo la fineza, a la casada la constancia, a la doncella la honestidad, y que para demostrar esto se mezclan trayciones, solicitudes, asechanças (...)” (id., p. 147). Para atrair o gosto do leitor, o autor deve lançar mão da “chança honesta, sin ofender” (id., p. 154). Necessária como o sonho, a comédia “aparta la ociosidad, alienta las fatigas y recrea los ánimos” (id., p.145).

¹⁷¹ Cf. Hansen (1989, p. 161).

¹⁷² Sobre a palavra *caso*, cf. Pinciano (1998, I, p. 64).

Depois de recusarem o convite do homem expatriado no quarto canto, a Formiga dá continuidade à discussão sobre os perigos do grande estado, pedindo para que o Rei observe a descida do “monte de la soberbia” das “grandes tropas de envidiosos”. A vituperação desse vício grave, maior tormento dos tiranos do mundo, começa com a fisiologia, pois “todos vienen desnudos, secos, flacos y consumidos y vienen comiéndose sus corazones”, vendo as coisas prósperas de outros¹⁷³:

Mira aquel que se adelanta a pasar el Arroyo; toda la tristeza del mundo lleva consigo, sólo porque ha visto a otro lleno de alegría; y el tal alegre lo estaba, porque vio llorar a otro. Mira aquel que se come de pesadumbre, porque un vecino suyo tiene qué comer. Mira aquel de los brazos cruzados, que entre sí va diciendo: ‘Porque Juan tiene amigos, soy su enemigo; porque no tiene trabajos, yo los padezco; porque aspira a honras, yo suspiro, porque es dichoso, soy yo desdichado; está sobrado de bienes, y yo reviento de males; y todos mis deseos se vuelven áspides y basiliscos, que me comen el corazón, aunque bien poco tienen qué comer. Desnudo y hambriento me veo, y fulano, que se crió conmigo, tan próspero y regalado (...)’. Esto es propio de los envidiosos, siempre se quejan y siempre se pudren; siempre se mueren y vuelven a vivir para volver a padecer. ¡Notable desesperación! (SANTOS, 1991, p. 120-1).

Com seu ponto de vista superior, os protagonistas têm a impressão de ver e ouvir de perto objetos distantes. A Formiga retrata os “apestados” que reconhecem nos outros as qualidades (“privação”, “favor”, “prestígio”), próprias do núcleo da “boa sociedade”. A construção da identidade de cada indivíduo na sociedade de corte está sempre no cruzamento da representação que faz de si mesmo e da credibilidade concedida ou recusada pelos outros a essa representação. Há uma economia aristocrática da ostentação que regula as despesas segundo as exigências da posição social que se pretende manter¹⁷⁴. As opiniões do invejoso sobre a reputação alheia expressam essa disputa por distinção, “porque [Juan] no tiene trabajos, yo los padezco; porque aspira a honras, yo suspiro”.

O *ethos* aristocrático e nobiliário transita da violência guerreira até o domínio dos códigos de violência simbólica e social do cortesão. No Antigo Regime,

¹⁷³ Novamente recorre-se ao tema da aparência em seu vitupério do invejoso. O Emblema 71 da *Inveja* de Alciato (1993, p. 106) faz parte da série sobre a Soberbia e é representado por uma mulher suja que “devora su propio corazón, delgada y lívida, llevando en la mano dardos espinosos”.

¹⁷⁴ “É a estrutura específica da vida na corte – segundo a qual não é a competência profissional, nem mesmo a posse de dinheiro, mas a conduta social polida, que constitui o principal instrumento na competição por prestígio e favor – que fornece ocasião para o refinamento do gosto” (ELIAS, 1993, II, p. 249).

o luxo e o poder não são individualizados. Eles pertencem às formalidades públicas que permitem ler o lugar de cada um na hierarquia social, segundo o padrão da racionalidade cortesã¹⁷⁵. No *Galateo*, Giovanni della Casa (1503-1556) instrui seu interlocutor, a pedido de um gentil-homem denominado Galateo, nesse tipo de civilidade através de uma arte da prudência que passa pelo decoro dos modos, das maneiras e das palavras. Os modos agradáveis e gentis seriam os mais convenientes para provocar a benevolência, “os modos boçais e rudes, ao contrário, incitam os outros a nos odiar e desprezar”¹⁷⁶. Elemento de distinção, a polidez entre os “melhores” se atrela mais ao cálculo das chances de poder através de prestígio e do *status* do que o cálculo de perdas e ganhos financeiros do tipo burguês¹⁷⁷. A poesia não estaria livre desse tipo de coerção simbólica: o riso é o lugar que corresponde à representação do ínfimo, cuja ação é vituperável¹⁷⁸. Com a atuação da Formiga e de Periquillo, “alma desengañada vestida de sentencias y moralidades”, Santos (1950, p. 153) representa o lado positivo dessa negação.

O invejoso é ridículo por sua conduta condenável¹⁷⁹. Não é nova a ideia de que a inveja cause danos morais e físicos. Mas aqui entra o artifício da prosopopeia que dota de vida, cognição e fala uma *persona* fictícia, de modo que “appaia mirabile ciò che per altro si farebbe escoltado senza ammirazione”¹⁸⁰. Quanto mais o invejoso expressa que Juan é feliz, mas se desespera. A antítese (alegria/tristeza) constitui a figura lógica que reflete suas contradições. Ao expor as reflexões do invejoso sobre si mesmo, Santos se utiliza da figura da *coabitação*. Esta consiste em mostrar a convivência de contrários dentro de um mesmo sujeito, com a intenção de refletir sobre suas próprias contradições na esfera moral¹⁸¹. Esse conflito de afetos pode provocar o riso por ser matéria vergonhosa, com mínimo de prejuízo ao restringir-se aos rumores¹⁸². Diferentemente do público discreto, o leitor

¹⁷⁵ Elias (2001, p. 109) define racionalidade como a adaptação dos indivíduos a determinada estrutura social que culmina em controle das emoções individuais.

¹⁷⁶ Cf. della Casa (1999, p. 05).

¹⁷⁷ Cf. Norbert Elias (2001, p. 109).

¹⁷⁸ “como rusticos, pastores, artifices mecanicos, truhanes, picaros, y otra gente vil” (CASCALES, 1617, p. 29).

¹⁷⁹ “Le ridicule est la sanction de la violation d’une règle admise, une façon de condamner une conduite excentrique, que l’on ne juge pas assez grave ou dangereuse pour la réprimer par des moyens plus violents” (OLBRECHTS-TYTECA, 1974, p. 15).

¹⁸⁰ Cf. o capítulo doze de Pallavicino (1647, p. 135).

¹⁸¹ A figura coabitação pertence ao marco da antítese, cf. Azaustre (1997, p. 118).

¹⁸² Tesouro (1992) nota que quanto mais servil e grosseira é a torpeza, mais ridícula e vergonhosa será. Da mesma forma em relação às virtudes intelectuais, menos vergonhosas são a astúcia que o ser néscio, desmemoriado e mal-falante. Os vícios fortes dos ânimos orgulhosos e astutos causam dor e são próprios da

“bufão” se deixa dominar pela graciosidade do caráter estereotipado sem entender a composição do artifício poético.

A Formiga descreve ainda um diálogo entre “dos heridos” pela inveja para que o Rei note a “infernall fiebre, que los oprime” e os faz prevaricar contra a honra alheia:

¿Por qué ha de querer fulano echar coche, si sabemos, que, si pagara lo que debe, no le había de quedar para un cochino? Lindo desahogo por vida mía, quererse igualar a los que pueden. Cómo digo de Juan, nuestro vecino; miren qué vestido: sabe Dios de adonde ha salido, que en verdad que vale más que su hacienda. Pues el otro su tío, mucho de caballo y fuera mejor que comprara dos muletas, que bien las habrá menester, si ajusta cuentas, para andar de puerta en puerta. Pues allá el de la cabellera rubia, mucho de palillo en la boca; y creo, que no come valor de dos reales, que cuando más es, es una holla de baca con berzas. ¿A quién no desatinará semejante locura? Yo mismo me consumo; y aunque quiera, no puedo arrepentirme; de envidia me enflaquezco y no duermo, ni descanso, y estos continuos fuegos se acrecientan con más fuegos, con que sin remedio me abraso (SANTOS, 1991, p. 122).

A vituperação pelo que outras pessoas aparentam ser (*compleiçãõ*) tem vários motivos associados, como os da presunção, da vaidade, da decadência, interpretados como “engano”, “ilusão”, “sonho”¹⁸³. Dois invejosos murmuram sobre o comportamento dos que, utilizando-se de “muchos fines, sin medios”, como diria Gracián, querem se “igualar a los que pueden”. A anedota negativa começa com um dos gêneros de expressão (*paranomase*) mais usados pelo autor. Esse equívoco linguístico rebaixa o *status* dos vituperados com a alteração de uma palavra (coche/cochino)¹⁸⁴. Outra forma de rebaixamento se dá pela figura da correção (*correctio*), pertencente ao marco da antítese, que aqui se desenvolve no esquema *não A, mas B*: “su tío, mucho de caballo y fuera mejor que comprara dos muletas”, ou “el de caballera rubia, mucho de palillo en la boca; y creo que no come dos reales”. No lugar de mencionar simplesmente os qualificativos negativos, Santos os intensifica negando seus contrários positivos¹⁸⁵. Mas as expressões “mucho de

sátira que punge com a maledicência e a obscenidade. Mas um mote sarcástico se torna irônico ou uma “chança honesta” se as palavras vulgares, que ofendem, forem substituídas pela ambiguidade dos enigmas.

¹⁸³ Cf. Hansen (1989, p. 378).

¹⁸⁴ Cf. Cícero (1950, II, p. 114).

¹⁸⁵ Cf. Azaustre (1997, p. 117).

caballo” ou “mucho de palillo” sugerem, pela posição do advérbio que designa a mera quantidade referencial, uma pseudoqualidade do tipo satirizado. Seriam metáforas irônicas que mancham enquanto louvam, elogio paradoxal (*adynata*) que propõe uma contrariedade manifesta¹⁸⁶. Por outro lado, a censura do orador à sua própria atitude de contaminar a reputação alheia evoca outra vez a figura da coabitação, uma má consciência em relação ao próprio vício.

A imitação dos avarentos completa o quadro dos caracteres estereotipados do quarto canto. Como nos outros *casos*, a descrição valorativa de razoável extensão começa pelo aspecto enfermo de um “avariento poderoso, que entre sí viene soñando, y despierto, que aunque en todos es la vida sueño, en éstos, vida y hacienda con más razón” (SANTOS, 1991, p. 125):

Venía el tal, que parecía um difunto; perdido todo el color, enagenado de sí próprio, sin compás en el paso, falta de toda la atención, diciendo así y creyendo, que nadie le oía: ‘Pienso, que están bien guardados aquellos cien doblones, que dentro de la bolsa de cuero enterré en la caballeriza, porque no hay viva criatura, que los viese sepultar. Bien seguros estarán los otros treinta, que puse debajo de la cama; porque el ladrillo, que los cubre, bien ajustado quedó; pero ¡ay de mí!, si mi mujer los vio, que al tiempo estaba fregando una sartén para freír dos sardinas, que he hecho reparo, que anda muy contenta y no acude a mí como solía; y lo más que me da cuidado, es haberla visto un guardapiés de frisa nuevo, y ya no hila cáñamo para el zapatero de enfrente; luego vi que comía una tajada de pescado, a tiempo que yo un ochavo de rábanos; y en verdad, que si no tuviera, con qué, que no comprara tanto como compra. Ello será como lo pienso. ¡Ay triste de mí! ¿qué haré?, que todos me roban y esta mujer ha de desperdiciar todos mis bienes. Tampoco me aseguro de aquella cadena de oro, que me empeñó el mercader, que la tengo encima de aquella viga; y aquella mala hija es un demonio y me parece que la vi ayer unos pelendengues puestos, que valían más de cuatro reales, que cuando la guardé, hice ruido con la escalera. ¡Válgame Dios!, si lo vería alguno de mis enemigos que cuanto tengo en casa, lo son. (...) ¡Válgame Dios!, qué envidiada que es la riqueza. Muchos hay, que me andan trazando engaños y cautelas; cuantos me conocen, me quieren mal. A fe que me importa velar todas las noches, para guardar mis riquezas; porque si me sienten dormido han de huertámelas, tengo que registrar toda la casa, sin dejar rincón que no ande. ¡Ay de mí!, ¿qué ruido siento? ¿Quién es? ¿Qué busca? ¡Hable! ¿Qué quiere? ¡Ladrones! ¡Vecinos míos!, ayudadme, mas ya le he cogido. Sin duda sueño. Lo que guardo me mata. ¡Ea!, más vale así, que haya sido todo fingido (SANTOS, 1991, p. 125).

¹⁸⁶Cf. Tesouro (1992, p. 53) e Hansen (1989, p. 373).

A prosopopeia do avarento descreve o “quiprocó” de quem transmuta (metáfora) a realidade de sua vigília em devaneio, com as inclinações (concomitantes e consequentes) de seu caráter, expondo seu “genio, costumbres, hechos, dichos”¹⁸⁷. A *índole* da avareza é sinônimo de vida intranquila¹⁸⁸. Novamente, aparece a figura antagônica da coabitação. Seu objetivo é alcançar a cumplicidade e o deleite favoráveis à causa da Formiga, que sabe ser *dichosa* mesmo diante da pobreza. É no paralogismo de tais figuras deformadas, mistura de patetismo e bufonaria, que reside o caráter judicativo e educativo da exposição satírica¹⁸⁹. Assim, o autor esboça um modo de viver com a censura de sua transgressão. Em contraposição, o inseto reverbera o modo de vida do sapateiro Micilo, ao setenciar que “no hay vida más descansada que la de un pobre zapatero de viejo; con pan y cebolla se pasa, sin cuidados, ni desvelos; sólo le tendrá en que llueva y haga lodos, para que se acuerden los que traen los zapatos rotos, que han menester remendarse” (SANTOS, 1991, p. 124).

Apesar de reagirem contra seus desejos desmedidos, fonte de todo tipo de infortúnio, os viciosos são representados como fantasmas sem autonomia, degradados da condição humana. Tiranizados pelos próprios afetos, eles recebem diversas denominações como *caterva*, *tropa*, *turba*, *tropel*. Santos recorre a um jogo de metáforas e antíteses sobre um mosaico de *casos* para não se restringir ao tom severo do sermão. A *persona* da sátira se constitui como mestre do público, que depende de seus avisos e ensinamentos. É com discrição que o autor educa, como nota Avellaneda nas preliminares de *No importa de España*, “que a un tiempo hiere y agrada, lastima, y lisonjea el gusto” (SANTOS, 1973, p. 03). Mas o efeito catártico da imitação está sujeito a basicamente dois posicionamentos, excitando o riso ou a compaixão, sendo “materia de harta lástima para unos y risa para otros” (SANTOS, 1991, p. 130).

¹⁸⁷ Cf. *Rhet. Eclesiástica* (L. III, cap. VII), Granada (1778, p. 186), sobre as *Notaciones* do caráter de pessoas.

¹⁸⁸ O tema retoma traços dos avarentos Simón e Eucrates em Luciano (1996, I, p.29), ou Epulón (cap. nono), do *Diálogo de las transformaciones*, ou ainda Milón, do *Asno* de Apuleio e Hiparco, do *Asno* de Luciano.

¹⁸⁹ “Pinturas patéticas especificam o paralogismo próprio do gênero [satírico]: assim como um homem doente tem o rosto triste, a pintura de um rosto triste lembra um homem doente ao espectador, que se contrista, afetado da imagem” (HANSEN, 1992, p. 12).

6.3 – Os *chistes* do Tempo e da Morte

Ao final do quinto canto, aparece o Tempo, protagonista de experiência sobre-humana. Anunciando que lhe resta “ya poca vida”, ele situa o leitor em dimensão providencialista, finalista e teleológica. O Tempo se queixa dos homens por “haber sido un perdido mal empleado” e afirma que se vingará “de los que tienen la culpa de que haya sido y sea tan malo, faltándoles cuando más me hayan menester” (id., 134). Dessa maneira, a figura mítica se aproxima do conceito de Ocasão e Fortuna: “y así vosotros aprovechaos de la ocasión; no la soltéis, que asida la tenéis por los cabellos” (id., p. 134).

Emoldura-se o início do sexto canto com a ternura da Aurora:

De los balcones del cielo se apeó la claridad, habiendo visto la milagrosa hermosura de la dama aurora, fresca, hermosa y gallarda, en cuya rostro, hiriendo suavemente el sol, temeroso en parte de los cabellos hermosos, que al descuido hondeaba por sus espaldas, descubriendo un color blanco y encarnado, afrenta del jazmín y rosa, que entre albahaca y arrayán, componía bella guarnición a sus sienes, bordado el vestido de lirios y azucenas, con guarnición de claveles y botones de azahar (SANTOS, 1991, p. 135).

O narrador expõe para o leitor a alegoria do nascimento da manhã para deleitá-lo com a imagem do sol que rosa a face da bela aurora ao descer de seu cavalo. A metáfora exalta a beleza da “dama” com a enumeração das partes (rostro, cabelo, costas, têmporas). Mas essa imagem sublime é logo contraposta com a visão da república das formigas que o “anciano pasajero” descreve com *evidentia*, para expor a “bulla babilónica del mundo” para o Galo, “hijo de Júpiter”, e para a nobre Formiga, “desinteresada de los temporales bienes” (id., p. 135):

Atención pasajeros del mundo, mirad en estas poblaciones de hormigueros muladares de gusanos; mirad qué ansiosos andan arrastrando con pies y cabeza procurando comodidad, que no supieron conservar, mirad los hormigueros de gentes, que más parecen hormigas que personas; y en fin son hormigas, mas no lo parecen. Hay entre las hormigas de todo, buenas y malas; las buenas, juntas en sus estancias, forman un concertado alarde, divirtiéndose por los campos en compuestas ordenanzas; procurando sustento a veces con una confusión vistosa; unas salen y otras entran; unas vuelven, otras parten; ésta se carga de la pajuela que dejó la compañera, por inútil; cual camina con la cortecilla del haba, que acaso topó en el suelo; y cual el grano de trigo; y en fin, todas

buscan, llevan y trabajan: república bien concertada, prudente y bien dispuesta, que parece que hay entre ellas, jueces, gobernadores, maestros de edificios, oradores y ciudadanos, músicos y filósofos; con tal concierto viven estos prudentísimos animalillos. Éstas son las que el mundo llama buenas, y a la sombra de éstas hay otras viles zanganillos con vida desconcertada; nunca van por veredas, sí por cuestas y barrancos, aficionados a hacer mal, quitando el sustento a las buenas y maltratando la fruta de los árboles. Así son las gentes del mundo, a estas malas ambiciosas las doy alas, porque su anhelar es sólo a tenerlas. Súbense las tales en levantadas ramas de árboles o en copetudas torres de edificio, y desde allí se dejan caer miserables y caros, deseando su misma perdición; pues con las alas del tener, dan en los barrancos del infierno (SANTOS, 1991, p. 135).

O mundo como um formigueiro tem obviamente valor paródico e amplia um trecho do *Icaromenipo*¹⁹⁰. Apesar dos atributos positivos, em meio àquelas que são virtuosas, existem as formigas ansiosas, que procuram a comodidade que “no supieron conservar”, e outras que vivem “a la sombra”. Estas últimas são “viles zanganillos con vida desconcertada”, que, como vilões, estão sempre à espreita de novas vítimas, pois são “aficionados a hacer mal”. Santos retoma o contraste entre os “prudentísimos animalillos” que trabalham e se esforçam *versus* os “viles zanganillos”, astutos, violentos e desonestos que vivem às custas do trabalho alheio¹⁹¹. Em tais insetos, as “alas del tener” são dadas pela roda da fortuna, que permite que eles subam para melhor derrubá-los. As asas representam os *humos* da ambição que os levam à perdição e ao inferno. Essa desonestidade com os pobres é vergonhosa, digna não de riso, mas de misericórdia.

Numa civilização em que os “melhores” buscam os “ócios virtuosos” e menosprezam os meios úteis, a comum opinião acerca das diferenças entre os homens, longe de refletir a coerção econômica, era sustentada por argumentos de “costume” e de “autoridade” que exerciam formas de coerção simbólica¹⁹². Na passagem, Santos condena o vício da ambição sem questionar a hierarquia nobiliária, pois, como enunciará a Morte aos pecadores, “cada rico cuide del pobre y cada pobre conténtese con su estado” (SANTOS, 1991, p. 156). Na época, o trabalhador não representava um “modelo de vida” de forma análoga ao nobre, ao cavaleiro ou ao santo, que ganharam espaço no âmbito ficcional. O paradigma para

¹⁹⁰ Ao contrário de Santos, em Luciano (1996a, I, p. 16) o formigueiro é um exemplo de ordem perfeita.

¹⁹¹ Ver a república das abelhas no conto do “poderoso que quita la casa al mísero”, em Santos (1975, p. 35).

¹⁹² As instituições e pessoas estariam “vinculadas por lazos de sujeción, pero también de soberanía entre sí (...). La lógica que actúa en este ámbito, como viera Maquiavelo, es la de la violencia – desde luego más simbólica que real –, la cual, mediante el temor, logra refrenar los impulsos disgregadores”. Cf. de la Flor (2012, p. 121).

as elites urbanas de mercadores, por exemplo, não era um ideal de vida “burguês”, mas o modelo aristocrático¹⁹³. Porém, embora repise as tópicas morais da caridade e do desapego da riqueza, Santos valoriza os ofícios mecânicos ao mesmo tempo em que condena a pretensão que leva à decadência dos estratos médios de querer se “igualar a los que pueden”. A Formiga é devota dos diálogos renascentistas da tradição luciânica, em que se defende a mediania social do personagem humilde por meio de trabalhos como o do sapateiro Micilo¹⁹⁴. Desse modo, coloca em questão a ideia medieval, propagada pela inteligência aristocrática, referendada pela Igreja e ainda vigente, de que a contemplação se opõe à ação.

Vistos do alto com a ajuda do Tempo, os bens considerados essenciais são quase nada na perspectiva do Galo: “Los hombres me parecen hormigas; las ciudades como nidos de huracas; los mayores sembrados, tan grandes como una lenteja; (...) ¿y estos bienes juzgan los hombres por grandísimos?” (SANTOS, 1991, p. 138)¹⁹⁵. A figura do Tempo ainda descreve as ações ridículas de um engabelador, de um filho que recusa dar esmola ao próprio pai, de ladrões, de murmuradores e usurários e dos que se empobreceram por má administração dos próprios bens. Paradigmático é o caso do *Enrredador*, que se estrutura como os quadros de *La hora de todos y la Fortuna con seso*, de Quevedo, cujas cenas simétricas são dispostas em termos temporais de *antes* e *depois*, marcando a arbitrariedade da roda da fortuna. A cena do *Enrredador* se atrela a outros *topoi* do século XVII, como o da vida é sonho, do *memento mori*, do teatro do mundo, em que a dissimulação e a inconstância imperam:

Mira aquel enrredador, con la bulla que anda mira qué solícito, y qué presuroso ha entrado en el mundo, pobre y sin consuelo; mira del modo que arma cuarto de casa, echa coche, y se viste, y viste criados; mira del modo que empieza; de una alquila camas, y adornos para cuartos de casa, se vale; escucha los embustes que la dice, que se llama don Fulano, que viene a tomar posesión de un mayorazgo, que de los créditos caídos espera más de diez mil ducados, que la ha de dar que remedie una hija; mira la tal, qué creído que lo tiene; mira con la brevedad que le adereza el cuarto de casa, cama colgada, sillería, pinturas, escritorios, y todo cuanto pide.

¹⁹³ Cf. Aguilar-Adan (2004, p. 232) e Valle (2005, p. 75).

¹⁹⁴ Exceção a essa tradição é o primeiro texto dos *Dialogos de la fantástica filosofia*, de Francisco de Miranda Villafañe, de 1582. Recuperando a atmosfera onírica do *Galo*, a Anima do velho Bernaldo o acusa de ter dedicado sua vida aos ofícios mecânicos e não a operações intelectuais. Voltaremos ao tema no próximo capítulo.

¹⁹⁵ Outra menção ao *Icaromenipo* de Luciano (1996a, I, p. 15).

Mírale como va a uno que alquila coches, y concierta uno por un tanto cada día; ya tiene coche, ya se admiran todos sus vecinos; ya le quitan el sombrero desde una legua; ya le visitan damas, ya le aguardan pobres; ya recibe criados; ya busca dineros prestados; y los halla; ya tiene fama de hombre poderoso; ya los que tienen dinero que poner a ganar se lo dan a él, creyendo ser el mejor crédito, y más seguro; ya es menester petición para hablar a mi señor don Fulano (y es hijo de un tendero de azeyte, y vinagre) ya le traen ricos casamientos; ya compra oficio; ya labra casas; ya subió a la cumbre del poder; ya no hace caso de los que le ayudaron; ya se cree deydad; ya niega a los suyos; ya ofende el pobre menesteroso; ya se cansa la fortuna de tanta soberbia; ya menea la rueda; ya empieza a baxar del altura en que se vio. Quiebra en las rentas, hállase confuso, y retírase; acuden las deudas que creyeron; embarga el rey, y lloran pobres, suspiran viudas, y descúbrese el engaño de la vida, todo ageno y todo prestado; halláse como quando empezó, y aun más abatido (...) (SANTOS, 1991, p. 139).

Na passagem, o Tempo censura o gênio e os costumes de um *enrredador* de origem humilde, que, solícito, triunfa no consumo representativo por meio de embustes, dizendo que seria “don Fulano” e que estaria para receber uma herança. Conforme ganha reputação, ele rapidamente alça à “fama de hombre poderoso”. Mas, com a inversão da fortuna, quebrado em suas “rentas”, ele acaba roubando para comer e é preso. A reiteração do verbo “mira”, no imperativo, e do advérbio de tempo “ya” indicam a rapidez do “sobe e desce” social. Sua condição privilegiada muda à medida que é afetado pelos *humos* de grandeza, “ya se cree deydad”. O homem modesto, ao ganhar *status*, afirma a Formiga, trai seu meio, transforma-se “de hombre, basilisco, con que huyen de su espantosa vista, los que le conocieron cuando pobre” (id., p 133). O tema havia aparecido no final do quinto canto, na história do matemático Lucencio, que havia confiado seu filho Lucio ao administrador Remón, que, assim que aumentou seu prestígio, esqueceu de suas promessas.

Proposta como alegoria do *desengaño*, a intervenção da fortuna inverte a situação para evidenciar que a posição e a virtude aparentes são vícios passíveis de juízo moral. Ela encena a interpretação agostiniana que atrela o destino ao controle da Providência¹⁹⁶. Esse chiste do homem nas mãos do tempo vincula-se, portanto, ao arrivismo da quebra de hierarquia – “hijo de un tendero de azeyte” – e ao ataque à falsa fidalguia – “don Fulano” – que merece castigo por comer e triunfar a “costa de pobres”. Na concepção clássica, a fortuna age como força irracional que alegoriza o jogo cego dos acasos, aparência e engano políticos. Santos utiliza

¹⁹⁶ Cf. Ricardo Arias (1970, p. 29).

ambas as versões da deusa, conforme a necessidade de seu argumento. Entretanto, nos episódios que comentamos, simbolizada pelo Tempo, ela opera como desconcerto concertado, promovendo a justiça com a injustiça, posto que instrumento incompreensível da Providência. O tema da aparência – como indignidade, corrupção e presunção do grande teatro do mundo – é contraposto aos ordenamentos da fé e seus corolários, além do despojamento cínico-cristão, que, em seu ascetismo e franqueza, se opõe ao universo político da corte.

No sétimo canto, o Tempo convida a Formiga e o Galo a visitarem a “cueva del mundo”. Sua intenção é fazer com que ambos “quedéis desengañados del mundo y huyáis de sus habitantes” (SANTOS, 1991, p. 147). O Tempo pretende despertar os protagonistas para os perigos da vida e da morte eterna. Esse lugar, não observável das alturas, é definido pelo Galo como “espantosa posada es de la muerte” (id., p. 149). O Tempo é o guia, mostrando-lhes o “que pasa la vida en los brazos de la muerte” (id., p. 149). Mas os “peregrinos de la vida” vivem alheios ao próprio mal, abandonando a necessidade, estabelecida nas *Ars moriendi*, de bem viver para bem morrer. Eles se enganam ao dizer que “el sueño es ensayo de la muerte, que no es sino un profundo olvido de ella” (id., p. 148)¹⁹⁷. O sábio perfeito, assevera a Formiga, é aquele que sabe aproveitar o tempo, “es el que sabe morir” (id., p.190)¹⁹⁸.

Nesse triste albergue, todos recebem igual tratamento. O Galo inquire se “¿es posible que en tan horrenda morada habitan reyes y pontífices? ¿Es posible que en tan juntos con estos vayan los pobres, digo la escoria del mundo?” (id., p. 148). É muito possível, declara o Tempo, e a resposta não é atenuada como em *Alguacil endemoniado*, de Quevedo¹⁹⁹. Na “cueva” os signos da ostentação de nada valem: “Mirad como van entrando los muy lúcidos del mundo, revueltos con los pobretones. Aquí no se repara en galas; aquí no hay ‘que dirán’. Aquí el tener, es no tener” (id., p. 148). O Tempo repete a máxima cínica de que a morte é a prova de

¹⁹⁷ Como Hermes dirá em *Caronte*: “Si desde un principio se les metiera en la cabeza que son mortales (...) soltando todo lo que encontraron sobre la faz de la tierra, vivirían de un modo más sensato y se afligirían bastante menos al morir” (LUCIANO, 1996a, II, p. 10).

¹⁹⁸ A memória da morte favorece a atuação da alma na busca da eternidade, cf. *De la diferencia entre lo temporal y eterno* (ed. 1640), de Eusebio Nieremberg (1746, p. 34). As fontes de seu ascetismo seriam “la lumbre de la Fe, doctrina de los Santos, y desengaño de los Filósofos”. Sobre o sábio cristão, cf. Flores (2012, p. 70-102).

¹⁹⁹ Há reis no inferno, mas o diabo responde: “dichosos vosotros españoles, que sin merecerlo sois vasallos y gobernados por un rey tan vigilante y católico, a cuya imitación os vais al cielo” (QUEVEDO, 1995, p. 52).

que todos os homens são iguais e de que as diferenças que os separam não são mais do que aparências que os cegam²⁰⁰.

A lembrança da morte não é tanto para dar medo, mas para manter os fiéis atentos e desenganados. Não servem para iluminar os mortos, mas para “dar luz a los vivos”²⁰¹. O tema é tratado por um ângulo humorístico, revelando a loucura dos que, apegados à terra, sentem-se burlados pela morte tão logo adentram a “cueva”. O autor recorre à prosopopeia da Morte, que responde às lamúrias dos que morreram.

Nessa catábase, Santos se utiliza dos elementos que compõem as quatro séries de temas do estilo *áspero* estabelecidas por Lulio (1997, p. 139), todos eles opostos a *Ideia* da Dignidade: na primeira, às deidades infernais e aos suplícios dos condenados; na segunda, aquelas que produzem horror, como terremotos, tempestades etc. A terceira classe pertencem à morte, enfermidades, infâmia, desonra e todo gênero de vícios; da quarta são as ações que se opõem aos feitos ilustres, como roubo, o pecado etc.

Os diálogos em estilo *áspero* não visam somente censurar e educar. Seu efeito cômico se dá quando a indignação ganha a boca de um vicioso que se queixa de sua própria sorte. Vejamos como uma mulher vaidosa dirige seus vitupérios ao mundo dos mortos:

Ven acá, medusa cruel, ¿en qué te ofendí, para que me quitastes la vida? ¿Por qué no reparaste en mi hermosura y en que todos me querían bien y me alababan en que daba envidia a todas las de mi aldea? No fuera mejor llevarte a la fiera y legañosa de mi vecina, que no hiciera tanta falta, ni causara tanto sentimiento. ¡Oh muerte vil y ramera! (SANTOS, 1973, p. 151).

A ordem e a interrogação não existem sem interpelações: “Ven acá, medusa cruel, ¿en qué te ofendí, para que me quitastes la vida?”. O uso de metáforas duras e dicção com consoantes ásperas (“medusa cruel”; “fiera y legañosa”; “vil y ramera”) acomodam a locução ao decoro do sujeito vicioso. O tom censório releva Caráter, um estado de ânimo arrogante, motivado pela ira, que visa ferir a dignidade da Morte. Esse tipo de tratamento exige ações repetitivas: “en qué

²⁰⁰ Segundo Rallo Gruss (1996, p. 131), “llegar a la verdad última, depreciando la superficie de la apariencia”, seria o objetivo da representação do inferno nos *Sueños* de Quevedo e no *Crotalón* de Villalón.

²⁰¹ Cf. Santos (1975, p. 174) e Hadot (2014, p. 44-55).

te ofendí”, “para que me quitaste”, “por qué no reparaste”, que imprimem ritmo à imprecação. Essa mesma linguagem se repete na boca do pobre que reclama do seu destino para a Morte: “Escucha, atrevida y mal gobernada, cara de poca espera; ¿qué te hice para que cargases con un pobre? ¿Por qué no cargabas con un rico, harto de gozar el mundo? ¿Pero con un pobre como yo, que no he visto un día bueno en toda la vida?”. A Morte rebate afirmando que ele deveria agradecê-la por tê-lo “sacado de tan infame mundo” (SANTOS, 1991, p. 152).

As almas gemem de nostalgia da terra, compondo o coro infernal, matéria de humor sarcástico²⁰². O Hades é a representação da utopia cínica de um mundo sem hierarquia social, onde os pobres riem e os ricos gemem²⁰³. À paródia religiosa se agrega a jurídica: as acusações podem começar com uma sequência de interpelações e epítetos, como faz o poderoso: “ven acá asco del mundo, espanto de la vida, coco de toda edad; ¿cómo te atreviste a mí?, a quien era menester petición para hablar; a quien templaban todos; a quien buscaban muchos; a quien era tan servido y envidiado; a quien mandaba el mundo” (SANTOS, 1991, p. 152). A Morte revisa todos os “avisos” que utilizou para despertar a consciência do poderoso e conclui dizendo que os que têm poder são os “puercos de la casa del mundo (...). Gruñís toda la vida, y los demás os dan al diablo y el día de la muerte todos se huelgan porque aquel día todos tienen qué comer; el pariente hereda, el criado se viste de luto, que para él es de gloria, los sacristantes repican y doblan” (id., p. 153).

Outras vezes as acusações formam um retrato estático²⁰⁴, como nas reclamações da mulher casada: “Ven acá tabla de costera, tronco pelado, molde de cabelleras, cuerpo de trebedes y parrillas, bolatín en zancos, cara de vieja roma, ¿qué te hizo mi belleza? ¿Acaso tuviste envidia de que hubiese enterrado cinco maridos? ¿Tantos te parecieron?”. Na apresentação da dança da morte, a Formiga ironiza os “doctores, cirujanos, barberos, boticarios y sacamuelas”. Em um retrato quevediano, o inseto descreve os médicos com metáforas hiperbólicas: “Iban los médicos hechos unas tumbas con orejas, paso divertido y torpe, como la vista enseñada a mirar orinales, tan cerrados de bolsa, como otros tiempos de barbas”. O escritor recorre à dicção “medio griega” para ironizar o conhecimento dos doutores:

²⁰² Em *Caronte*, o barqueiro deixa o Hades por um dia para saber de que se veem privados os homens “que gimen a voz en grito cuando bajan para acá” (LUCIANO, 1996a, II, p. 4).

²⁰³ Em *La travesía*, de Luciano (1996a, II, p. 10) Hermes solicita a Micilo que chore, ao menos um pouco, para respeitar a tradição. Cf. também Luciano (1996b, p. 45).

²⁰⁴ Sobre a diferença entre retrato estático e dinâmico, cf. López Grigera (1994, p. 133-39).

“Los médicos hablaban un lenguaje medio griego, como ‘Rultitacmus, leon topelatum, trogaricarum’; y todo este follaje quiere decir: rábanos, nabos y zanahorias”. Os barbeiros e cirurgiões estavam equipados de “pinzas, tientas, tijeras, navajas, sierras, limas, tenazas y lancetones. Iban con grande algazara diciendo: ‘Quiebra, arranca, corta, despedaza, abre, asierra y descarna’” (id., p. 150)²⁰⁵.

No oitavo canto, o Tempo encaminha os protagonistas para a “playa de la vida”, transformando-os em seres invisíveis para que espionem o “despeñadero tan profundo, que no se alcanza la vista” (SANTOS, 1991, p. 157). Esse canto é composto de trechos da quinta *crisi*, intitulada “El palacio sin puertas”, de *El Criticón*, de Gracián (1995, III, p. 523-541). Nela aparecem a discussão sobre o engano e o desengano e o *Zahorí*, o “veedor de todo el mundo”. Neste “embustero palacio sin puertas”, o *Zahorí* é aquele que “ve la misma sustancia de las cosas en una ojeada, y no solo los accidentes y las apariencias” (id., p. 529). Santos segue seu modelo de perto, “but the passage at the end is expanded into a long harangue which *Desengaño* addresses to the gambler, the miser, and the flirt” (HAMMOND, 1950, p. 48-9).

Seus quadros voltam a repetir a estrutura opositiva da ação da fortuna de *La hora de todos*. Sem os artifícios elocutivo do texto de Quevedo, Santos enfatiza a exposição da infâmia e da miséria, “todo lo que que debe avergonzar quien lo comete” (LULIO, 1997, p. 139), como neste *exemplo* do Jogador:

Vendan los ojos al jugador y a tientas y falto de luz, ciego, precipitado, de casa en casa, tropezando en el vicio, en la muerte, en las heridas, en los juramentos, en las blasfemias, en la honra perdida, en la calidad ultrajada; todo golpeado, sin hacienda, sin crédito, sin amigos buenos (que malos nunca faltan) llega el desengaño: quítale la venda, abre los ojos y lo primero que ve es a su esposa desnuda, poco más que en carnes, los hijos descarreados, llenos de piojos y descalzos; él se mira viejo y perdido. Viene la memoria y le dice: ‘¿Es esta tu mujer, aquella tan llena de galas y de joyas, ya tan rota, desnuda, puerca y flaca? ¿Son éstos tus hijos, aquellos en quien ponía el mundo los ojos, por aseados y limpios y bien tratados?, ¿estos puercos con tanto moco, tan mal criados, sin saber letra, ni modo de vida? ¿Qué es esto? ¿En qué se

²⁰⁵ Esse último trecho e o retrato são empréstimos do *Sueño de la muerte*, de Quevedo (1995, p. 140). Há várias passagens dos *Sueños* de Quevedo e de *El Criticón* de Gracián que ajudam a compor o cenário e os personagens da “cueva del mundo”. A edição crítica de Arizpe identifica a maioria dos empréstimos. Sobre o tema, ver, sobretudo, Hammnod (1950, p. 27-78).

ha empleado el tiempo?’ En esto responde y enseña una vil baraja de naipes en las manos y la muerte a los pies (SANTOS, 1991, p. 161).

O autor veicula pensamentos com “un espíritu amargo que provocan Amargor” (LULIO, 1997, p. 137). Esse estilo foi denominado por Lulio e se diferencia da aspereza e da veemência porque fere a dignidade de um terceiro que não faz parte do diálogo, mas que é evocado por algum de seus integrantes. A visão panorâmica serve a esse tipo de alocução *amarga*. No trecho, a Formiga comenta as vicissitudes de um jogador que andou aos tropeços com o próprio vício. Santos substitui o desengano de “le cogió la hora”, modo de agir da fortuna quevediana, pela expressão “quítale la venda”, outra metáfora para a desilusão. O inseto recrimina a sonsice do jogador, personificando sua memória, que, como juiz do caso, condena o delito em um exame de consciência²⁰⁶. Mas o desengano sempre chega tarde, porque está não na entrada, mas na saída do mundo, quando não há mais tempo. O poderoso, o avarento, o solteiro, todos se espantam quando, retirada a venda de seus olhos, deparam-se com “muertes, pobrezas, cárceles, ausencias, lástimas y hospitales” (SANTOS, 1991, p. 162).

Os protagonistas de *El rey Gallo* tornam-se espias dos costumes do mundo dos vivos e até mesmo do mundo dos mortos. Nos textos de Luciano os elementos fantásticos resultam em uma criação mais absurda ou ridícula do que negativa, através do efeito paródico do mito de Hades. O humor é saliente na sua obra, com um quê de simpatia pelas vítimas satirizadas. Esse traço cômico da literatura luciânica aparece nessa descida ao inferno da obra de Santos. Ao invés de serem vituperados a distância, os personagens interagem com a Morte. Assim, o autor evita a monotonia de julgar os tipos estereotipados de longe, muitas vezes descrevendo em estilo *amargo* cenas de sua intimidade, sem a devida interação.

²⁰⁶ Mediante a figura da *sermocinatio*, o poeta imita a voz da memória do jogador. Cf. Azaustre (1997, p. 140).

CAPÍTULO 7 – Miséria humana, animais e trabalho

7.1 – Homem, mundo abreviado

No texto do madrilenho não se faz propriamente a defesa da vida animal, como no *Grilo* de Plutarco ou no *Galo* de Luciano, em que a forma dos brutos pode ser mais digna do que a humana, mas se utiliza de seu valor paródico para rebaixar a dignidade do homem que, sem o domínio de seu arbítrio, aproxima-se dos hábitos das bestas²⁰⁷. A sátira social da bestialidade humana importa mais do que o problema teórico sobre a inteligência animal, que tanto preocupou Plutarco. Na dedicatória ao leitor, Santos finca a intenção de sua obra: “todo él es pintar la ingratitud del hombre y la fiereza de su condición” (SANTOS, 1991, p. 86). Para tanto, aciona de forma sistemática as tópicos do desprezo do mundo e da miséria humana.

É no contexto da sátira menipeia que deve ser lida a inversão do universo hierarquizado, pautado na antropologia cristã e estoica que coloca o homem como a mais nobre criatura da terra. Diante da calamitosa situação do “homenzinho miserável”, os protagonistas fogem dele “como del más fiero animal” (id., p. 115). Experiente em ambos os estados, como o porco plutarquista, o Galo opta por “ser buena bestia que mal hombre” (id., p. 93). Este tom menipeu afasta o autor da perspectiva dos defensores da excelência do animal racional, como Petrarca, Pico della Mirandola e Pérez de Oliva. Ao final da peregrinação, os protagonistas do colóquio optam pela atitude do Grilo: o inseto desejará não ser homem, “pues siéndolo, estoy sujeto a mil fortunas y desdichas. Hormiga quiero ser”. Desejo que será referendado pela ave: “Tu gusto he de seguir; gallo quiero ser” (id., p. 196).

Emulando trechos da *crisi* décima primeira de Gracián, Santos ressalta o contraste entre ambas condições: “en viendo a un león basta para saber el género de aquel animal. Vista un águila se apercibe el género de todas”, mas “¿habrá quién contradiga que, para conocer el hombre, no es menester verlos a todos?” (id., p. 97).

²⁰⁷ Reverbera no *Galo* de Luciano o *agón* do *Grilo* de Plutarco, diálogo menipeu que se estrutura como uma *sýnkrisis*, ou embate entre as virtudes animais, com lugares comuns e exemplos da tradição (cínica, epicurista e cética) em face das qualidades humanas. O herói Ulisses então propõe ao Grilo – personagem metamorfoseado em porco pela feiticeira Circe – despojar-se de seu estado bestial para recuperar a dignidade de sua primeira forma. Mas, ao ouvir os argumentos do sábio animal, Ulisses descobre que ele não é movido pelo amor à raça humana ou pelo senso de amizade. Cf. Fernández Delgado (2017a, p. 523) e Fontenay (1998, p. 199).

O homem seria o único animal sensível a não possuir imediatamente sua própria natureza²⁰⁸. Seus maiores inimigos estariam nele mesmo: “¿Qué enemigo tienes mayor de tu vida y quietud que tú, pues de las cosas ajenas te congexas?: si el otro anda de espacio, te enfadas; si habla mucho, te enojas (...)”. Entre todos os animais, ele seria o mais rude, porque é o único causador de suas próprias “desventuras, tristezas, enfermidades” (QUEVEDO, 1969, p. 28).

Melhor viveriam os brutos, que sabem, guiados pelo instinto natural, como agir e do que necessitam para viver, e não estão submetidos a modos de pensar e de opinar, afirma o Galo:

¡Qué dócil es la paloma! ¡Que cruel el tigre! ¡Qué generosa es un águila, pero el hombre, ¿habrá quién diga dél, si se enoja, ‘no hay cosa más cruel’; si se amansa, ‘es tratable’; si no tiene gusto, ‘nadie le trata’; si tiene gusto ‘a todos comunica’; si es pretendiente, ‘anda servicial’; si no es admitido, ‘se irrita’; si está celoso, ‘es un demonio’; si no es aficionado a mujeres, ‘de todas dice mal’; si las quiere, ‘de todas dice bien?’ La que le agrada, es la mejor; la que le enoja, es una medusa; si ha perdido, se aburre; si ha ganado, alegre y dadivoso; si logrero, todo avaricia; si rico, todo gravedades; si pobre, todo lágrimas; si es señor, todo presunciones; si es humilde, todo sumisiones. ¡Válgate Dios por hombre! (SANTOS, 1991, 97).

Seja qual for sua condição social, a criatura humana não escapa à maledicência, nota a Formiga: “Si es tonto, es malo; si agudo, es malo; si filósofo, malo; si poeta, malo; si es señor, malo; si es villano, malo. En fin, todo esto se labra el hombre con sus ingratitudes y conozco que es muy dificultoso ser hombre” (SANTOS, 1991, p. 98). A qualidade de seu estado estaria condicionada às atribuições do tempo, à experiência da vontade livre e da responsabilidade moral. Por isso, repete o inseto, que “no es fácil ser hombre, y así, rey y señor, no niego el ser forma peligrosa”. Em posição adversa, o Galo apresenta a ideia espiritual do homem como microcosmo: “¿No te has vuelto [Formiga] el todo del mundo y un mundo abreviado, una arquitectura tan compuesta y una forma tan organizada?” (id., p. 99).

²⁰⁸ Esse fato foi visto por platônicos e cristãos como um sinal da supremacia ontológica do homem sobre o conjunto dos outros seres. Por isso, seus adeptos apostaram na superação e separação em relação aos outros seres naturais para que o homem encontre a sua própria natureza. Para os cínicos, o homem só reencontraria sua natureza ao se aproximar dos seres que estão em plena posse da sua própria – em particular, os animais.

Mas essa notável forma não estaria isenta da manipulação do destino que confunde a todos e dos conflitos de interesses que tiram o descanso e a segurança: “A un pobre miserable haces rico; a un rico dadivoso vuelves pobre; al discreto arrinconas, y al tonto da poderes”. Esse argumento da Formiga desarticula a pretensão do Rei de entender o humano: “Aunque más vueltas le des y comas y bebas con él, y aunque le hayas engendrado, no has de conocerle, aunque es un compuesto de toda belleza, mundo pequeño, belleza mediana” (id., p. 129).

O Mundo significa algo lindo, mas, continua o inseto, “el hombre es mundo abreviado y bien abreviado mundo, pues tanto abrevia el vivir” (id., p. 129). Como tal, ele viveria a fissura do ser e do parecer, própria de sua forma, “en todo me sale al encuentro esta forma de hombre o este hombre de forma” (id., p. 113). Para conhecer o homem é necessário “comer con él una hanega [porção] de sal” (id., p. 163). Só os ascetas cristãos conhecem o mundo, porque “remozaron el espíritu con nueva vida de penitencia” (id., p. 142). Contra a desordem provocada pela fortuna, a pequenina emite suas queixas para que cheguem seus “ecos a las orejas de la Suprema Deidad, mundo perdido, mundo al revés. ¿Por qué ha de ser estimado un rico tonto y no se ha de hacer caso de un pobre entendido? (...) Y, ¿por qué ha de castigar el culpado al inocente?” (id., 143).

Em uma sociedade totalmente dependente dos signos de vassalagem, há uma dança para cada ofício e dignidade que não é respeitada em seu decoro: “Uno baila el son del rey, otra dama, la gallarda, el labrador, el villano; el señor baila el caballero, el enredador, el saltarén; los oficiales, las folias (...)”²⁰⁹. Nessa “confusa desigualdad”, destaca Santos, “no hay quien se contente con el son que le hace la fortuna; todo es envidiar ajenos instrumentos; y así, jamás salen buenos danzantes” (SANTOS, 1991, p. 137). Segundo Maravall (1975, p. 313) tal desconcerto dos estados seria um produto de uma sociedade em via de mudança, “en la que las alteraciones sufridas por unos y otros grupos crean un sentimiento de inestabilidad, el cual se traduce en la visión de un tambaleante desorden”.

Essa insatisfação com a própria condição decorre do fato do que “todos los bienes de la fortuna al desear parescen hermosos y al gozar llenos de pena”, enuncia o epicurista Aurélio, em oposição as opiniões de Antonio, defensor da dignidade humana, no *Diálogo de la dignidad del hombre* (publicada antes de 1531),

²⁰⁹ Em suas notas, Arizpe (1991, p. 137) contextualiza as onze danças citadas pelo autor. Essa alegoria é uma amplificação de um trecho do *Icaromenipo* de Luciano (1996, I, p. 15).

de Hernán Pérez de Oliva (1586, p. s/n)²¹⁰. Com trechos da quinta *crisi*, “Entrada del mundo”, da obra de Gracián, enlaçam-se no *Gallo* várias passagens do livro VII da *História Natural* de Plínio, que descreve a indigência do homem como animal mais débil entre as criaturas da terra. O escritor adapta esses *topoi* ao discurso cético da Formiga que, antes de sua metamorfose, os organiza em três momentos, de acordo com a estrutura do livro de Inocência III²¹¹. O primeiro deles é a entrada do homem (*ingressus*):

No sé de qué manera se lo miró naturaleza, y casi he de decir que cauta y engañosa, pues introdujo que desembarcarse el hombre al humbral de la vida sin género de conocimiento ni razón; pues llega a oscuras y aun ciego comienza a vivir y no sabe que vive; sale tan niño, que cuando más llora y más cubierto de ansias está, entonces le acallan con más leve niñería y queda contento; quien le quiere cree que sale a un valle de felicidades y se engaña, que el mundo todo él es un cautiverio de desdichas (SANTOS, 1991, p. 97-98).

Enganado pela Natureza, o homem entra totalmente desamparado nesse “cautiverio de desdichas”. Protegido da verdade de sua condição por sua inocência, se entrasse desperto, e não sonhando, não ingressaria no mundo, e “con mayor voluntad deseáramos la muerte”, afirma Aurélio no diálogo de Pérez de Oliva (1586). O segundo momento é o transcurso na vida (*progressus*), em que o corpo padece enfermidades e dores, enquanto seu ânimo é turvado por todo tipo de extravios.

(...) y cuando se acaba el sueño de la niñez, y abre los ojos del alma, se halla tan empeñado y metido en el cieno de que fue formado / que, aunque quiera, no puede volver atrás; todo se hace ojos, mirando por dónde salir de tanto lodo, y por fin, pisándose o pisándolo, sale lo mejor que puede. ¡Oh, qué astuta!, vuelvo a decir, anduvo naturaleza en sacar al hombre tan niño a un reino todo lágrimas y miserias, padeciendo hambre, sed, frío, calor, cansancio, desnudez, dolores, enfermedades, todo esto en el cuerpo; y luego halla el ánimo confuso y turbado de engaños, persecuciones, envidias, desprecios, deshonoras, ahogos, tristezas, temores, iras, desesperaciones (...) (SANTOS, 1991, p. 98).

²¹⁰ Na edição eletrônica consultada não há marcação de página.

²¹¹No século XII, o cardeal Lotario, alçado ao pontificado com o nome de Inocência III, escreveu *De miseria humanae conditionis*, tratado que terá uma extraordinária fortuna entre predicadores e moralistas até o século XVII. Cf. Vega (2011).

Enquanto os brutos nascem amparados pela Natureza, o primeiro recurso que o homem encontra é o da dor da carne, “sale al mundo como a lugar estraño, llorando y gimiendo como quien da señal de las miserias que viene a padecer”²¹². E mesmo a razão, que nos ajuda contra as misérias, não pôde saná-las. Ela apenas nos auxilia a prevenir os males do presente e do futuro. Melhor teria sido carecer dessa “lumbre”, “pues tan poco vale nuestro entendimiento para la vida, que la ayuda natural que tienen los otros animales, no es así, pues nuestro entendimiento nace con nosotros torpe y obscuro”²¹³.

A terceira etapa é a saída (*egressus*), ou o abandono do mundo. Ao final, repetem-se as tópicas do homem que nasce chorando e a de que o melhor seria que ele não tivesse nascido. A Formiga dispõe o percurso da vida humana como se o mundo fosse regido pela fortuna e não pela Providência:

(...) y tan engañado le saca la fortuna, madrastra suya, que al primer descuido del hombre le condena a miserable muerte, le quita cuanto le prestó; casa, hacienda, bienes, dignidades, amigos, parientes, hermanos, padres, y por fin la vida. Cuando más engolfado en ella está, más metido en deleites y mas cubierto de olvidos. ¡Oh, humana vida! ‘Quien no te conoce te desee’, dice un sabio. ¡Cuánto mejor fuera al hombre desgraciado que el alegre cuna se le volviera funesto ataúd; y que el más gustoso tálamo fuera túmulo, o presagio común de la miseria, pues así que naces lloras, anunciando desdichas; ¡qué vida puede ser la que empieza entre gritos de la madre y llantos del hijo! (SANTOS, 1991, p. 97-98).

O argumento central é o mesmo utilizado por Aurélio. Ele não acredita que a experiência do homem na terra venha “a algún estado donde no le fuera mejor no ser nacido”²¹⁴. A Natureza afetada, certamente pelo pecado e pela queda, espera perpetuamente uma redenção final. Como proclama a Formiga: “Adios, mundo avaro, ya soy hormiga. Vóyme al desierto, que no hay más vida” (SANTOS, 1991, p. 197). Da mesma forma, o Galo, ao final da aventura, conclui: “Huir quiero de este pestífero mundo y del hombre” (id., p. 194). O Rei desenganado preferirá o retiro à coroa. Essa conduta anuncia uma outra lógica, não mais a do regime heroico-aristocrático, mas a de uma mentalidade regida “por lo sacrificial-ascético (...) que supone una aceptación voluntaria de la historia humana como catástrofe, como

²¹² Cf. discurso de Aurélio em Pérez de Oliva (1586).

²¹³ Cito a glosa feita ao texto de Pérez de Oliva (1586) por Cervantes de Salázar (1772, p. 10).

²¹⁴ Cf. o início do diálogo entre Aurélio e Antonio em Pérez de Oliva (1586).

*cruz*²¹⁵. Tais atitudes configuram uma antropologia pessimista, que insere o texto de Santos dentro da produção artística que marca “con un signo grave, melancólico, el momento, sí, especialmente dramático [final do século XVII], también en lo material, y dando cauce expresivo a un efectivo ‘malestar del Imperio’”²¹⁶.

Esse descrédito de todo o imanente e mundano, além da evidência do pecado e o sentimento agudo da fuga do tempo, são os componentes dessa consciência infeliz do cristão, que Delumeau (2003, I, p. 34) associa à corrente de espiritualidade dos *Contemptores mundi*. A oposição radical entre corpo e alma (onde esta se aproveita de tudo que é retirado daquele) conduz até a condenação da vida no tempo, comparada constantemente com um “perigoso mar” bom apenas para as bestas, “que su sentido es corto y su discurso menos”²¹⁷. Segundo a Formiga, seriam os estudos como o da “agradable historia, la cosmografía, la esfera, la erudición y la que hace personas, que es la moral filosofía” (SANTOS, 1991, p. 100) que engrandecem a condição humana. Mas a criatura racional prefere a vida bestial à dignidade que é “suya, pues tiene alma semejante a Dios, inspirada dÉl y eterna” (QUEVEDO, 1969, p. 29)²¹⁸.

Repetindo o princípio estoico e cristão de que “el mundo le puso [ao homem] casa como a rey” (SANTOS, 1991, p. 190), Santos reforça pela boca de Timón a ideia de que o mundo foi criado para benefício exclusivo do ser racional: “Hombre, que siendo señor de cuanto hay criado, tan sabio y tan dispuesto, se deja avasallar de un apetito, no es hombre” (id., p. 196). Mas é, no entanto, cada vez mais raro encontrar os verdadeiros homens, afirma a Formiga para o Tempo: “¡Quien te conociera el primer año del mundo!, en aquel sexto día, cuando Dios adornó la tierra de todo género de bestias y animales, que tanto han multiplicado: que cierto que desde aquí más bestias he visto que hombres” (SANTOS, 1991, p.

²¹⁵“El imaginario acomete pues la primera de las grandes fracturas que conoce el mundo barroco, esta vez en dos órdenes (...), que, para resumir, podemos denominar el régimen heroico y el régimen depresivo y solipsista, este último es en el que se debaten no ya los héroes (en retroceso) sino muy en particular los santos (cuya visibilidad y presencia se sitúa en ascenso constante durante el periodo”, cf. Rodríguez de la Flor (2012, p. 33).

²¹⁶ Cf. Rodríguez de la Flor (2012, p. 55).

²¹⁷ Mesmo Justo Lipsio (1547-1606) interpretou a oposição entre corpo e alma, que na *Stoa* tinha uma conotação puramente ética, em um sentido dualista, cerrando os olhos ao monismo estoico. Cf. Pauli (2014).

²¹⁸ O homem tem alma “a Dios semejante” e o “cuerpo semejante al mundo”; vive como planta, sente como bruto e entende como anjo. Por isso, os antigos diziam “que es el hombre menor mundo cumplido de la perfección de todas las cosas” (PÉREZ DE OLIVA, 1586). Se com o pecado original a criatura humana se degenera em animal bruto, pelo mistério da Encarnação e da Redenção a imagem do Pai regressa ao humano. Mas só com determinação o homem histórico ou *post peccatum* pode se assemelhar a Deus e se assimilar a Ele.

138)²¹⁹. Nesse mundo invertido pelo pecado há “muchos Apuleyos que parecen Lucios, y muchos Lucios que parecen Apuleyos” (id., p. 114).

A noção de que o homem é um animal infeliz tem várias origens. Mas aqui a ideia parece ser cínica, além de cristã²²⁰, o que explicaria a comparação entre Diógenes e a Formiga e a menção a Timón, protótipo da misantropia. Essa repulsa pela sociabilidade estava na lógica de um *contemptus mundi*, baseada na convicção da total maldade do homem²²¹. Paradoxalmente, os animais selvagens, nascidos para serem ferozes e livres de qualquer freio, não causam mal uns aos outros, salvo nas crises de furor. Já o ser humano, que nasceu para ser benevolente e sociável, procura sempre ser rebelde, importuno e prejudicial aos outros. Essa constatação de sua maldade levou à fundação pioneira, na Itália do século XV, de uma teoria puramente laica do Estado²²².

A afirmação da bestialidade humana implica, no entanto, que há nos animais uma maldade congênita. Segundo o ensinamento bíblico maior, só Adão foi feito à imagem de Deus. Daí a necessidade de marcar distância entre o homem e os outros seres vivos²²³. A criatura racional seria o único animal capaz de errar, porque tem a nobreza do livre-arbítrio. Mas, ao pecar, ele se rebaixa ao plano das feras. Privadas de proteção legal, de virtude deliberativa e de alma, as bestas estariam, por outro lado, livres de culpa e dos castigos do inferno. Ao ver a atuação dos demônios na “cueva del mundo”, a Formiga enuncia: “Deseando estoy de volverme a mi primera forma, para que no tengan estos demonios qué hacer conmigo” (SANTOS, 1991, p. 150).

Os motivos da miséria humana na literatura de Santos, como em Gracián, serão matizados pela excelência da razão e pelo dom da linguagem. Mas a preferência pela vida animal torna a questão complexa em seu *Gallo*. O elogio do ascetismo à moda cínico-cristã, representada por Diógenes e pelo céptico Timón, entra em choque com a concepção humanista de valorização de sua dignidade. Ao preferirem a condição bestial, os protagonistas não recusam, ao final da aventura, a

²¹⁹ Outras menções à busca de Diógenes: “Hombre ninguno he topado, sólo un caballo que llevaba un sombrero encima de la silla” (SANTOS, 1991, p. 115). Ou ainda: “¡Oh, mundo perdido! ¿Adónde tienes los hombres que no veo ninguno?” (id., p. 129). Em outro trecho: “Hombres no veo; allí hay mil al parecer y sólo hay un hombre, que los novecientos y noventa y nueve son brutos” (id., p. 140).

²²⁰ Sobre as repreensões de Diógenes em tom de bufa contra o homem, cf. Laércio (1947, VI, p. 354; 361-362).

²²¹ Cf. Delumeau (2003, II, p. 368).

²²² Cf. Delumeau (2003, I, p. 267).

²²³ Como Santo Agostinho, Tomás de Aquino considera os animais sem individualidade, privados de direito, porque irracionais e sem anseio de eternidade. Cf. Fontenay (1998, p. 339).

imagem de Deus, mas a semelhança com o pecador. O autor se mantém fiel à tradição das fábulas. Nesse gênero literário, os resultados são sempre desastrosos para os animais que, como a Formiga, violam a natureza de sua espécie. Em contrapartida, o aspecto menipeu do texto enfatiza a contradição inerente à negação da dignidade do homem. Como animais que recusam a forma humana, a ave e o inseto escapam ao risco de padecer o julgamento de Deus. Eles preferem abdicar do corolário teológico da eternidade a viver as consequências do Juízo Final. Mas, desse modo, acabam, inevitavelmente, desconfiando da misericórdia e providência divinas.

7.2 – As bestas pedem justiça

Antes do pecado original, imperava uma harmonia plena entre todos os animais. A expulsão do paraíso desatou contra o homem o furor das criaturas dispostas a vingar o mal que ele havia causado a todos. No Juízo Final, as bestas se levantarão contra o homem, que, por conta de sua ingratidão para com Deus, merece a condenação eterna²²⁴. Nos cantos nono e décimo do *Gallo*, Santos recorre a uma fábula de embaixada para representar um processo que as bestas levantam contra o “racional ingrato”²²⁵. Elas solicitam a Júpiter que faça justiça. O processo contribui para mostrar a medida da queda do homem e reforça a ideia de que os animais podem ser exemplos de virtude. Santos emula aqui o Apólogo XXXII, intitulado “Retablo de duelos” de *León prodigioso* de Gómez de Texada²²⁶. A infelicidade dos humanos se deve ao fato de que “sólo el hombre es el que intenta rebasar los [limites] que se le han impuesto a la suya [condição natural]” (ERASMO, 1917, p. 116).

O primeiro a fazer uso da palavra será a Mona [símio], que se opõe ao que o animal racional chama de “bienes, que por gozarlos desean la vida, y aborrecen la muerte y no acaba de conocer, que son duelos, trabajos y desventuras”. A autoridade de seu discurso se funda na experiência que adquiriu na

²²⁴ Cf. as citações sobre o Juízo Final de Frei Luis de Granada, em Otis H. Green (1969, II, p. 28-29).

²²⁵ A fábula de embaixada se dá quando os animais se dirigem a Júpiter para solicitar seu julgamento.

²²⁶ Nesse trecho os leões, Auricrino e Pardalín, chegam a “Ciudad de brutos”, onde, em uma praça com muitos animais, assistem a uma raposa apresentar uma série de pequenas pinturas ou “retablos”. No texto de Santos, a mesma cena se transforma em um processo contra o homem. Cf. Arízpe (1991a, p. 27).

convivência com a mais feroz das criaturas de Deus: “por el gran trato y conversación que siempre tengo con el hombre (...) me ha dado materia para las siguientes acusaciones”. Antes de começar, ela adverte que são raros os que não são brutos: “algunos hay de razón, a quien no ciega el apetito; aunque también reparo que entre mil, es uno”. A Mona conecta o tema ao da antítese entre ricos e pobres: “hablo de aquellos que procuran obscurecer a los pobres, y arrinconarlos entre tinieblas procurando que el desvalido quede hecho carbón y ellos lucientes estrellas”. Em seu primeiro vitupério, ela alude aos vícios dos jogadores de cartas: “hago cargo al hombre, de que lo más florido de su vida lo gasta en el juego más vil que hay, juego de naipes” (SANTOS, 1991, p. 175).

O outro ataque é dirigido aos glutões, que usam como divisa a frase: “comamos y bebamos que mañana moriremos”. A Mona declara que “no conocen más Dios que su vientre, semejantes a las bestias, que naturaleza forma inclinadas a la tierra mirando sólo a su apetito”. Tal menção às bestas é mitigada pela afirmação de que os animais não ultrapassam a medida natural, pois “tienen más reparo que algunos hombres, que las bestias no comen hasta vomitar y enfermar como ellos”. A segunda fera a participar da acusação será a Zorra [raposa]. Ela pergunta ao auditório se faz sentido chamar o homem embriagado de raposa: “¿cuándo hemos [os animais] perdido el uso de la razón? ¿Cuándo hemos la lengua trabada por causa del vino? (...) ¿Cuándo hemos dejado el cuerpo, tal que parece que no tiene alma? (...) Mucho sabe el hombre, pero más sabe la zorra, pues tiene más cordura” (SANTOS, 1991, p. 176)²²⁷. Em relação às touradas, a Zorra conclui: “¡Notable acción y notable ceguedad!, saber vencer a un animal tan feroz no saber vencer a sí”. Em vista dos excessos que encerram os torneios com os touros, ela clama pelo *justo medio* para evitar os extremos: “Repara que clama la necesidad, que hay mucha en la república, y esto no es condenar la disciplina militar para la destreza y valor, ni que el hombre se entretenga moderadamente: las demasías disuado” (id., p. 177)²²⁸.

²²⁷ Nesse momento do diálogo, o texto de Santos é ambíguo ao não definir se é a Mona ou a Zorra quem está com o turno de fala. Mas o contexto sugere que seja a Zorra.

²²⁸ A moderação defendida em alguns momentos no texto de Santos nos remete à *Ética* (L. II) de Aristóteles (1965, p. 73) em que “a virtude é certa medianidade, como a que ao meio dirige a sua mira”. Em sua *Sátira* (III, I), Horácio (1844, III, p. 77) critica os estoicos por “todo delito igual reputan”, desconsiderando a utilidade da medianidade.

O homem apaixonado será também objeto de vitupérios: “bruto, que no hombre, ya vergonzoso, melancólico y afligido, temeroso, desesperado, engañado de terceras”. O apaixonado não “vive en sí, sino en lo que ama; parécele estado seguro, levántanse celos; ya rabia, llora, ríe, quiere ausentarse, no está en sí, todo es imaginaciones” (SANTOS, 1991, p. 177). Na mira da raposa, revela-se ainda o afã de glória dos homens: “Quien desea ser más alto, y no mejor, no desea adelantarse, sino despeñarse”. Finda-se o tema com a máxima tradicional das fábulas: “en su estado cada uno” (id., p. 179). Ao final de seu discurso, a raposa exhibe em versos seu menosprezo pelos valores do mundo:

No quiero este contento / si he de ser del mal mundo señalado, /
 pues su riqueza es viento / (...) más quiero la pobreza sin cuidado.
 Como filósofa desengañada à maneira de Diógenes, ela renega os bens oferecidos pelo mundo: Si al desengaño atiendo, y veo claro, /
 siempre lo que tú [mundo] das de balde es caro (SANTOS, 1991, p. 180).

Nessas paragens a felicidade é uma quimera: “¿Qué felicidad hay que no sea una desventura?” Por vezes, o discurso transparece a voz do autor em sua crítica ao parasitismo social ao atrelar o acúmulo de ostentação de alguns à pobreza de outros. Na juventude, os bens materiais são doces. Mas, diante da morte, tornam-se agudos espinhos, de modo que criam “vanidad, sensualidad, y soberbia; espinas, que sólo sirven de quitar la piel al pobre, quitándole su trabajo, y ultrajándole” (SANTOS, 1991, p. 180). Em sua reflexão sobre os passatempos do homem, a Zorra invoca a tópica da vida como travessia marítima: “no hay contento durable en la inconstancia de este mar de desdichas”. As misérias do mundo são suportáveis porque “cada uno tiene su ídolo a quien reverencia y adora, y por quien se les hace dulce una vida tan penosa”. Ao evidenciar o quanto a vida do homem é “llena de desdichas” e como ele vive “olvidado de la muerte y de la virtud”, a raposa afirma que “mejor le fuera ser bruto y no hombre” e conclui: “más quiero ser zorra que mal hombre; pues el que es malo aguarda infierno; y yo, ni pena ni gloria después de muerta” (id., p. 181).

Outro a lamentar a “ingratitude del hombre y contra su fiereza” será o Leão, que pede justiça para que “deje de ser fiera, o deje de ser hombre (id., p. 182). Como o leão, o cordeiro, o cachorro, o cavalo e o urso, todos reclamarão das artimanhas e injustiças cometidas pelos homens contra os animais que estão ao seu

serviço. O cavalo, por exemplo, assevera que o homem é “bárbaro, indigno de llamarte racional, que un breve gusto de la vida te obligue precipitado a querer imposibles, privándote de razón, para no emplear tu vida en cosas importantes y dones sobrenaturales que enriquecen el alma eternamente” (id., p. 184). No conto do Urso, narrado pelo Tempo, o animal fica maravilhado com a forma humana: “tan hermosa y perfeccionada forma; todo se hacía ojos diciendo: ‘No es posible, que en tanta hermosura y magestad quepa la condición que yo he creído; gracias doy al Artífice Supremo, que tal obra sacó a la luz’” (id., p. 186). Depois de ser traído pela astúcia humana, o Urso afirma que o homem é pior que corvo, a víbora, o cavalo, a coruja, “en fin eres hombre loco, que al mismo que te da la mano, se la muerdes, cegado de tu ambición” (id., p. 187).

O apreço do Urso pelas qualidades humanas recorda o Elefante de *La Circe*, de Giovan Batista Gelli (1498-1563), conjunto de dez diálogos impresso em Florença em 1549. *La Circe* é uma amplificação do *Grilo* de Plutarco, com a presença de onze animais diferentes. Na conversação, as feras vencem Ulisses em dez embates. Somente no último o Elefante aceita o pedido do herói de regressar à forma humana. Era da tradição naturalista atribuir ao elefante a capacidade de intuir a existência da divindade. Esse é o tema de encerramento do diálogo de Plutarco, quando Ulisses questiona sobre conceder alguma racionalidade às bestas²²⁹. Já os cínicos consideravam os animais mais felizes do que os homens – entre outras coisas, pelo seu desconhecimento da existência de Deus.

Usando da sutileza retórica de quem conhece ambas as condições, os animais de Gelli recordam as misérias vividas na condição humana como alegação para preferir o estado de bestas. Diante do retrato da vida de sacrifício dos que recusam o seu pedido, Ulisses argumenta para a feiticeira Circe que há alguns homens mais próximos dos brutos por serem simplórios e desprovidos de inteligência²³⁰. Santos se situa dentro da perspectiva do herói grego ao aproximar as

²²⁹ “Pero Grilo, mira que es algo muy duro y terrible conceder el uso de razón a seres que no pueden concebir a Dios. Grilo. – Entonces, Ulises, tendremos que negar que alguien tan sabio y notable como tu descienda de Sísifo?” (PLUTARCO, 2002, IX, p. 368). Em sua resposta, o Grilo lança a desconfiança de que alguém como Ulisses, filho de um pai supostamente ateu como Sísifo, dificilmente poderia ser uma pessoa inteligente.

²³⁰ “Tu sai, Circe, che non è spezie alcuna d'animali dove si ritruovino le maggiori differenze che in fra gli uomini; de i quali, se tu consideri bene, tu ne vedrai alcuni di tanto sapere e di tanto ingegno, che son quasi simili a gli Dii; ed alcuni altri di sì poco conoscimento e di sì grosso ingegno che paion quasi fiere, di maniera che fanno bene spesso dubitare altrui se egli hanno l'anima ragionevole o no: il che non avviene a nessun altro

atitudes humanas da bestialidade em seu *Gallo*. No século XVI, Montaigne (1533-1592) resgata esse postulado ímpio e irreverente da menipeia ao argumentar que a diferença entre o homem e os animais é de ordens e graus, mas sob a face de uma mesma natureza, o que o levou a considerar que há mais diferença dos homens entre si do que entre um animal e um homem²³¹.

El Crotalón, de Cristóbal de Villalón, publicado pouco depois da obra de Gelli, repercutirá os argumentos do *Grilo* de Plutarco, transmitidos, no segundo canto. Para provar a superioridade dos animais, o Galo toma como base as virtudes da justiça, fortaleza, prudência, continência e castidade. Aderindo a uma visão pessimista e cética do ser humano, a ave deixará o sapateiro pasmado com seus “sofísticos argumentos” a favor da “bondad y sosiego de la vida de las fieras, y aun la ventaja que en su natural hacen a los hombres” (VILLALÓN, 1973, p. 38). O *Crotalón* abandona, em boa medida, os aspectos metafísicos e religiosos do enfoque humanístico da dignidade, mantendo os morais. O texto tampouco realça a excelência da razão ou o dom da linguagem do homem. Somente elogia o sorriso como sua qualidade exclusiva, como confirmará Micilo: “porque veo por experiencia que no hay hombre en el mundo que no se ría y pueda reír, y sólo el hombre propiamente se ríe” (VILLALÓN, 1973, p. 41)²³².

Em contraposição a essa dignificação do homem através do sorriso, Júpiter, ao fim do processo, manda que “cese la risa del mundo, porque puede ser que sea llanto eterno”. Decreta também que o homem siga seu *desengaño* e “si quiere ser hombre, se precie de las fuerzas del alma y no de las del cuerpo, que la mayor victoria es el vencer las pasiones, huyendo el ambición” (SANTOS, 1991, p. 182). Em sua sentença, o deus recorre à máxima humanista da dignidade de que todas criaturas existem para serviço e enobrecimento do Rei do mundo e “que si él obrare mal consigo, y gastare mal gastado el tiempo, juez supremo tiene, que le castigue, y le juzgue, sin que los brutos lo hagan” (id., p. 184). Mas, como no *Grilo* de Plutarco, os animais apresentam aqui virtudes, como continência e cordura, em que superam os homens. Ao recordar as fragilidades da criatura racional, repetem o

animale; imperocchè, se tu riguardi in fra i Leoni e gli Orsi, ed in fra qualsivoglia altra specie, tu gli vedrai molto poco differenti l'uno da l'altro” (GELLI, 1855, p. 24).

²³¹ Cf. Livro II, capítulo XII, dos *Ensaíos* de Montaigne (2000, p. 201). Nesse mesmo texto Montaigne (2000, p. 299) assevera que cada animal preza, acima de tudo, as qualidades de sua própria espécie. “Disso nascem aquelas antigas conclusões: de todas as formas, a mais bela é a do homem; portanto Deus tem essa forma”.

²³² Sobre o tema da miséria humana nos textos de Gelli e de Villalón, cf. Vega (2007) e Vian (2014).

postulado ímpio da miséria humana. Embora os humanos sejam denominados pelos animais como sendo piores que as feras, Santos absolve as bestas de uma maldade inata, pois não padecem “ni pena ni gloria después de muertas”. Elas seriam em boa medida mais felizes do que o homem por estarem livres do pecado e do Juízo Final.

7.3 O elogio da vida simples e do trabalho

O Ideal de vida simples com trabalho é central na sátira menipeia. Como vimos, o inseto repete a máxima do *Galo* de Luciano de que a vida do sapateiro seria tranquila e sábia porque “tan pronto a terminado una sandalia y cobrado tu paga (...), te solazas cantando un buen rato y filosofando con tu buena amiga la Pobreza” (LUCIANO, 1996, I, p. 23)²³³. O segundo livro de *Mercurio y Carón*, de Alfonso de Valdés (1527), também enaltece o trabalho manual como meio de vida idôneo para todos os estratos sociais. Em sua travessia pelo reino dos mortos, o rei Polidoro conta aos condutores de almas, Mercúrio e Carón, como reformou os costumes de sua família e reino: “(...) ordené que todos mis caballeros bezasen a sus hijos artes mecanicas, juntamente con las liberales” (id., s/n). A proposta abrangeria religiosos, filhos de cavalheiros e até filhos de príncipes.

Os diálogos de inclinação erasmista, como *El coloquio de la mosca y de la hormiga*, de Juan de Jarava, e *El Crotalón*, de Villalón, entre outros, abordam o problema econômico e moral do trabalho²³⁴. Apesar dessa tendência, a literatura posterior a 1550 refletiria, constata Salomon (1985, p. 228), um “castizo horror al trabajo”²³⁵. A sociedade espanhola carecia de uma burguesia dedicada à

²³³ No *Galo* de Luciano, a ave convence Micilo de que seu modo de vida é o melhor: “Escucha y aprende de entrada que no he visto a nadie vivir una existencia más feliz que la tuya” (LUCIANO, 1996, I, p. 16). Do mesmo modo, *El Crotalón* elabora uma série ampliada de “cantos” para persuadir Micilo. Ao final, o sapateiro acaba por aceitar o argumento: “Y así digo, de hoy más, que quiero más vivir en mi pobreza con libertad que en los trabajos y miserias del ajeno servicio vivir por merced” (VILLALÓN, 1973, p. 264). Também o galo afirma para Micilo no anônimo *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*: “en toda mi vida nunca yo vi estado de hombre más bienaventurado qu’el tuyo” (VIAN HERRERO, 1994, p. 207).

²³⁴ A mosca cortesã é rebaixada pela formiga operária no texto de Jarava. No *Crotalón*, Villalón (1973) faz a defesa dos ofícios mecânicos no capítulo XIX e a censura dos trabalhadores convertidos em fidalgos no capítulo XVII.

²³⁵ As ideias favoráveis ao ofício manual frutificaram ainda na literatura econômica, nos *memoriales* dos que queriam mover o ânimo das autoridades para a relevância da atividade (agrícola e industrial). O tema é abordado em *Da razão de Estado* de João Botero, de 1589, obra que serve de base, entre outras, para o

manufatura. No começo do século XVI, a ascendente industrialização enfrenta uma reação feudal ou agrária. Subsistirá uma burguesia de tipo financeiro, proveniente, na maioria dos casos, do estrangeiro (genoveses, renanos) e pouco interessada em industrializar o país. Para Curtius (1995, II, p. 755), o atraso econômico se estenderia ao terreno cultural: “Más bien, este retraso hizo que llegase al Siglo de Oro español los ricos contenidos de la Edad Media, y en este sentido fue productivo”.

Com sua postura de reformador, Santos (1685, p. 43b) pretendia *pintar* para o príncipe “las enfermedades de que adolece el cuerpo de su Reyno”. Ele dá conselhos para os estamentos ordinários e medianos, aos quais estava vinculado. Com sua retórica clerical, declara sua compaixão pelos pobres que são explorados, que mendigam ou por aqueles que, por vergonha, não se atrevem a tanto. Seus comentários se dirigem ainda à labuta dos artesãos submetidos a longas jornadas para manter suas famílias. Como um dos principais cronistas da instabilidade econômica do período, o autor descreve o impacto das flutuações de preços. De maneira geral, contrapõe a situação de trabalhadores rurais e urbanos arruinados com os que se beneficiavam das circunstâncias para enriquecer, como os *prestamistas* e os usurários, mas também os donos de pequenos mercados e açougueiros, entre outros que se comportavam como se fossem grandes senhores²³⁶.

A ficção do autor enfatiza a preocupação com a economia, tanto no âmbito público como privado. O escritor não abandona os temas da administração familiar, próprios do gênero cômico²³⁷, do qual a sátira é um subgênero, exortando seus leitores a que apliquem o princípio do gasto com moderação:

El mejor medio de aumentar la hazienda es minorar de gasto (...) à mucho gasto no ay hacienda. No ay hombre rico con mal gobierno; con bien gobierno no ay quien sea pobre. Gran renta es la moderación (...). Quien vive oy como quiere, mañana pasa como

Memorial de Gonçalez Cellorigo, de 1600, e para o texto de Fernández Navarrete, editado em 1621, ambos dedicados a Felipe III. Cf. Aguilar-Adan (2004, p. 218-9), Vilar (2004, p. 200-1) e Maravall (1986, p. 175).

²³⁶ Em *Día y noche*, Juanillo comenta sobre os trabalhadores que fabricam chapéus até altas horas – ver Santos (1976, p. 193). Declara Onofre para Juanillo (cap. V), nessa mesma obra: “de la pérdida de caudales de este lugar [Madri], que, según he oído, dicen que un cortador de carne se echa tantas galas y más que un almirante” (SANTOS, 1976, p. 68).

²³⁷ “La política usa el Epico, y Tragico, que son cosas de gobierno, y estado. La Economía sirve al Comico, que es la administracion de la familia. La Etica trata el Satirico, como quien reprehende vicios, y enseña buenas costumbres” (CASCALES, 1617, p. 25).

puede (...). Gastar con templanza, es querer tener que gastar (...) y el que parte el bocado con el pobre, vive eternamente” (SANTOS, 1723, v. 4, p. 305).

Os textos evocam à prática do *justo medio* nos assuntos domésticos e de ordem pública. O autor segue a perspectiva dos principais reformadores do país para a conservação do reino, sobretudo nas questões de desvalorização cambial da moeda, invasão de produtos estrangeiros, perda da capacidade de produção da indústria de tecelagem, despovoamento do campo, excesso de luxo e, acima de tudo, má distribuição das riquezas e usura²³⁸.

Como os erasmistas do século XVI, Santos preza pelas artes mecânicas. Em *Gigantones de Madri* (1666) louva o trabalho como meio de vida, citando preceitos bíblicos: “Comerás de tu sudor, dixo Dios al primer hombre, asi que peço y aunque bocado, nacido entre las hojas del trabajo, no ay bocado mas sabroso” (SANTOS, 1723, I, p. 415). Contrastando a forma de garantir o sustento dos trabalhadores com a do poderoso, o alfaiate repete o elogio das ocupações manuais em *El sastre de Campillo* ao afirmar que “no ay bocado más sabroso que aquel que resplandecen las gotas del sudor, y tan contentos le comeremos, como el poderoso los platos de su gula” (SANTOS, 1685, p. 05). Em *El diablo anda suelto* (1677), Lúcifer enuncia que “enemigos son todos los nacidos del trabajo, sin él quieren honores, y puestos; y los que trabajan, si falta fortuna, se quedan sin puestos, y honores” (SANTOS, 1723, v. 4, p. 342).

Em outros momentos, o autor defende a indústria. Em *Día y noche* (1663) Juanillo detalha para Onofre a vida de um ajudante de pedreiro que havia sido empregado têxtil: “repara en aquel hombre (...) yo le conocí tejedor de sedas con ocho telares que todos trabajaban y su amo comía; y como ya la obra de Castilla no vale nada, porque las gaiterías [vestidos] extranjeras la han arrinconado” (SANTOS, 1976, p. 75). Além de responsabilizar a inflação da moeda e a importação de

²³⁸ Em uma consulta a pedido do Conselho de Castilha em 1625, Fernández Navarrete (1805) elenca uma série de questões que afetam a conservação do reino, como o despovoamento do campo por conta da falta de trabalho, acarretando na penúria dos lavradores que abarrotam as grandes cidades; a presença dos gentios, mouros e judeus, considerados hereges; o excesso de gente na corte que gera vícios de todo tipo; os gastos exorbitantes com luxos de outras terras, particularmente da França, que enfraquece os ânimos; os favorecimentos reais a membros da corte e a atitude gananciosa dos receptores que arrecadavam as multas impostas pelos tribunais superiores. O catolicismo de Santos desconsidera apenas um dos tópicos de Navarrete: o número excessivo de licenças a Fundações Religiosas.

produtos estrangeiros pelo enfraquecimento do comércio e das manufaturas castelhanas, o autor ataca os tributos excessivos sobre os homens do campo²³⁹.

Sua sátira repudia os grandes que ficaram decadentes, trocando uma vida elegante e virtuosa por vícios grosseiros. O escritor chega a questionar um dos pilares da ideologia nobiliária: a nobreza de sangue. A obra de Santos corresponde a de um espanhol da Contrarreforma. A Monarquia e a Religião são intocáveis, mas a hierarquia social baseada na linhagem de sangue, e não em mérito, é repreendida, porque “onça de virtude propria vale mas que arroba de agena” (SANTOS, 1685, p. 11). No século XVII, como afirma Maravall (1986, p. 116), a hierarquia baseada no sangue é gradativamente substituída pelo poder do dinheiro, que “si impone sobre el valor heroico del caballero, al que tanto ha contribuido a desplazar”. Afirma o alfaiate ao filho em *El sastre de Campillo*: “El mundo no tiene más de dos linages, tener, o no tener” (SANTOS, 1685, p. 15). A integração social baseada no sangue dá lugar à distinção cínico-estoica, que tem como fundamento a virtude e como instrumento a razão. Fomenta-se o desengano com a prática do *señorío sobre sí*.

Essa conduta severa que educa as potências da alma (entendimento, memória e vontade) contrasta com o ascetismo defendido pelo “ermitaño de corte” em seu “palacio de la dicha” no décimo primeiro canto, “a donde podréis conseguir cuanto hay; la dignidad, el mando, la estimación, la felicidad, el contento”. Nele, meia dúzia de entendidos afirmam que “no hay más modo de vida, que el que allí se usa”. O rei desta casa tem um “lindo estómago”. Ele de nada “hace escrúpulo, sólo encarga, que se haga todo en secreto”. Por isso, não se usa aí “decir lo que se siente”, todos se “valen de las señas, que es artificio de mucho entendimiento, calla y callemos” (SANTOS, 1991, p. 191). Este hábito combinaria “verdad y quietud” em seu inusitado ascetismo²⁴⁰. Por meio da prática da dissimulação, todos nesse lugar parecem, inclusive os monges, “ladrones con capa de santidad”. O ermitão defende sua forma de vida com um argumento deveras político: “y si no tiene segundas intenciones [o homem], ¿cómo se ha de valer de tanto enemigo, en un tiempo tan

²³⁹ Em *Día y Noche*, Santos (1976, p. 75) critica os *jueces* que exploram os lavradores. Kamen (1981, p.116) afirma que a entrada de tecidos estrangeiros no país se deve ao “desnível de precios entre la España inflacionaria y sus propios países de origen. También estaban libres (...) del sistema gremial de producción de España”.

²⁴⁰ Sobre o tema da dissimulação, Quevedo (1952, I, p. 156) questiona a si mesmo e a sua sociedade em uma Epístola de 1624, incluída em suas *Sátiras políticas*: “¿No ha de haber un espíritu valiente?/ ¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?/ ¿Nunca se ha de decir lo que se siente?”.

desdichado, mísero y vil?”. Mas para a Formiga, essa vida “mas parece” morte em sua extravagância, pois “toda noche velan y jamás reposan” (id., 192).

Após o ermitão associar as misérias sociais ao momento presente, o Tempo lhe responde, declarando que ele é sempre o mesmo e, por fim, moteja o cortesão de “hipócrita infame”. Mas o asceta da corte contesta que não se espanta que “quien no se ve a sí” não perceba a própria mudança. Com o fim dessa contenda, o Tempo passa então a predicar contra “gente de tal vida” que “no son más de bultos de humo, que el menor viento los desaparece” (id., 192). No poema de desfecho, a Formiga volta ao tema e à sua *proposición* inicial, ao concluir que o “feliz estado” é o da “soledad dichosa” e não o da “servidumbre honrada,/esclava en los palacios siempre”. A vida do cortesão é “penosa” e se resume em “rogar, fingir, temer y estar quejoso” (SANTOS, 1991, p. 197). O *honor* se torna sinônimo de escravidão. A felicidade defendida pela Formiga desconfia dos valores nobiliários – o que leva o Rei e seu valido a preferirem a virtude a todo poder político²⁴¹.

Em sua anatomia moral, econômica e política da sociedade espanhola, Santos defende, afirma Maravall (1986, p. 355), um regime estamental de herança de ofício. O tema aparece em *El oficial caballero*, discurso de *Día y noche* (1663), sua primeira obra. Trata-se do sapateiro que perdeu sua “hacienda, más que mediana” ao casar sua filha com um “yerno con don”. O casamento dura o tempo que o genro leva para dissipar o patrimônio do sogro. O sapateiro torna-se então motivo de chacota em seu meio, onde “le llaman don, y a él, aunque que está caído, no le suena mal” (SANTOS, 1976, p. 199). No *romance* que escutam Juanillo e Onofre sobre o caso em suas andanças por Madri, evocam-se a liberdade, a honradez e a tranquilidade do ofício manual: “Desengáñate, cuitado [sapateiro] / que no hay tal como tu oficio” (id., p. 198). A tese defendida pelo escritor reza que “el medirse en el estado propio, contento con él, hace mucho para la quietud” (id., p. 197).

Contra a falsa fidalguia, Juanillo evoca a tópica socrática: “si el conocerse uno sirve para alivio de la vida, pues si éste hiciera reparo en que era un zapatero y como tal había de obrar, tratar y ser tratado” (id., p. 199). Nas palavras do autor, “mal suena el don en quien no lo merece”, prática que tanto corrompe “aquella luz de nobleza” (id., p. 197). A ascensão verdadeira é obra da virtude que não consiste no

²⁴¹ O “cinismo” de Maquiavel é similar ao do ermitão que prefere a política à ética.

“adorno exterior, en obras interiores sí” (id., p. 197). Não se limitando aos temas morais, o desengano atinge questões econômicas: “mucho arrastra y acaba el poder, el querer ser caballero, y el pobre que no nació para ello” (id., p. 199). Santos voltará à questão em *El escandalo del mundo* (1696), ao recordar o lance de outro *Maestro çapatero* que “grangeó muy razonable caudal”. Sua mulher “hilava cañamo todo el día”. O casal tinha dois filhos varões, o mais velho de 18 e outro de 15 anos. Diante da insistência de sua esposa para que ensinasse o ofício para os filhos, o marido declara que “antes los queria ver en la horca o en galeras, que verlos çapateros”. O narrador argumenta que é “necesidad bien común en estos tiempos en todos estados, estar mal el hombre con el exercicio que le ha dado de comer toda su vida” (SANTOS, 1696, p. 70-1).

Por furtos e outros escândalos, os filhos do sapateiro acabarão condenados às galeras, e o pai, empobrecido, perde o *status* de *Maestro* para trabalhar como *Oficial*²⁴². Em *El arca de Noé* (1697), o escritor aborda outra faceta do problema, atacando tanto os falsos mendigos como os que consomem o dinheiro da caridade com uma vida de ostentação:

Hablemos con aspereza sólo de aquellos que se fingen pobres sin serlo, que el que puede con salud aplicarse a golpear sus carnes, desterrando la ociosidad y no lo haze; y el que puede, con lo que tiene de trato, o caudal pasar, y por andar a la flor de Berro y hojas de la Gandaya, se hazen viles, quitando la limosna a los necesitados, es sólo a los que hemos de castigar (SANTOS, 1950, p. 95).

No final do século XVII, o escritor madrilenho reverbera a disciplina social para o trabalho dos reformistas, dedicada a alterar a noção da caridade, combatendo a prática dos falsos mendigos ao citar uma rica doxografia, como a das leis imperiais de Constantino, que estabeleciam que “a quien no obligase suma pobreza, o tullido de miembros mutilados, sino sólo por poltronería, fuese preso y puesto en forçosa servidumbre”; ou a proibição de “Amases, Rey de Egypto”, que exigia que “ninguno en todo su Imperio estuviese ocioso, ni osase vivir mendigando con pena, que el que no quisiese trabajar o aprender algún Arte fuese açotado en

²⁴² Em *El arca de Noé* (1697) apresenta-se o tempo de aprendizado para adquirir a plenitude no ofício de alfaiate: “Aprendiz seis años, Mesero [recebe por mês] quatro, Oficial ocho, y Maestro diez” (SANTOS, 1950, p. 86). Nessa passagem, um *vizcaíno*, aprendiz de alfaiate, rebela-se contra os ares de superioridade de um *Maestro* durante o cortejo de seu Grêmio. Trata-se de uma burla aos *reglamentos gremiales*.

público” (SANTOS, 1950, 95)²⁴³. Nesse debate, a Igreja mantém uma aparente contradição entre a defesa dos ofícios mecânicos e a aposta na superioridade da vida contemplativa.

Apesar de suas afinidades com o mundo do trabalho e com políticas protecionistas da indústria, Rodríguez-Puértolas (1972b, p. 387) identifica nas obras de Santos as contradições dos mitos do casticismo hispânico e seus mecanismos de controle social baseados na Contrarreforma e na luta contra os hereges, como “limpieza de sangre, estatismo social, murmuración y sospecha, antiintelectualismo, sosiego”, presidido “todo por la omnipotente Inquisición, defendida y apoyada sin reservas por Santos”. O escritor viveria a tensão de ser testemunha de uma decadência irremediável e possuir uma “ideología inútil y anticuada” (id., p. 387). O crítico lembra o *sosegaos* de Felipe II que recorda o *contenerse* e *sosegarse* estoicos. Enfatizando os elementos de passividade, como a *apatia*, o crítico desconsidera que essa filosofia também era entendida no período como “método de actuar”²⁴⁴. Em relação à limpeza de sangue, John Lynch (1975, I, p. 39-41) associa as perseguições da Inquisição aos judeus e mouros ao exagerado sentido de honra, ao apego às questões de ascendência e de sangue dos espanhóis. O que havia sido, ao menos em parte, um preconceito religioso, “se convirtió en tentativa de limitar el número de aspirantes a los cargos y a la categoría social”.

Se, por um lado, a limpeza de sangue oculta uma disputa econômica, por outro, a ideologia burguesa baseada na meritocracia só será viável na Espanha no século XVIII, ao ser defendida pelos homens da ilustração. A sátira de Santos se dirige ao consumo ostentatório, considerado improdutivo, porque causador de injustiça e desigualdade, como afirma o Galo: “¡Malditas sean las riquezas, tan mal distribuidas!” (SANTOS, 1991, p. 126). Essa posição se alia ao vitupério aos *logreros*, que especulavam com o preço dos produtos básicos, resultado do trabalho do agricultor, ou do comércio, que se limita à revenda de produtos estrangeiros, o que se reflete numa conjuntura desfavorável para a indústria têxtil. Como os humanistas e outros tratadistas, o escritor valoriza a pessoa por suas obras e não

²⁴³ Em *Del socorro de los pobres* (1526) Vives (1493-1540) busca converter os mendigos em disciplinados operários, alterando a distribuição caridosa de dinheiro em medidas concretas. Outro texto erasmista é o *Alabanza de la pobreza* (1556), de Bernardino de Riberol, que insinua uma crítica ao regime senhorial com a defesa dos estratos médios. Ver ainda *Apólogo de la ociosidad y el trabajo* de Mexía, glosado por Salazar (1772).

²⁴⁴ Sobre a importância da obra de Lipsio na divulgação de valores estoicos, a saber, *exercitium, ordo, coercitio* e *exempla*, na formação da burocracia do Estado espanhol, cf. Peer Schmidt (1997, p. 191-99).

por sua linhagem, e defende a indústria e a educação para o trabalho. Embora não deixe de defender a função religiosa do mendigo, Santos se alia à posição modernista ao postular a aplicação de uma caridade ordenada para a redução dos pobres fingidos e para a recuperação dos braços desocupados.

Considerações finais

A ideia que fundamentou este trabalho foi a de que, em seu colóquio, Francisco Santos emula a tradição da sátira menipeia. *El rey Gallo* é uma fusão entre o caráter pedagógico do diálogo erasmiano e a experimentação de recursos formais, praticados por Quevedo, Gracián e Gómez de Texada, admirados e emulados pelo escritor madrilenho. O autor modifica a estrutura do mestre e do discípulo do texto de Luciano e a relação de castigo e purificação do *Asno* de Apuleio e do *Asno* de Luciano. Os protagonistas experimentam ambas condições (animal e humana) para preferirem ao final, como no *Grilo* de Plutarco, o regresso à fisiologia dos brutos, isenta de pecado e perdão. Esse menosprezo pela foma humana se sustentou na divisa “en su estado cada uno”, distanciando-se da proposta renascentista de dignificação do homem. Nessa obra, o refrão das fábulas serve à conservação tanto da ordem natural como da ordem estamental, reafirmando o fundamento teológico e político que rege a monarquia espanhola. Santos deleita e instrui seus leitores com os *caprichos* dos estultos e maliciosos em sua transgressão das potências da alma. Eleva-se o baixo rebaixando o alto quando este se sustenta em posições e não em virtude, sendo preferível ser pobre digno a rei estulto, ou boa fera a mal homem.

A concepção do “melhor estado” tem função deliberativa e, em último termo, jurídica. Inicialmente o Rei finca sua posição na ideia do reconhecimento público de sua superioridade. A Formiga adere, por sua vez, ao lema da simplificação da vida material. O processo de persuasão obriga o inseto a fazer uma modulação no tom de seu discurso, que foi do *severo* e *irônico* do início ao mais *afável* ou *modesto*. Como representante dos mais desfavorecidos, a pequenina usou da fala ousada (*parrhesia*), por vezes irônica e vulgar, denunciando tanto a necessidade dos estamentos populares como a sustentação do poder em uma autoridade externa e não em obras.

Por meio de *chanzas honestas*, o inseto mudou valores e preferências sociais do Galo, levando-o a recusar o almejado cetro e outros adornos exteriores (*typhos*) pelo arrimo do cajado rústico. Tal atitude recorda a fala de Alexandre que, em seu encontro com Diógenes, afirmou que, se não fosse imperador, seria como o

cínico de Sinope. Em estilo joco-sério, a Formiga motejou a conduta do príncipe, enfatizando a tese de que a honestidade e a franqueza seriam prerrogativas da modéstia e não da ambição. O efeito cômico neste *Gallo* consiste não tanto no acabamento linguístico (*elocutio*), mas em ações ruins: torpezas (morais e físicas) que têm pretensões poéticas e filosóficas. A violação do decoro das coisas sérias deleita e move o riso por seu aspecto vulgar e fantástico ao mesmo tempo que promove cenas de sabedoria prática, de combate aos vícios, à maneira das fábulas, sátiras e das diatribes cínico-estoicas.

Como um reformador social, o escritor procura sanear os costumes viciosos mediante o bisturi de sua palavra mordaz. Seu estilo áspero ensina a controlar as paixões em busca da conquista da justa medida, seja no âmbito moral, seja no âmbito econômico. Desde a perspectiva aberta por Mateo Alemán em seu *Guzmán de Alfarache*, Santos emula a postura astuta, lasciva e bufona da ação picaresca e celetinesca, com a gravidade do mendigo sábio, dignificando o caráter dos tipos baixos e vulgares. Como um Diógenes ou um Esopo, a Formiga desmentiu categoricamente, em sua fala e atitudes, o que haveria de insignificante em seu aspecto exterior. Rústica como um Sileno, comentado por Erasmo, ela escondeu sob sua aparência ínfima um antídoto contra as contingências externas e a inequívoca conexão entre paixão e preocupação, resultado da valorização exagerada dos bens exteriores.

Sobre a aparente contradição entre o diálogo pedagógico e certa perspectiva defensiva em relação à comunicação humana, Santos propõe a liberdade e a franqueza entre o Rei e seu povo. Essa proposição representa um ideal político de justiça ao estabelecer que o Galo deve se fiar nos conselhos dos estratos ordinários e medianos para não ser presa fácil dos invejosos e adutores. Embora seja conservadora, a divisa “en su estado cada uno” não impediu que a performance da Formiga questionasse a postura e valores do príncipe, nem a separação entre a virtude (unida ao belo), incorporada ao estamento nobiliário, e a utilidade. Sua apologia do trabalho e da herança de ofício rechaçam a separação entre atividade manual e intelectual, bem como a caridade como forma de combater a pobreza.

O autor elide ainda a covardia como maneira de representação da plebe e vincula a prática da dissimulação à nobreza e ao clero, mantidos às custas do suor e

do sangue dos mais pobres. Em termos epidícticos, o escritor louva o ascetismo da pobreza e censura a situação dos pobres como sendo os que suportam todo sofrimento. Há uma unidade temática entre essa discussão da autonomia moral, econômica e política do estado mínimo e a opção pela vida respeitosa das necessidades naturais dos animais. Entretanto, esta recusa à “forma infernal” não se faz por meio de disputas argumentativas, mas pelo fato de os protagonistas observarem em si mesmos e nos outros a miséria humana, tendo o Tempo como guia na arte de “saber morrer”.

Ao presenciarem a força inapelável e fatal do Juízo Final na “cueva del mundo”, o Galo e a Formiga optaram por ser privados de alma. Embora os protagonistas, em sua forma animal, não sejam desprovidos de vícios, o texto de Santos vitupera aqueles humanos que se rebaixam ao nível das feras, contentando-se com a mera satisfação dos desejos. Estes seriam piores que os brutos ao não desenvolver plenamente suas próprias faculdades, como afirmavam os cínicos. Diante dessa contradição entre o elogio e o vitupério da natureza animal, Santos adota uma ou outra postura, conforme a necessidade de seu argumento.

Apesar da diferença social entre ambos, o Galo e a Formiga militam ao lado da “soledad dichosa” contra a “servidumbre honrada” do palácio. Tais temas são caros à tradição da menipeia, desde o *Grilo* de Plutarco até o *Galo* de Luciano, passando pelos diálogos erasmistas do século XVI, e ainda não haviam merecido a atenção da fortuna crítica. Outra fonte é a diátribe cínico-estoica. Ela forneceu recursos retórico-poéticos à menipeia em geral. A título de exemplo, citamos a carência de movimento dramático, a personificação de ideias abstratas, exemplos clássicos a imitar (Diógenes, Timón) ou a evitar (Engano, Ermitão cortesão). Uso de paródias literárias, jurídicas e religiosas, como o começo *in media res* e as descrições da vida como um mar das epopeias, a representação do Hades e as fábulas de embaixada, bem como a antítese entre ricos e pobres e a relação sapiencial entre mestre e discípulo.

Outras incorporações derivam da sátira cínica, como a viagem imaginária, a relação de castigo e redenção dos diálogos de transformações e a visão do alto com seus espias, que encenam o desfile de figuras viciosas. Há um tom distópico no *Gallo* de Santos, consequência da tensão entre a inconstância da roda da fortuna e os designios misteriosos da Providência. O humano é indescifrável e violento. O

Galo e a Formiga admitem que a forma do homem é difícil, perigosa. O anti-humanismo do autor está baseado no dogma cristão da caída e da redenção. Seu ceticismo não é filosófico, tem origem no ascetismo cristão e abrange a humanidade em geral, mas aponta sua melancolia para uma Espanha que vive tempos difíceis no final do reinado de Felipe IV (1621-1666) e nas duas primeiras décadas de seu sucessor, Carlos II (1665-1700). Tendo como alvo o pior de todos os vícios, Santos recorda a necessidade de *humilitas*, a reprovação da soberba, própria da tradição da miséria humana.

Apesar de ser um *mix* de tradições filosóficas, própria da literatura luciânica, *El rey Gallo* se constrói em boa medida com o repertório da erudição vinculado à menipeia (tópicas, exemplos e da modulação sério-cômica). Um cristianismo de colorido cínico-estoico, racional e pudico se expressa nesse diálogo através do *agon* entre o plebeu e o Rei, na defesa do estado mínimo, do trabalho, além do apreço pelas bestas e renúncia a pantomima da corte e a tudo que há de servidão no conceito de honra, atitude que se desdobra na absorção da política pela ética.

BIBLIOGRAFIA:**Textos de Francisco Santos**

SANTOS, Francisco. *El arca de Noé y Campana de Belilla*. Barcelona: Selecciones Bibliófilas, 1959.

SANTOS, Francisco. *El escandalo del mundo, y piedra de la justicia*. Pamplona: Martin de Zabala, 1696.

SANTOS, Francisco. *El no importa de España*. In: SUÁREZ FIGAREDO, Enrique (Ed.). *Lemir*, n. 16, 2012a. Disponible em: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista16/Textos/02_El_no_importa.pdf>. Último acceso em 10 set. 2018.

SANTOS, Francisco. *El no importa de España y La verdad en el potro*. Londres: Tamesis Books, 1973.

SANTOS, Francisco. *Las tarascas de Madrid y tribunal espantoso. Passos del hombre perdido, y relación del espíritu malo*. In: SUÁREZ FIGAREDO, Enrique (Ed.). Disponible em: https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista16/Textos/03_Tarascas_Madrid.pdf. Último acceso em 15 mar. 2019.

SANTOS, Francisco. *La Tarasca de parto en el Mesón del Infierno y días de fiesta por la noche*. In: MELERO JIMÉNEZ, Elisa Isabel (Ed.). Tese (Doctoral. Dep. de Filología Hispánica y Lingüística General) – Cáceres, 2013.

SANTOS, Francisco. *El rey gallo y discursos de la hormiga*. Londres: Tamesis Book, 1991.

SANTOS, Francisco. *El Sastre de campillo*. Madri: Pedro Gregorio y Antillon, 1685.

SANTOS, Francisco. *El vivo y el difunto*. Pamplona: Martin Gregorio de Zabala, 1692.

SANTOS, Francisco. *Obras selectas. Día y noche de Madrid y las tarascas de Madrid y tribunal espantoso*. Madri: Instituto de Estudios Madrileños, 1976.

SANTOS, Francisco. *Obras en prosa, y verso, discursos políticos, máximas christianas, y morales, adornadas con curiosos exemplos expeculativos, y practicos, que por su diversidad es deleytable su leyenda*. v. 4. Madri: Francisco Martinez Abad, 1723.

SANTOS, Francisco. *Periquillo el de las gallineras*. In: VALBUENA Y PRAT, Ángel. *La picaresca española*. Madri: Aguilar, 1966.

Textos sobre Francisco Santos

ALFARO A, Gustavo. *La anti-picaresca en el Periquillo de Francisco Santos*. Kentucky Romance Quarterly, 1967, v. 14, n. 4, p. 321-327.

ARIZPE, Víctor. Introducción. In: SANTOS, Francisco. *El rey gallo y discursos de la hormiga*. Londres: Tamesis book, 1991a.

_____. Francisco Santos: aclaraciones crítico bibliográficas a las obras en prosa y verso. In: *Hispania*, v. 74, n. 2, p. 457-458, mai. 1991b.

BALBUENA PRAT, Ángel. Francisco Santos y sus ambientes picarescos – prólogo explicativo. In: *La Novela Picaresca Española*. Madri: 1966, p. 1849-1852.

BARRERO PÉREZ, Óscar. La decadencia de la novela en el siglo XVII: el ejemplo de Francisco Santos. *Anuario de Estudios Filológicos XIII*, 1990, p. 27-38.

CASAS DEL ÁLAMO, María. Francisco Santos. In: JARAULDE POU, Pablo (dir.) *Diccionario Filológico de Literatura Española – Siglo VII*, v. II. Madri: Edhasa-Castalia, 2012.

CZYZEWSKI, Plyllis Eloy. *Picaresque and costumbrista elements in the prose Works of Francisco Santos*. Tese – Universidade de Illinois at Urbana-Champaign, 1975.

DONOSO RODRÍGUEZ, Miguel. Estudio preliminar. In: SANTOS, Francisco. *Periquillo el de las gallineras*. Nova York: Idea, 2013.

GARCÍA SANTOS-TOMÁS, Enrique. “Madrid por dentro: Francisco Santos y el sacrificio de la carne”. In: *Espacio Urbano y creación literaria en el Madrid de Felipe IV*. Madri: Iberoamericana, 2004.

HAFTER, Monroe Z. Saavedra Fajardo plagiado en ‘El no importa de España’ de Francisco Santos. In: *Bulletin Hispanique*. Tomo 61, n. 1, p. 5-11, 1959.

HAMMOND, John Hayes. *Francisco Santos’Indebtedness to Gracián*. Austin: University of Texas, 1950.

JOSÉ DEL RÍO, María. Francisco Santos y su mundo: fiesta popular y político en el Madrid barroco. In: MANTECÓN MOVELLÁN, Tomás A. (ed). *Bajtín y la historia de la cultura popular: cuarenta años de debate*. Santander: PubliCan, edições da Universidade de Cantabria, 2008, pp. 175-204.

LÓPEZ GRIGERA, Luisa. Prólogo. In: SANTOS, Francisco. *El rey gallo y discurso de la hormiga*. Londres: Tamesis Book, 1991.

MELERO JIMÉNEZ, Elisa Isabel. *Edición crítica de La Tarasca de parto en el Mesón del Infierno y días de fiesta por la noche*. Tese (Doctoral. Dep. de Filología Hispánica y Lingüística General) – Cáceres, 2013.

NAVARRO PÉREZ, Milagros. *Francisco Santos: un costumbrista del siglo XVII*. Madri: Artes gráficas municipales, 1975.

_____. Introducción. In: *Obras selectas I. Día y noche de Madrid y Las tarascas de Madrid y tribunal espantoso*. Madri: Instituto de Estudios Madrileños, 1976.

PAULI, Edelberto. Neostoicismo e teoria do desengano em *Periquillo el de las gallineras* de Francisco Santos. In: *Abehache: Revista da Associação Brasileira de Hispanistas*, ano 4, n. 6, p. 74-95, 2014.

RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio. Francisco Santos y *El no importa de España*. In: *De la Edad Media a la Edad Conflictiva*. Madri: Gredos, 1972a, p. 364-383.

_____. Francisco Santos y los mitos del casticismo hispano. In: *De la Edad Media a la Edad Conflictiva*. Madri: Gredos, 1972b, p. 384-400.

_____. Introducción. In: SANTOS, Francisco. *El no importa de España y La verdad en el potro*. Londres: Tamesis books, 1973, p. xi-ixxv.

TICKNOR, George. *Historia de la Literatura Española*. Trad. Pascual de Gayangos e Enrique de Vedia. t. III. Madri: Imprensa e Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1854.

TORRES VILLARROEL, Diego. *El ermitaño y Torres: en que se trata de la piedra filosofal*. Parte II. Madri: Benito Cano, 1789.

Bibliografía filosófica

ARISTÓTELES. *A ética*. Trad. Cássio M. Fonseca. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1965.

AURÉLIO, Marco. *Pensamentos*. Trad. João Maia. Lisboa: Verbo, 1971.

BONILLA SAN Y MARTÍN, Adolfo. *Historia de la Filosofía Española I*. Madri: Bernardo Rodríguez, 1908.

_____. *El delicto colectivo: estoicismo y libertad*. Madri: Asilo de Huérfanos, 1916.

BLÜHER, Karl Alfred. *Séneca en España*. Trad. Juan Conde. Madri: Gredos, 1969.

BRANDÃO, Jacinto Lins. *A sombra do asno: a filosofia e os filósofos em Luciano de Samósata*. In: *Kléos*. n. 1, p. 231-252, 1997.

_____. *A poética do Hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CERVANTES DE SALÁZAR, Francisco. De la dignidad del hombre. In: *Obras que Francisco Cervantes de Salazar ha hecho, glosado y traducido: De la dignidad del hombre. Apólogo de la Ociosidad y el trabajo. Camino de la sabiduría*. Madri: Antonio de Sangha, 1772.

CLÉMENT, Michèle. *Le cynisme a la renaissance: d'Erasmus à Montaigne suivi de les epistres de Diogenes (1546)*. Génova: Droz, 2005.

CONSTANT, Martha. *Les moralistes sous l'Empire romain: philosophes et poètes*. Paris: Hachette, 1900.

DIÓGENES LAÉRCIO. *Vidas opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*. Trad. Del griego Jose Ortíz y Sanz. Buenos Aires: El Ateneo, 1947.

ETTINGHAUSEN, Henry. *Quevedo neoestoico*. Pamplona: Edições Universidade de Navarra, 2009.

EPICTETO. *Dissertaciones por Arriano*. Trad. Paloma Ortiz García. Madri: Gredos, 1993.

_____. *Manual para a vida feliz*. Trad. Claudio Arroyo e Javier Palacio Tauste. Madri: Errata Naturae, 2015.

FERNANDEZ DE MATA, Geronimo. *Crates, y Hiparchia marido, y muger, filosofos antiguos*. Madri: Imprenta Real, 1637.

FLORES-JÚNIOR, O. Em torno d'O *cínico*: nota sobre as relações de Luciano com o cinismo. *Kléos*, v. 2/3, p. 122-133, 1999a.

_____. Nota sobre o sentido de *typhos* na tradição cínica. In: MENDES, E. A. M.; OLIVERIA, P. M.; BENN-IBLER, V. *Revisitações: edição comemorativa dos 30 anos da Faculdade de Letras/ UFMG*. Belo Horizonte: UFMG/FALE, p. 421-429, 1999b.

_____. Tersites esquecido (nota sobre a parrésia segundo Michel Foucault). *Kléos*, v. 13/14, p. 93-109, 2009/2010.

_____. As artes do discurso e o 'Naturalismo' cínico: tema e variações de uma anedota filosófica. *Kléos* n. 19, p. 17-48, 2015.

GONZÁLEZ FUENTES, Pablo. La 'Diatribes' est-elle une notion utile pour l'histoire e la philosophie et de la littérature antiques?. In: CASSIN, Barbara. *La rhétorique au miroir de la philosophie: définitions philosophiques et définitions rhétoriques de la rhétorique*. Paris: J. Vrin, 2015, p. 127-164.

_____. Sereno, un 'gramático' memorialista en la tradición del estilo serio-cómico. In: FUENTES MORENO, Francisco et all (org). *Quantvs qualisqve: homenaje al profesor Jesús Luque Moreno*. Granada: Universidad de Granada, 2016.

GOULET-CAZÉ Marie-Odile. *L'ascèse cynique: un commentaire de Diogène Laërce VI 70-71*. Paris: J. Vrin, 1986.

_____. Religião e os primeiros cínicos. In: GOULET-CAZÉ, M.; BRANHAM, R. B. (Orgs.). *Os cínicos: o movimento cínico na Antiguidade e o seu legado*. São Paulo: Loyola, 2007.

HADOT, Pierre. *O que é a filosofia antiga?* Trad. Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 1999.

_____. *Plotino o La simplicidad de la mirada*. Trad. Maite Solana. Barcelona: Alpha Decay, 2004.

_____. *Exercícios espirituais e filosofia antiga*. Trad. Flávio Fontenelle Loque e Loraine Oliveira. São Paulo: É Realizações, 2014.

HUSSON, Suzanne. *La République de Diogène: une cité en quête de la nature*. Paris: J. Vrin, 2011.

MARTÍN GARCÍA, José A. *Fenice de Colofon*. Madri: Tese da Universidade Complutense de Madrid, 1981.

_____, *Los filósofos cínicos y la literatura moral serioburlesca*. v. I e II. Madri: Akal, 2008.

MIRALLES, Carlos. Los cínicos: una contracultura en el mundo antiguo. In: *Estudios Clásicos* 61, p. 347-377, 1970.

MIRANDA VILLAFANE, Francisco. *Dialogos de la phantastica philosophia*. Salamanca, Mathias Gast, 1582.

MIQUEL PERICÁS, Esther. *Amigos de esclavos, prostitutas y pecadores: el significado sociocultural del marginado moral en las éticas de Jesús y de los filósofos cínicos, epicúreos y estoicos*. Estudio desde la sociología del conocimiento. Navarra: Verbo divino, 2007.

MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios*. v. I, II, III. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MUBASSIR IBN FATIK, Abu al-Wafā. *Bocados de Oro*. Sevilha: Meinardo Ungut e Estanislau Polono, 1495.

NAVA, Luis E. *Diógenes, o cínico*. Trad. João Miguel Moreira Auto. São Paulo: Odysseus, 2009.

OLTRAMARE, André. *Les origines de la diatribe romaine*. Tese – Universidade de Gênova: Imprimerier Populaire, 1926.

PAULI, Edelberto. Filosofia dos cães e literatura picaresca: do cinismo filosófico ao cinismo vulgar. In: *Anais do Simpósio de Línguas e Literaturas e do Encontro Nacional de Literatura e Filosofia*. v. 1, n. 1, p. 01-11, 2015.

PÉREZ DE OLIVA, Fernán. *Diálogo de la dignidad del hombre*. Córdoba: Gabriel Ramos Bejarano, 1586. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcth8g1>>. Último acesso em 14 ago. 2019.

PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. *Discurso sobre la dignidad del hombre*. Trad. Adolfo Ruiz Díaz. Buenos Aires: Goncourt, 1978.

PLATÓN. *Obras completas*. Tomo I. Edição de Patrício de Azcárate. Madri: 1871.

_____. *Diálogos I: Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hípias Menor, Hípias Mayor, Laques, Protágoras*. Trad. J. Calonge Ruiz, El Lledó Íñigo e Carlos García Gual. Madri: Gredos, 1985.

_____. *Diálogos III: Fédon, Banquete, Fedro*. Trad. G. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Íñigo. Madri: Gredos, 1997.

_____. *A República*. Obras I. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RELIHAN, Joel C. RELIHAN, Joel C. *A history of menippean satire to a.D 524*. Tese - Universidade de Wisconsin-Madison, 1985.

_____. Menipo na Antiguidade e no Renascimento. In: GOULET-CAZÉ, Marie-Odile e BRANHAM, R. Bracht (Orgs.). *Os cínicos: o movimento cínico na Antiguidade e o seu legado*. Trad. Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Loyola, 1997, p. 291-320.

ROBERTS, Hugh. *Dog's tales: representations of ancient cynicism in french renaissance texts*. Amsterdam-New York: Rodopi, 2006.

ROCA FERRER, J. Kynikòs trópos. Cinismo y subversión literaria en la Antigüedad. In: *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos* 8-9, p. 1-119, 1975.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco. *Filosofía cínica en las fábulas esópicas*. Buenos Aires: Centro de Estudios Filosóficos, 1986, p. 06-26.

_____. Política cínica en las fábulas esópicas. In: *Filogia e forme letterarie: studie e offerti a F. Della Corte*. Urbino: Univ. degli Studi di Urbino, v. 1, p. 413-426, 1987.

_____. Literatura sapiencial antiga en la Haggadah y en Pedro Alfonso. In: SANSONE, David (Ed.). *Illinois classical studies*, 18, 1993, p. 229-236.

_____. *De Esopo al Lazarillo*. Huelva: Universidade de Huelva, 2005.

SCHMIDT, Peer. Neostoicismo y disciplinamiento social en Iberoamérica colonial (siglo XVII). In: *Pensamiento europeo y cultura colonial*. KOHUT, Karl et ROSE, Sonia V. (Eds.). Frankfurt: Vervuert; Madri: Iberoamericana, 1997, pp. 181-204.

SÊNECA, Lúcio Aneu. *Diálogos: Consolaciones a Marcia, a su madre Helvia e a Polibio. Apocolocintosis*. Trad. Juan Marine Isidro. Madri: Gredos, 1996.

_____. *Cartas à Lucílio*. Trad. J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

VOELKE, André-Jean. *La philosophie comme thérapie de l'âme*. Estudos de philosophie hellénisique. Suíça: Academic Press-Fribourg, 1993.

Bibliografia geral:

AGUILAR-ADAN, Christine. De un modelo que no fue: el 'trabajador' y la reformación del cuerpo de la república. Apuntes para una revisión. In: ARELLANO AYUSO, Ignacio et al. *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, v. I (El noble y el trabajador), Madri: Iberoamericana-Vervuert, 2004, p. 289-352.

ALBURQUERQUE GARCÍA, Luis. *El arte de hablar en público: seis retóricas famosas* (Nebrija, Salinas, G. Matamoros, Suárez, Segura y Guzmán). Madri: Visor Libros, 1995.

ALCIATO. *Emblemas*. Trad. Pilar Pedraza. Madri: Akal, 1993.

ANTONIO MARAVALL, José. *La cultura do Barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel, 1975.

_____. *La literatura picaresca desde la historia social*. Madri: Taurus, 1986.

APULEYO, Lucio. *La metamorfosis o el asno de oro*. Madri: Calpe, 1948.

ARIAS Y ARIAS, Ricardo. *El concepto del destino en la literatura medieval española*. Madri: Ínsula, 1970.

ARISTÓTELES. Retórica. In: *Obras completas*. v. VIII, t. I. Trad. Manuel Alexandre Júnior et all. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

_____. *Poética de Aristóteles*. Edição trilingue de Valentín García Yebra. Madri: Gredos, 2010.

AZAUSTRE, Antonio & CASAS, Juan. *Manual de retórica española*. Barcelona: Ariel, 1997.

BATAILLON, Marcel. *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. Trad. Antonio Alatorre. Madri: FCE, 2007.

_____. *Pícaros y picaresca: la pícara Justina*. Madri: Taurus, 1969.

BAJTÍN, Mijaíl. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena S. Kriúkova e Vicente Cazcarra. Madri: Taurus, 1989.

_____. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Budnova. México: FCE, 2003.

BLANCO, Mercedes. *Les Rhétoriques de la Pointe: Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*. Paris: Honoré Champion, 1992.

BOMPAIRE, Jacques. *Lucien écrivain: imitation et creation*. Paris: Boccard, 1958.

BOTERO, João. *Da razão de estado*. Trad. Raffaella Longobardi Ralha. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação científica, 1992.

BURTON, Robert. *A anatomia da melancolia* v. I, II, III. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: UFPR, 2013.

CASCALES, Francisco. *Tablas poéticas, del licenciado Francisco Cascales*. Murcia: Luis Beros, 1617.

CASCÓN DORADO, Antonio (Org.). *Fedro fábulas. Aviano fábulas. Fábulas de Rómulo*. Trad. Eustaquio Sanchez Salor. Madri: Gredos, 2005.

CAYUELA, Anne. De reescritores y reescrituras: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro. In: *Criticón*, 70, p. 37-46, 2000.

CHEVALIER, Maxime. *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madri: Turner, 1976.

CICERÓN, Marco Túlio. *Os deveres*. T. I e II. Trad. Luiz Feracine. São Paulo: Escala, 2008.

_____. *La invención retórica*. Trad. Salvador Núñez. Madri: Gredos, 1997.

_____. *De l'orateur*. Trad. Edmond Courbaud. T. I, II, III. Paris: Les Belles Lettres, 1950.

_____. Las paradojas de los estoicos. In: *Obras completas de Marco Tulio Cicerón*. T. IV. Trad. Manuel Valbuena. Madri: Imprensa Real, 1818.

CLOSE, Anthony. La dicotomía burlas/veras como principio estructurante de las novelas cómicas del Siglo de Oro. In: AURELLANO, Ignacio et RONCERO, Victoriano (Ed.). *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*. Sevilla: Iluminaciones Renacimiento, 2006.

CORREA CALDERÓN, E. Introducción al estudio del costumbrismo español. In: Vários autores. *Costumbristas españoles*. Madri: Aguilar, 1964.

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española* (Primera Parte). Madri: Melchor Sanchez, 1674.

CROS, Edmond. *Protée et le gueux: recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*. Paris : Didier, 1967.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europea y Edad Media Latina*. t. I, II. Trad. Margit Frenk Alatorre e Antonio Alatorre. Madri: FCE, 1995.

DELEITO Y PIÑUELA, José. *La mala vida en la España de Felipe IV*. Madri: Alianza, 2008.

DELLA CASA: Giovanni. *Galeteo ou dos costumes*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DELUMEAU, Jean. *O pecado e o medo: a culpabilização no ocidente (séculos 13-18)*. v. I, II. Trad. Álvaro Lorencini. Bauru-SP: Edusc, 2003.

DICCIONARIO DE LA LENGUA CASTELLANA DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. T. 01-06. Madri: Francisco del Hierro, 1726-1739.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. v. I,II. Trad. Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. *A sociedade de Corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ERASMO. *Apothegmas*. Trad. Francisco Thamara. Amberes: Martín Nucio, 1549.

_____. *Silenos de Alcibíades*. Trad. Bernardo Pérez. Amberes: Martín Nucio, 1555a.

_____. *Enchiridion o Manual del Cauallero Christiano*. Amberes: Martín Nucio, 1555b.

_____. *Preparacion y aparejo para bien morir*. Amberes: Martín Nucio, 1555c.

_____. *Elogio de la estulticia*. Trad. del latin Julio Puyol. Madri: Victoriano Suárez, 1917.

EUSEBIO NIEREMBERG, Juan. *De la diferencia entre lo temporal y eterno, crisol de desengaños*. Amberes: Marcos-Miguel Bousquet, 1746.

FERNÁNDEZ DELGADO, José Antonio. Le Gryllus, une ethopée parodique. In: FERNÁNDEZ DELGADO, J. A. et PORDOMINGO, F. *La retórica escolar griega y su influencia literaria*. Salamanca: Universidade de Salamanca, 2017.

_____. El arte de la retórica en Plutarco. In: FERNÁNDEZ DELGADO, J. A. et PORDOMINGO, F. *La retórica escolar griega y su influencia literaria*. Salamanca: Universidade de Salamanca, 2017a.

FERNÁNDEZ NAVARRETE, Pedro. *Conservación de monarquías y discursos políticos sobre la gran consulta que el consejo hizo al señor rey Don Felipe III*. Madrid: Tomás Albán, 1805.

FRY, Northrop. *Anatomía da crítica*. Trad. Péricles Eugênio. São Paulo: Cultrix, 1973.

GARCÍA GUAL, Carlos. *El zorro y el cuervo: estudios sobre las fábulas*. Madrid: FCE, 2016.

GARCÍA MARÍN, José. *La burocracia castellana bajo los Austrias*. Sevilla: Instituto García Oviedo, 1976.

GATTI, Alberta. *El juego de voces en la sátira del Siglo de Oro Español*. Tese - Universidade de Boston, 1998.

_____. El Cróton: a mitad de camino entre la sátira menipea y la sátira formal. *Source: Hispanófila*, n. 152, p. 23-38, jan. 2008.

GELLI, Giovan-Batista. La circe. In: *Opere di Giovan-Batista Gelli: La circe, I capricci del Bottai*. Ragionamento sulla lingua. Florença, Felice le Monnier, 1855.

GOMEZ DE TEJADA DE LOS REYES, Cosme. *Leon prodigioso*. Madrid: Francisco Martínez, 1636.

GÓMEZ, Jesús. *El diálogo en el Renacimiento español*. Madrid: Gredos, 1988.

_____. El marco interlocutivo de los relatos incluidos en el diálogo. *Criticón*, 81-82, p. 247-269, 2001.

_____. *Tendencias del diálogo barroco: literatura y pensamiento durante la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: Visor, 2015.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

GRACIÁN, Baltasar. *Tratados El Héroe, El Discreto, El Oráculo*. Madrid: Casa Editorial Calleja, 1918.

_____. *Agudeza y arte de ingenio*. t. I, II. Madrid: Castalia, 1969

_____. *El Criticón*. v. I, II. Buenos Aires: Olympia, 1995.

GREEN, OTIS H. *España y la tradición occidental: el espíritu castellano en la literatura desde 'El Cid' hasta Calderón*. T. I, II. Trad. Cecilio Sánchez Gil. Madrid: Gredos, 1969.

GUEVARA, Antonio de. *El libro aureo del gran emperador Marco Aurelio, con el relox de príncipes*. Madrid: Melechor Sanchez, 1658.

_____. *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*. Madri: Calpe, 1922.

GUILLÉN, Claudio. *Literature as system*. Princeton: Princeton University Press, 1971.

HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o gênero épico. In: TEXEIRA, Ivan (Org.) *Multiclássicos épicos: Prosopopeia, O Uruguai, Caramuru, Vila Rica, A Confederação dos Tamoios, I – Juca Pirama*. São Paulo: Edusp, 2008, p. 17-91.

_____. Uma arte conceptista do cômico: o “Tratado dos ridículos” de Emanuele Tesouro. In: *CEDAE- IEL*, Campinas: 07-28, Julho, 1992, pp. 07-28.

_____. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HERMÓGENES. *Sobre los tipos de estilo y sobre el método del tipo fuerza*. Trad. Antonio Sancho Royo. Salamanca: Universidade de Sevilla, 1991.

_____. *Sobre las formas de estilo*. Trad. Consuelo Ruiz Montero. Madri: Gredos, 1993.

HERRERO GARCÍA, Miguel. *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madri: Gredos, 1966.

HODGART, Matthew. *La sátira*. Trad. Angel Guillén. Madri: Guadarrama, 1969.

HORACIO. *Las poesías de Horacio*. Ed. bilíngue latim-espanhol. Trad. Javier de Búrgos, t. III. Madri: Librería de Don José Cuesta, 1844.

_____. *A arte poética de Horácio*. Ed. bilíngue latim-português. Trad. Dante Tringali. São Paulo: Musa, 1994.

HOROZCO, Juan. *Emblemas morales*. Segovia: Juan de la Cuesta, 1589.

JUDERÍAS, Julian. *España en el tiempo de Carlos II, el hechizado*. Madri: Revista de Archivos, Biblioteca y Museos, 1912.

JUVENAL. *Sátiras*. Trad. Bartolomé Segura Ramos. Madri: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.

KAMEN, Henry. *La España de Carlos II*. Trad. Josef. M. Barnadas. Barcelona: Crítica, 1981.

KERNAN, Alvin B. A theory of satire In: KERNAN, Alvin (Org.) *Modern satire*. Nova York: Harcourt, Brace & World, 1962, p. 165-79.

KLEIN, Robert. O tema do louco e a ironia humanista. In: *A forma e o inteligível*. São Paulo: Edusp, 1998.

KNOCHE, Ulrich. *La sátira romana*. Trad. italiana de Giovanni Torti. Brescia: Paideia, 1979.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LÓPEZ DE UBEDA, Francisco. La pícara Justina. In: VALBUENA Y PRAT, Ángel. *La picaresca española*. Madri: Aguilar, 1966.

LÓPEZ FACAL, J. & BÁDENAS DE LA PEÑA, P. (Trad.) *La vida y fábulas de Esopo. Fábulas de Babrio*. Madri: Gredos, 1985.

LÓPEZ GRIGERA, Luisa. *La Retórica en la España del Siglo de Oro: Teoría y práctica*. Salamanca: Universidade de Salamanca, 1994.

_____. *Teoría de la lengua y de la literatura*. Madri: La Muralla, 1996.

_____. *Anotações de Quevedo à Retórica de Aristóteles*. Trad. Paulo Vasconcellos e Cássio Borges. Campinas: Unicamp, 2008.

LULIO, Antonio. *Sobre el estilo: libro sexto del sobre el discurso*. Trad. Antonio Sancho Royo. Huelva: Universidade de Serviços de Publicações, 1997.

LYNCH, John. *España bajo los Austrias: España y América (1598-1700)*. Trad. Albert Broggi y Juan-Ramón Capella. t. I, II. Barcelona: Ediciones 62, 1975.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. *Orígenes de la novela*. T. I. Madri: Baíilly Baíilliére é Híjos, 1905.

MERLIN, Hélène. *Public et Littérature en France au XXIIe Siècle*. Paris: Belles Lettres, 1994.

MEXÍA, Pedro. *Diálogos eruditos y Cesaria del señor Carlos V*. Sevilha: Imprensa de Hernando Dias, 1570.

_____. *Silvia de varia leccion*. Madri: Mateo de Espinosa y Arteaga, 1673.

MUHANA, Adma. *Poesia e pintura ou pintura e poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2002.

NAVARRA, Pedro. *Dialogos de la diferencia que ay de la vida rustica a la noble*. In: *Dialogos muy subtiles y notables*. Saragoça: Juan Millan, 1567.

OLBRECHYS-TYTECA, Lucie. *Le comique du discours*. Bruxelas: Universidade de Bruxelas, 1974

PALLAVICINO, P. Sforza. *Arte dello stile*. Bolonha, por Giacomo Montl, 1647.

PÉREZ DE MOYA, Juan. *Philosophia secreta*. Madri: Compañía Íbero-Americana de Publicaciones, 1928,

PÉCORA, Alcir. Prefácio; razão e prazer da civilidade. In: DELLA CASA: Giovanni. *Galeteo ou dos costumes*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PEREA-RODRÍGUEZ, Óscar. La utopía política en la literatura castellana del siglo XV: Pensamientos Variables (BNM, ms. 6642). In: *eHumanista*: v. 2, p. 23-61, 2002.

PERELMAN, Chaïm & OLBRECHYS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

PETRARCA, Francisco. *De los remedios contra aspera y adversa fortuna*. Sevilha: por Juan Varela de Salamanca, 1516.

PINEDA, Victoria. *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*. (Con una edición y traducción del diálogo *De imitatione* de Sebastián Fox Morcillo) Sevilha: Diputación Provincial de Sevilla, 1994.

PLANTIN, Christian. *A argumentação: história, teorias, perspectivas*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2008.

_____. *A argumentação*. Trad. Rui Alexandre Grácio & Martina Matozzi. Coimbra: Grácio, 2010.

_____. *Las buenas razones de las emociones*. Trad. Emilia Ghelfi Moreno: Universidade Nacional de Moreno, 2014.

PLUTARCO. *Obras morales y de costumbres (moralia) IX*. Trad. Vicente Ramón Palerm e Jorge Bergua Cavero. Madri: Gredos, 2002.

QUEVEDO VILLEGAS, Francisco de. *Obras completas*. Tomo II Madri: Aguilar, 1952.

_____. *La cuna y la sepultura: para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*. (Ed. López Grigera). Madri: Imprensa Aguirre, 1969.

_____. *La hora de todos y la fortuna con seso*. Madri: Catedra, 1987.

_____. *Los sueños*. Buenos Aires: PML, 1995.

QUINTILIANO, M. Fabio. *Instituciones Oratorias*. T. I, II. Trad do latim Ignacio Rodríguez e Pedro Sandier. Madri: Imprensa de Perlado Páez y Compañía, 1916.

RALLO GRUSS, Asunción. *La escritura dialéctica: estudios sobre el diálogo renacentista*. Málaga: Universidade de Málaga, 1996.

_____. La sátira lucianesca. El Crótalon entre los lucianistas italianos y la sátira erasmista. In: VAÍLLO, Carlos & VALDÉS, Ramón (Eds.). *Estudios sobre la sátira española en el siglo de Oro*. Madri: Castalia, 2006, p. 129-155.

RIBEROL, Bernardino. *Alabanza de la pobreza*. Edição de Manuel de Paz-Sánchez. Canarias: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2006.

RICO, Francisco. *La novela picaresca y el punto de vista*. Madri: Seix Barral, 1976.

_____, *El pequeño mundo del hombre*. Madri: Alianza, 1986.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *Mundo simbólico: poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*. Madri: Akal, 2012.

SAAVEDRA FAJARDO, Diego. *República Literaria y diálogos de las locuras de Europa*. Madrid: en la imprenta de García, 1819.

SALINAS, Miguel de. Retórica en lengua castellana. In: CASAS, Elena. *La Retórica en España*. Madri: Editora Nacional de Madrid, 1980.

SALOMON, Noël. *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Madri: Castalia, 1985.

SAMÓSATA, Luciano. *Obras*. II. Trad. José Luis Navarro González. Madri: Gredos, 1988.

_____. *Obras*. III. Trad. Juan Zaragoza Botella. Madri: Gredos, 1990.

_____. *Obras*. IV. Trad. José Luis Navarro González. Madri: Gredos, 1992.

_____. *Obras*. I. Trad. José Luis Navarro Pérez et al. Madri: Gredos, 1996a.

_____. *Diálogo dos mortos*. Trad. Henrique G. Muracho. São Paulo: Edusp, 1996b.

_____. *Biografía literária*. Jacyntho Lins Brandão (Org.). Belo Horizonte: UFMG, 2015.

SÁNCHEZ Escribano, Federico & Porqueras Mayo, Alberto. *Preceptiva dramática española: Del Renacimiento y el Barroco*. Gredos: Madri, 1965.

SCHWARTZ, Lía. Las diatribes satíricas de Persio y Juvenal en las sátiras en verso de Quevedo. In: VAÍLLO, Carlos e VALDÉS, Ramón (Eds.). *Estudios sobre la sátira española en el siglo de Oro*. Madri: Castalia, 2006, p. 129-155.

STOWERS, Stanley Kent. *The diatribe and Paul's letter to the Romans*. Chicago: Scholars Press, 1981.

TEOFRASTO. *Os caracteres*. Trad. Daisi Malhadas e Haiganuch Sarian. São Paulo: E. P. U., 1978.

TESAURO, Emmanuele. Argúcias humanas. Trad. Gabriella Cipollini & João Adolfo Hansen. In: *Revista da Área de Literatura Brasileira*, DLCV-FFLCH-USP, n. 4, p. 04-10, dez. 1986.

_____. Tratado dos ridículos. Trad. Cláudia de Luca Nathan. In: *CEDAE-IEL- Unicamp*, jul. 1992, p. 1-59.

VALDÉS, Alfonso. *Dialogo de Mercurio y Caron. Dialogo en que particularmente se tratan las cosas en Roma el año de MDXXVII...* [s. i] 1527 [s. n].

VALDÉS, Ramón. Rasgos distintivos y corpus de la sátira menipea española en su Siglo de Oro. In: VAÍLLO, Carlos & VALDÉS, Ramón (Eds.). *Estudios sobre la sátira española en el siglo de oro*. Madri: Castalia, 2006, p. 129-155.

VALLE, Ricardo. A ordem dos afetos: a bucólica de Cláudio Manuel da Costa. In: *Floema - Caderno de Teoria e História Literária Vitória da Conquista*. Ano I, n. 1, p. 71- 88, 2005.

VEGA, María José Ramos. Miseria y dignidad del hombre en el Renacimiento. In: *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 674, [s. p], fev 2003.

_____. La tradición de la miseria hominis y *El Criticón*. In: Egido, Aurora (Ed.) et al. *Baltasar Gracián IV Centenario (1601-2001) II Actas del Congreso Internacional Baltasar Gracián en sus obras*. Zaragoza: Instituição Fernando el Católico, 2004a.

_____. La dignidad y la miseria del hombre en el penamiento europeo. In: *Actas del Congreso internacional de Madri*. Roma: Salerno, 2004b, p. 204-271.

_____. Las bestias felices: La Circe de Gelli en España. In: M^a. Muñiz con la collab. di U. bedogni e L. Calvo (Eds.). *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939)*. Traduzione e tradizione del texto. Dalla filologia all'informatica. atti del Primo convegno internazionale (13-16, abr. 2005, Universidade de Barcelona). Barcelona-Florença, Franco Cesati, 2007, p. 253-271.

_____. La excelencia y dignidad del hombre en *El Criticón* de Baltasar Gracián. In: *Revista de Investigación graciana*, 8, 2011a, p. 13-37.

_____. La exaltación de los humildes. El *De miseria humanae conditionis* de Inocencio III. In: *Propaladia* 5, 2011b, p. 01-20.

VIAN HERRERO, Ana. *Diálogo y forma narrativa en El Crotalón*: estudio literario, edición y notas. T. I, II, III. Madri: Tese - Universidade Complutense de Madrid, 1982.

_____. Fábula y diálogo en el Renacimiento: confluencia de géneros en el *Coloquio de la mosca y la hormiga* de Juan de Jarava. In: *Arcadia. Estudios y textos ofrecidos a Francisco López Estrada, Dicenda*, 7, p. 449-494, 1987a.

_____. La mimesis conversacional en el diálogo de la lengua de Juan de Valdés. In: *Criticón* (Toulouse), 40, p. 45-79, 1987b.

_____. (Ed.) *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994, p. 05-348.

_____. Interlocución y estructura de la argumentación en el diálogo: algunos caminos para una poética del género. In: *Criticón*, 81-82, p. 157-190, 2001.

_____. Defensa e Ilustración del oficial mecánico en la prosa literaria del siglo XVI. In: ARELLANO AYUSO, Ignacio et al. *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, v. I (El noble y el trabajador), Madri: Iberoamericana-Vervuert, 2004, p. 289-352.

_____. Los paratextos dialógicos y su contribución a la poética del diálogo en los siglos XV a XVII. In: SOLEDAD ARREDONDO, María et al. *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*. Madri: Casa de Velázquez, 2009.

_____. Llor de los brutos y miseria del hombre (El Crotalón, Canto II). In: *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, v. 17, p. 87-138, 2014.

VILAR, Jean. 'Los estribos del reino': La vindicación del trabajador manual en la publicística industrialista del Siglo de Oro. In: ARELLANO AYUSO, Ignacio et al. *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, v. I (El noble y el trabajador), Madri: Iberoamericana-Vervuert, 2004, p. 289-352.

VILAR, Pierre. *Crecimiento y desarrollo: economía e historia: reflexiones sobre el caso español*. Barcelona: Planeta-Deagostini, 1993.

VILLALÓN, Cristóbal. *El Crótalon*. Madri: Espasa-Calpe, 1973.

VIVES, Juan Luis. *Diálogos*. Madri: Espasa-Calpe, 1940.

_____. *Obras Completas*. T. I, II. Trad. Lorenzo Riber. Madri: Aguilar, 1947.

WEINRICH, Harald. Trad. Federico Latorre. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madri: Gredos, 1974.

ZABALETA, Juan de. *Obras históricas, políticas, philosophicas, y morales: El día de fiesta, por mañana, y tarde, y los sucesos, que en el passan*. Madri: Francisco del Hierro, 1728.

ANEXO

0.1 – Resumo das obras de Francisco Santos

Apresentamos aqui a sequência cronológica da obra de Francisco Santos. O autor publicou dezesseis livros, treze deles em prosa. A atmosfera onírica emoldura boa parte das obras do autor. A sátira menipeia amplia o mundo fantástico das comédias de Aristófanes e põe à vista do leitor elementos como “extra-terrestrial, mise-en-scène, posthumous judgements, dialogues of the dead, divine assemblies, heavenly symposia, sojourns in heaven or Hades” (RELIHAN, 1985, p. 29). É por meio do sonho que o além-mundo é representado no escritor madrileno. Esse traço nos remete à origem platônica da sátira menipeia, inspirada no mito de Er, que narra o destino das almas no livro X da República de Platão.

A primeira obra de Santos é *Día y noche de Madrid*, de 1663. O protagonista, Juanillo, peregrina pelas ruas da capital do império com Onofre, um cativo resgatado, para desvelar os vícios de seus habitantes. A narrativa se estrutura em uma espécie de diálogo-passeio. Juanillo centraliza em boa medida a voz satírica, enquanto Onofre funciona como observador-ouvinte do discurso. Essa técnica é comum aos textos de Santos e recorda as andanças do Diabo e Don Cleofás em *El diablo Cojuelo* (1641), de Luis Vélez de Guevara, obra que guarda semelhanças com *Los Sueños* de Quevedo. Sem a perspectiva do elemento fantástico de *El diablo*, a intriga de *Día y Noche* começa com o desembarque de Onofre após uma terrível tempestade, procedimento comum às epopeias em prosa e que será o ponto de partida de *El rey Gallo*, como vimos.

Em 1664 Santos publica *Alba sin crepúsculo*, décimas dedicadas a defender o dogma da “Inmaculada Concepción”. O poema foi reeditado em 1690 com duas crônicas de sucessos que provavelmente se espelham nos cordéis que circularam à época dos acontecimentos: *Cárdeno Lirio de los campos de Atocha* e *Madrid llorando*. A primeira narra os atos do centenário do desagravo ao “Santo Cristo de la Oliva”, que havia sido mutilado em 1564; a outra recorda o terrível incêndio de uma padaria ocorrido na Praça Maior de Madrid em 1672.

De 1665 são *Las tarascas de Madrid e Tribunal espantoso*²⁴⁵. O primeiro é uma crônica satírica dos atos e costumes festivos da Semana Santa madrilenha. O livro mostra como os madrilenhos celebravam tão importante festa. O nome de *Tarascas* (a serpente e figura feminina que luxuosamente adornada representava o símbolo da Carne, que figurava na Procissão do *Corpus*) designa depreciativamente aqueles que abusavam das imoralidades na comemoração da Semana Santa. Já em *Tribunal espantoso*, de técnica também muito similar aos *Sueños* de Quevedo, o narrador, cansado de ver “tarascas y gigantones tan sin provecho en estos días santos” (SANTOS, 1976, p. 361), recolhe-se em sua casa para dedicar-se à leitura atenta das *Meditaciones* do Padre Luis de la Puente, especialmente os capítulos dedicados ao Juízo Final, sendo vencido por um sono profundo. Tendo a leitura como preâmbulo, o sonho não será outra coisa senão a convocação de toda a corte infernal, diante de seu juiz supremo, Lúcifer, para prestar contas de sua atuação entre os homens durante o tempo da Quaresma e Semana Santa.

Em 1666 Santos publica *Los gigantones en Madrid por de fuera y Prodigioso entretenido*. Suas reflexões têm como marco inicial a saída dos madrilenhos para visitar o Cristo venerado no monastério dos Capuchinhos, próximo ao “Real Sitio del Pardo”. Essas comemorações eram motivo de imoralidades, sendo representadas na obra não mais por “Tarascas”, mas por “Gigantones y Gigantillas”, alegorias de todos pecados imagináveis. Utilizando novamente o fingimento do sonho, o narrador, como persona satírica, incorpora-se à romaria e vai ao encontro da Verdade, convocada pelo Tempo, que opera como guia e conselheiro: “pues sé que deseas ver y notar materias de qué hablar y pues tienes escrito a Madrid por de dentro en tu Día y Noche y en tus Tarascas y Tribunales, razón será que escribas Los Gigantones, y para enseñartelos he salido a la campaña como ves” (SANTOS, 1723, v. 1, p. 344). O universo onírico e a perspectiva alegórica da narrativa, que novamente se estrutura em uma espécie de diálogo-passeio, com personagens como o Tempo, a Verdade e o Desengano acompanhando o narrador pelos meandros da cidade, cria um ponto de vista privilegiado, procedimento comum às sátiras menipeias, que não encontramos em *Día y Noche*, por exemplo: “y así que llegué a lo mas alto, oí grande bulla de instrumentos, como pandeiros, castañetas, y

²⁴⁵ Editado por Milagros Navarro (1976) junto ao já citado *Día y noche de Madrid*.

algumas guitarras, acompanhadas de desavergonzadas siguidillas de las del uso” (SANTOS, 1723, v. 1, p. 341).

No ano seguinte, 1667, aparece *El no Importa de España, loco político y mudo pregonero*²⁴⁶, uma das mais bem-elaboradas sátiras menipeias do autor, em que, a exemplo dos tratados políticos da época, particularmente Saavedra Fajardo em *Idea de un príncipe político-cristiano* (1640), Santos utiliza novamente o sonho como recurso para analisar os problemas que afetavam a Espanha, desenvolvendo uma notável reflexão política sobre seu país. Dessa vez, um louco-sábio, “el No Importa”, percorre alucinado as ruas de Madri convocando seus seguidores, entre os quais o próprio autor, para que visitem um presídio, onde culminariam todos os males e infortúnios que transtornam a Espanha. Nesse lugar, o personagem se constitui como árbitro para revisar as causas e ditar sentenças, segundo critérios em desconformidade com a justiça ordinária, acusada de venialidade e corrupção. O uso da figura do louco-sábio é uma clara referência a Menipo, o mendigo, cínico e “louco”, de Luciano que – como outro representante da sabedoria – denuncia, com sua vida severa e palavra franca, os males que acozzam a civilização²⁴⁷.

Em 1668 se publica *Periquillo el de las gallineras*, livro que recebeu mais atenção da crítica por emular a tradição picaresca²⁴⁸. *Día y noche* e *Periquillo* são os textos mais claramente narrativos de Santos. Abandonado na noite de Natal à porta do Hospital São José, Periquillo é adotado por um honrado casal. Estimulado pelo exemplo dos pais adotivos, cresce sábio e virtuoso. Um grave incêndio arruína a vida da família, que morre pouco tempo depois do incidente, deixando o protagonista sozinho e pobre. A partir daí começa a peregrinação que o levará a servir a vários amos, sendo vítima de todo tipo de baixezas. Para proteger sua integridade moral, abandona seu quarto e último ano, já que o trabalho exigiria que fosse cúmplice em um roubo. Para se esconder, sai de Madri, refugiando-se nos montes de Toledo, onde encontra três homens que, como saberá depois, são fugitivos da justiça. Ao chegarem os soldados da justiça ao esconderijo, Periquillo é encarcerado e depois

²⁴⁶ Existe uma versão moderna, em edição conjunta com *La Verdad en el potro*, de Julio Rodríguez Puértolas (1973), e ainda outra mais recente: a versão eletrônica de Enrique Suárez Figaredo (2012).

²⁴⁷ Cf. Robert Klein (1998, p. 425). Essa tradição cínica está presente também em Esopo, o escravo sentencioso, com reverberações na picaresca. Cf. Francisco Rodríguez Adrados (1987).

²⁴⁸ Existe duas edições modernas dessa obra: uma de Angel Valbuena y Prat (1966, p. 1849-1916) e outra edição crítica e anotada em versão eletrônica, de Miguel Donoso Rodríguez (2013, p. 09-325).

solto, ao demonstrar sua inocência. Cansado e injustiçado, é dado por louco por querer reformar o mundo.

Três anos mais tarde, em 1671, surge *La Verdad en el Potro y el Cid resucitado*, outra obra dialogada em estilo menipeu, em que o autor parte, outra vez, de um sonho. Nele surgem o próprio Ruy Díaz, o Cid, a Verdade (simbolizada por uma bela mulher em um potro) e um grupo de anciãos. Esses personagens operam como observadores, testemunhas e juízes das misérias da sociedade, representadas pelas profissões e grupos sociais que desfilam por “la gran Puente del Mundo”, de onde os condenados são lançados ao “río de la risa”. Além do ponto de partida onírico, do lugar privilegiado de observação e da forma dialogada (fundamentalmente entre a Verdade e o Cid), outro elemento próprio da menipeia é a prosa mista, isto é, alternada com intermédios poéticos: a intervalos ouvimos o recitar poemas com tema “cidiano”, constantemente questionados pelo próprio herói por falsearem sua vida.

Também de 1671 é *El rey Gallo y discursos de la Hormiga*²⁴⁹. No ano seguinte, em 1672, Santos publica *La Tarasca de parto en el Mesón del Infierno*²⁵⁰, nova denúncia contra as diversões de seus compatriotas, abrangendo, dessa vez, todo calendário festivo. No preâmbulo, em forma de alegoria, um furação castiga a terra, dando lugar à “Tarasca”, que, atormentada pelas dores do parto, refugia-se no “Mesón del Infierno”, onde dá à luz “a los más viles pecados de la república”: Maya (as adornadas meninas que solicitam dinheiro nas Festas da “Cruz de Mayo”), a “Noche de San Juan”, a “Noche de Toros”, a “Noche del Padre”, a “Noche del Martes de Carnestolendas” e a “Nochebuena”. Novamente é o Desengano, alegoria da Verdade, que guia e aconselha o autor pelas ruas de Madri, em mais um diálogo-passeio, após presenciar, não sem espanto, o múltiplo parto da “Tarasca”.

Em 1677 aparece *El diablo anda suelto. Verdades de la otra vida soñadas en esta*. Sua técnica também é similar a *Los sueños* de Quevedo, dado o apelo onírico ao mundo infernal²⁵¹. Nela os condenados são castigados em uma sangrenta disputa entre Judas e o demônio Taboal, por meio da qual Satanás se vê obrigado a

²⁴⁹ Existe uma edição crítica moderna de Víctor Arizpe (1991a).

²⁵⁰ Existe uma excelente edição crítica dessa obra que é a tese de doutorado em filologia de Elisa Isabel Jiménez Melero (2013).

²⁵¹ O fingimento do sonho a que se refere o título *El diablo anda suelto, verdades soñadas*, se explicita ao final, quando o autor retoma a tópica da vida é sonho em toda a sua ambiguidade: “Ya he despertado, amante Lector; y así digo, que todo quando soñè en el discurso imaginado de la vida, pues toda ella es un sueño (...)” (SANTOS, 1723, v. 4, p. 386).

impor ordem no reino, percorrendo os povoados de condenados que estão pagando suas culpas. Desfilam pelas páginas de Santos uma série de personagens que encontramos também nas sátiras de Quevedo: “soplones”, “lindos”, “alcahuetas”, “busconas”, “malos padres”, “brujas”, “advinos”, “ministros corruptos” etc. Em 1685, Santos publica *El sastre del campillo*, obra protagonizada por um alfaiate do bairro de *Lavapiés*, em que se refere elogiosamente a Madri e, especialmente, a esse bairro e seus habitantes. Após a morte de sua esposa e filho, a mente do alfaiate se desequilibra e, como um “loco-cuerdo”, passa a receber a todos que se consideram vítimas de algum tipo de injustiça. Em uma sala de audiência montada por seu amo, o alfaiate escuta, considera e, por fim, dita suas prédicas e diatribes.

Sete anos depois publica *El vivo y el Difunto*, dividido em doze “esperezos”, outra narrativa que podemos chamar de sátira menipeia: o sonho como ponto de partida, a visão fantástica do mundo dos mortos, o espírito que permite alcançar a verdade sobre a vida a partir da perspectiva da morte. No prólogo ao leitor, Santos, a essa altura com 69 anos, afirma que já havia publicado catorze livros e que já não publicaria nenhum outro devido a sua “edad cansada”. Ao sair do convento de Antón Martín, aproveitando a ocasião para fazer um discurso laudatório da ordem de “San Juan de Dios”, da qual seu filho era presbítero, o autor marcha para o campo atrás de alívio de sua enfermidade. Busca refúgio em “una casilla” da horta do Hospital Geral e adormece. Aparece o espírito de Cram, um turco converso com o qual estabelece diálogo, discorrendo sobre uma grande variedade de assuntos em seu costumeiro tom moralizante.

Em 1696 sai *El escándalo del Mundo y piedra de la justicia*, em que o autor nos apresenta dois jovens que viajam de Madri rumo à Universidade de Alcalá. No caminho um deles tenta matar seu companheiro com uma pedra, da qual milagrosamente não consegue se desprender até que confessa ao outro sua intenção homicida. Perdoado, ambos depositam a pedra milagrosa na Igreja de Torrejón de Ardoz. Ao terminarem seus estudos os dois se tornam religiosos, chegando um deles a ser bispo e o outro predicador dominicano. São modelos de santidade que servem ao autor de pretexto para incluir uma série de relatos nos quais a pedra milagrosa terá por função mostrar o valor da justiça ou da misericórdia divinas que recebem aqueles que violam a lei de Deus. No melhor estilo dos floridos e vários ramalhetes da época, o autor reúne diversas lições, fruto de suas

incessantes leituras, para que, com exemplos e advertências, o leitor governe de forma virtuosa a própria vida.

A última obra de Santos, *El arca de Noé y Campana de Velilla*, vem a público em 1697, um ano antes de sua morte. O autor volta a pôr em cena um sonho²⁵² que o transpõe para uma rua de Madri, onde é requisitado por Noé, um lenhador dos Bosques de Viena, a fim de que observe e escreva sobre uma prodigiosa arca construída por ele mesmo, de onde, e ao som da famosa campana de “velilla”, saem umas figuras “que se menean y hablan” e representam uma série de personagens, próprias do universo da sátira social: as “brujas de Logroño”, um tropel de mendigos fingidos, o Tribunal da Inquisição, um grupo de prostitutas, alcaguetas etc. A obra termina com um testamento literário em que o autor se refere à polêmica a respeito da licitude da comédia, defendendo-a, e critica os autores canônicos da picaresca por seu apelo à luxúria e à lascívia.

²⁵² Hammond (1950, p. 26) e Rodríguez Puértolas (1973, p. xxiv) afirmam que Santos utiliza o recurso do sonho em sete de suas obras, excetuando *El día y noche*; *Las tarascas de Madrid*; *El rey gallo*; *Periquillo*; *El sastre del Campillo*; e *El escandalo del mundo y piedra de la justicia*.