

Cássio Borges

A Engenhosa Bucólica Seiscentista

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, em função da defesa de tese de doutoramento.

Orientador: Alcir Pécora

Campinas 2008

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

B644e Borges, Cássio.
 A engenhosa bucólica seiscentista / Cássio Roberto Borges da
 Silva. -- Campinas, SP : [s.n.], 2008.

 Orientador : Alcir Pécora.
 Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto
 de Estudos da Linguagem.

 1. Gongora y Argote, Luis de, 1561-1627 - Crítica e interpretação.
 2. Polifemo (Literatura). 3. Agudeza. 4. Poética. 5. Retórica. I. Pécora,
 Alcir, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
 Estudos da Linguagem. III. Título.

oe/iel

Título em inglês: Sixteenth-century-Ingenuous Bucolic.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Gongora y Argote, Luis de, 1561-1627 - Criticism and interpretation; Polifemo (Literatura); Wit; Poetic; Rhetoric.

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

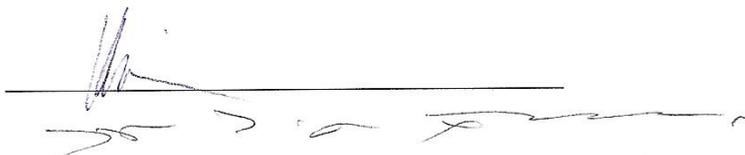
Banca examinadora: Prof. Dr. Antonio Alcir Bernardez Pécora (orientador), Prof. Dr. João Adolfo Hansen, Profa. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira, Prof. Dr. Paulo Elias Allane Franchetti e Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro

Data da defesa: 29/02/2008.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

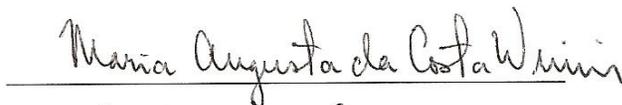
Antonio Alcir Bernárdez Pécora



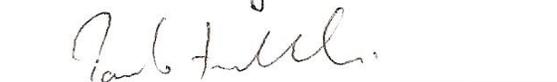
João Adolfo Hansen



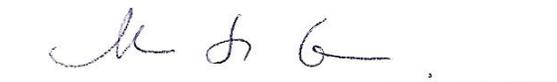
Maria Augusta da Costa Vieira



Paulo Elias Allane Franchetti



Alexandre Soares Carneiro



Lúcia Ricotta Vilela Pinto



Patrícia Prata



Carlos Eduardo Ornelas Berriel



AGRADECIMENTOS:

Alcir Pécora, João Adolfo Hansen, Maria Augusta da Costa Vieira, Paulo Franchetti, Alexandre Soares Carneiro, Karl Erik Schollhammer, Trajano Vieira, Rosemeire Marcelino, Cláudio Platero, Iuri Pereira, Ricardo Valle, Maria do Socorro Fernandes, Isadora Travassos, Bianca Faneli Morganti, Marcelo Gonçalves, Patrícia Prata, Marcelo Veronese, Lúcia Ricotta, Marília Librandi, Carlos Eduardo Ornelas Berriel, Renata Salvador, Andrea Capelli, Marcello Moreira, CNPq, Capes, Raphael Pagliuso, Paulo Pereira, Emerson Moura, Alexandre Arakawa, Alan Ferrari, Fábio Silva, Caio Carvalho, Ana Paula de Oliveira, Fabrício Couto, Marco Mitidiero, Sávio Farias, Marilene Arakawa, Onilda Cáceres, Carlos Ferrari, Ana Somaio, Luciene Borges, Roberto Borges, Zélia Ferrari e Mariana Prandi.

*O mundo imenso: grão de pó no espaço.
Toda ciência humana só palavras.
As flores e os animais e os povos: sombras.
E teus profundos pensamentos: nada.*

Omar Khayyam
Tradução de Jorge de Sena

RESUMO

Ao reler a *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora, esta *Engenhosa Bucólica Seiscentista*, tendo em vista os regimes retóricos de representação letrada, assim como a especificidade aguda da preceptiva poética coetânea, procura delinear um viés interpretativo que se esquivava tanto do paradigma psico-sociológico, empreendido, de modo exemplar, na fortuna crítica de Góngora, por Robert Jammes, quanto da linhagem estilística postulada por Dámaso Alonso. Recuperando categorias interpretativas forjadas pelas principais *Artes de Engenho*, sobretudo as de Emanuele Tesauro e Baltasar Gracián, o presente estudo, em convergência com os novos trabalhos dedicados às retóricas ibéricas, como, por exemplo, o de Antonio Martí e o de Luisa López Grigera, examina a atualização gongórica da fábula greco-latina, atendo-se, por um lado, ao procedimento tropológico-analítico que particulariza a elocução de Góngora e, por outro, ao incremento cortês, que ali afeta o arranjo convencional do argumento fabular, concebendo ambos sob o signo de uma *emulação*, que, ao pressupor o aprimoramento da língua romance, empenha-se na institucionalização, via *consenso erudito*, de um *decoro agudo*, ou seja, de um uso que, ao restringir seus campos de interlocução, imagina uma companhia engenhosamente *discreta*.

Palavras-chave: Góngora; Polifemo; Agudeza; Poética; Retórica.

ABSTRACT

In reading once more the Góngora's *Fable of Polyphemus and Galatea*, having in mind the oratorical procedures of erudite representation, as well as the acute specificity of the coetaneous preceptive poetry, this *Sixteenth-century-Ingenuous Bucolic* searches for delineating an interpretative bias that takes away as much from the psycho-sociological paradigm undertaken exemplarily by Robert Jammes' critical review of Góngora, as from the stylistic lineage postulated by Dámaso Alonso. In recuperating the interpretative categories established by Emanuele Tesauro's and, above all, Baltasar Gracián's *Artes de Engenho* (Art of Inventiveness), the current research, along the new studies devoted to the sixteenth-century Iberian rhetoric, like those of Antonio Martí and of Luisa López Grigera, on the one hand it examines the Gongoristic review of the Greco-roman fable focusing on the tropologic and analytical procedure that particularizes the Góngora's elocution; on the other hand, it focuses on the courteous increment that affects the conventional arrangement of the fabled argument, conceiving both of them under the signal of a *emulation* that, in presupposing the improvement of the Romance language, it is committed to the institutionalization, via *scholarly consensus*, of an *acute decorum*, in other words, of a use that, in limiting its fields of interlocution, imagines a ingeniously *discreet* companionship.

Key words: Góngora; Polifemo; Wit; Poetic; Rhetoric.

SUMÁRIO

Considerações Preliminares	1
ENGENHO E ARTE	7
Regimes Retóricos de Composição	8
Apontamentos sobre a Formação do Cânon Retórico Seiscentista	12
Retóricas e Poéticas Ibéricas	21
Francisco de Medina e o Aprimoramento do Vernáculo.....	26
Artes de Engenho	37
Argumentos de Autoridade na Polêmica sobre a Poesia Culta	48
CONVENÇÕES BUCÓLICAS	55
Cortesia Poética	56
Filosofia Poética	60
Poesia Bucólica	66
O POLIFEMO DE GÓNGORA.....	77
Poesia Culta	78
O Retrato de Polifemo	89
O Retrato de Galatéia	105
Ninfa Adormecida no Lugar Ameno	118
O Cortejo	124
O Erotismo Gongórico	135
Considerações Finais	139
Referência Bibliográfica.....	143
Bibliografia.....	149

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES

A controvérsia a propósito da legibilidade da *Fábula de Polifemo y Galatea*, de Luis de Góngora y Argote (1561-1627), é bem conhecida. Trata-se de um texto que valoriza o emprego abundante de artifícios pouco perspicuos, mesmo pertencendo a um gênero convencionalmente humilde. Sua divulgação na corte de Madri, juntamente com a primeira *Soledad*, em princípios do século XVII, acabaria convertendo-se em estopim de uma ampla polêmica sobre os graus de perspicuidade que deveriam balizar a composição poética em língua vulgar.

Se, por um lado, os detratores do modelo o haviam considerado uma geringonça incompreensível, dado o esforço que se impõe ao entendimento de suas imagens *ingenhosas*, por outro, os partidários de Góngora haviam empreendido a defesa da técnica *aguda* sob a égide de um *consenso erudito*, empenhando-se na autorização de uma poética castelhana dirigida apenas aos lugares cultos de interlocução. Assim, ao retomar o debate a propósito da necessidade de aprimoramento das técnicas de composição poética em língua vernacular, os discursos em defesa dos “poemas maiores” atribuem ao *Polifemo* e às *Soledades* o estatuto de peças que poderiam, enfim, equiparar a poética castelhana à supremacia da autoridade greco-latina.

Não obstante os juízos emitidos por ambas as partes, o fato é que, ao longo do século XVII, o modelo gongórico passa a ser cada vez mais prestigiado. Mesmo nos discursos da parte contraposta, é possível averiguar o crescente interesse despertado por ambas as peças, uma vez que, nos papéis da “batalha”, a emulação dos “poemas maiores” chega a ser comparada a uma epidemia. Ademais, alguns polemistas, depois de atacar veementemente os empregos sentenciosos, acabariam lançando mão dos mesmos usos, como é o caso, por exemplo, de Juan de Jáuregui, autor do famoso *Antídoto contra la pestilente*

poesía de las Soledades,¹ ou, ainda, de Quevedo, um dos mais fervorosos oponentes da poesia culta, que, no entanto, também não se privaria dos artifícios lacônicos.

As principais coletâneas dedicadas à compilação da poesia ibérica seiscentista também testemunham esse processo. Se na principal antologia de princípios do XVII, *Primeira Parte de Flores de Poetas Ilustres de Espanha*,² as composições de Góngora compiladas já superam numericamente as de seus principais êmulos, em Portugal, no início do século XVIII, a *Fênix Renascida* e o *Postilhão de Apolo*³ empenham-se em reunir, justamente, a produção lusitana de matriz gongórica. Como sabemos, na América luso-hispânica, a difusão do traçado agudo ficaria a cargo de nomes como Manuel Botelho de Oliveira; Gregório de Matos e Juana Inés de la Cruz.

Tendo em vista a posição nuclear do modelo gongórico entre os cânones da poética seiscentista, ao empenhar-se na historicidade das práticas letradas coetâneas, este trabalho procura investigar os preceitos retóricos e poéticos que estiveram em vigência durante o Antigo Regime, tendo em vista um critério de pertinência que procura resistir a uma visão do passado empenhada apenas na projeção “de nossos pressupostos” e preconceitos atuais. Como afirma Skinner (1997; p. 30) em seu livro sobre a retórica na filosofia civil de Hobbes, “o estudo do passado não precisa ser menos instrutivo quando desvenda contrastes, em vez de

¹ É grande a profusão dos escritos produzidos em virtude dessa polêmica. Uma boa amostra desse conjunto foi reunida por Ana Martínez Arancón em **La Batalla en torno a Góngora**. Barcelona: Boch, 1978. O *Antídoto* de Jáuregui encontra-se entre os textos compilados nessa obra.

² Organizada por Pedro Espinosa, essa antologia, publicada pela primeira vez em 1605 e reeditada pela Cátedra em 2006, evidencia numericamente a superioridade do prestígio de Góngora entre os seus contemporâneos, seja no domínio “lírico”, seja no satírico; segundo Robert Jammes, neste momento: “l’on commença à parler de lui comme du meilleur poète espagnol, aussi bien dans le domaine satirique et burlesque que dans le domaine lyrique”. **Études sur l’œuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote**, Toulouse-Burdeos, Institut d’Études Ibériques et Ibéro-américaines de l’Université de Bourdeaux- Bibliothèque de l’École de Hautes Études Hispaniques, XL, Burdeos, 1967, p. 275, nota 66.

³ Ambas as coletâneas, reunidas no início do século XVIII, são “projetos setecentistas de defesa da pertinência e da relevância do modelo poético vigente na Península no século anterior”, ou seja, o tempo de “predominância do modelo gongórico”. Ver: **Poesia seiscentista**, org. Alcir Pécora, introdução de João Adolfo Hansen. São Paulo: Hedra, 2002, p. 11.

continuidades com o presente”.⁴ Assim, atendo-se à convicção de que, justamente as divergências em relação ao presente são o que há de mais rico na “aquisição de uma perspectiva histórica”, uma vez que, a luz de tais refrações, torna-se possível enxergar de modo mais nítido a arquitetura de nossos próprios hábitos intelectuais, o presente estudo procura rememorar o vínculo entre as antigas instituições letradas e as práticas seiscentistas de representação poética.

Assim, tendo em mente o caráter precário dos acordos que atribuíam, num certo momento, “valor de verdade” a um conjunto específico de argumentos, tidos, então, como critérios “analíticos” para os arrazoados da crítica literária, este estudo, ao propor-se em domínio retórico-poético, procura revisitar alguns princípios básicos da instituição letrada greco-latina, pertinentes, contudo, ao uso seiscentista, pois, ao longo dos séculos, esses preceitos foram marginalizados pela sucessão de diversos programas heurísticos, que, desde fins do XVIII, empenharam-se no combate aos sistemas de ensino pautados pelas artes liberais.

Em conformidade com esta linha de raciocínio, a *Engenhosa Bucólica Seiscentista*, ao retomar o *puzzle* gongórico, empenha-se na esquiwa de uma série de juízos de valor cristalizados na fortuna crítica do poeta andaluz, já que, se considerados sob o ponto de vista das práticas de representação coetâneas à composição dos textos, tais argumentos mobilizam um conjunto de asserções um tanto questionáveis, como, por exemplo, a afirmação de que o tratamento elocutivo que os caracteriza é “ornato supérfluo”, “rebuscamento”, “exagero”, “deformidade”, enfim, antítese dos pressupostos ilustrados de “clareza” e “objetividade”. No primeiro caso, o equívoco procede da obliteração de um princípio elementar para a poética seiscentista: o *ornato dialético*,⁵ que fundamenta a utilização profusa de efeitos engenhosos; no segundo, deriva-se do esquecimento das estruturas institucionais ali atuantes, já que, durante o Antigo Regime, as práticas de

⁴ SKINNER, Quentin. **Razão e Retórica na Filosofia de Hobbes**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Fundação Editora da UNESP; Cambridge University Press, 1997, p. 30.

⁵ Ver: HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. Campinas: Editora da Unicamp, 2004; especialmente o capítulo sobre o “Ornato dialético e a Pintura do Misto”, pp. 291-388.

representação eram concebidas como aparelho de difusão dos valores aristocráticos da Monarquia Absolutista, que as regulava e fomentava.

Desse modo, ao priorizar, com Pécora (2001; pp. 11-16), os domínios convencionais, técnicos e inventivos, ou seja, o âmbito especificamente retórico-poético da matéria estudada, recusando, até onde for possível, qualquer chave de leitura que implique a projeção de uma “realidade” externa ao próprio “constructo” letrado e a sua convenção, quer o “contexto”, quer as “vivências do autor”, isto é, toda a “ficção biográfica, material ou psicológica” que ele, eventualmente, “possa suscitar”,⁶ estas considerações colocam em primeiro plano a investigação dos acordos e desacordos, historicamente determinados, que balizam a composição do gênero bucólico na Espanha do século XVII, ou seja, elas procuram examinar as tópicas inventivas mais pertinentes; as medidas dispositivas típicas, em cada momento, para o gênero em questão; as técnicas de ornamentação do discurso; os procedimentos de composição do período; os modelos antigos e toscanos emulados e, enfim, os *artifícios engenhosos* que particularizam a invenção dos artefatos seiscentistas, propiciando um complexo arranjo sintático; a utilização copiosa de metáforas *agudas*; o emprego de uma tonalidade profusamente hiperbólica, de recônditas alusões mitológicas, de um vocabulário amplamente “extraordinário”, impregnado de neologismos, arcaísmos e estrangeirismos.

Sendo assim, ao considerar a especificidade inventiva do *Polifemo*, em função dos regimes agudos de composição que fundamentam as práticas de representação do período, assim como as convenções que balizam historicamente a composição do gênero bucólico, as reflexões contidas neste estudo focalizam, prioritariamente, as respostas formuladas em função de tais usos pela preceptiva poética coetânea, que os classifica como *agudos* ou *conceituosos*.

Como se lê em Gracián,⁷ as técnicas de composição empregadas por Góngora, sobretudo nos “poemas maiores”, foram consideradas o ponto

⁶ Ver: PÉCORA, Alcir. “À guisa de manifesto” in **A máquina dos gêneros**. São Paulo: Edusp, 2001.

⁷ GRACIÁN, Baltasar. **Agudeza y arte de ingenio**. Edición de Evaristo Correa Calderón. Madrid: Castalia, 2001.

culminante de um registro *agudo*, simultaneamente tropológico e dialético, que caracterizaria uma das principais vertentes na complexa gama de hábitos discursivos que delimitam os usos seiscentistas:

Pero vengamos ya al estilo aliñado, que tiene más de ingenio que de juicio, atiende a la frase relevante, al modo de decir florido. Fue Fénix dél, no tanto por primero, pues ya en el latín Apuleyo y en el español don Luis de Carrillo lo platicaron, cuanto porque lo remontó a su mayor punto don Luis de Góngora, especialmente en su *Polifemo* y *Soledades*. (GRACIÁN, 2001, Tomo II, p. 251)

Parece oportuno, portanto, empreender uma reinterpretação da matriz gongórica à luz das poéticas seiscentistas que se empenham em ensinar e autorizar os empregos engenhosos.

I

ENGENHO E ARTE

*Heredó naturaleza
arte, y el Arte estudio, Iris colores,
Febo luces si no sombras Morfeo.*

Góngora

REGIMES RETÓRICOS DE COMPOSIÇÃO

*Talche possiam dire che le Parole son Cenni senza mouimento;
e i Cenni son Parole senza romore.*

Emanuele Tesauro

Se, num primeiro passo, é necessário trazer à tona a questão da legibilidade dos escritos de Luis de Góngora, num segundo movimento, convém situá-los em relação a um domínio mais amplo: o dos estudos “humanísticos”, que, durante o Antigo Regime, constituíram os fundamentos de todos os sistemas de ensino, desde os níveis elementares, pautados pela *ratio studiorum*⁸ jesuítica, até os *studia humanitatis*,⁹ núcleo básico dos currículos universitários, que incluía as cadeiras de gramática, retórica, poética, história e filosofia moral.

Se a tese de Curtius (1995), ao afirmar a latinidade da Idade Média, retomava um caminho, há muito abandonado, em que o estudo da retórica situava-se no fulcro das investigações dedicadas à “cultura antiga”, entendendo por “cultura antiga” a vasta trajetória da instituição letrada greco-latina, o repúdio em relação ao estudo da eloquência obrigava-o a um posicionamento discursivo forjado segundo uma perspectiva externa à ordem estabelecida nos estudos

⁸ Nos colégios jesuíticos, aos quais os jovens eram encaminhados depois de haver assimilado os primeiros fundamentos de sua formação, sob a orientação de aios, em estudos privados, as disciplinas dividiam-se em cinco cursos: os três primeiros compreendiam os estudos gramaticais, isto é, o aprendizado das línguas cultas, o grego e o latim; o quarto grau consistia “em estabelecer os fundamentos da eloquência, o que se fazia sob uma base tripla: o conhecimento da língua, uma moderada erudição e uma breve informação sobre os preceitos relativos a oratória”, por fim, o último curso “adestrava o discípulo para a eloquência perfeita, o que compreendia duas disciplinas fundamentais, a oratória e a poética”. Ver: C. Labrador *et alii*, *La “Ratio Studiorum” de los jesuitas*. Madrid: Universidad de Comillas, 1986, pp. 62-94. (*Apud* GRIGERA, 1994, p.43; 1998, p. 50).

⁹ “Até a primeira metade do século XV, a expressão *studia humanitatis* designa um ciclo claramente definido de disciplinas universitárias denominadas: Gramática, Retórica, História, Poética e Filosofia Moral, sendo que o estudo de cada uma destas disciplinas incluía a leitura e interpretação de seus escritores correspondentes, em latim antigo e, posteriormente, em grego.” Paul Oskar Kristeller, *Renaissance Thought and its Sources*, N. York, Columbia University Press, 1979, *apud* Grigera, *La Retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1994, p. 34, nota 43. No entanto, o *trivium* medieval incluía, basicamente, as mesmas disciplinas, Gramática, Retórica e Poética, de tal sorte que o influxo dos novos estudos manifesta-se, como aponta Grigera, no modo como estas disciplinas passam a ser ensinadas, “o que deve ter sido um retorno aos sistemas da Antigüidade” (GRIGERA, 1994; p. 35).

literários. Hoje, pouco mais de meio século depois, quando o quadro de investigações dedicadas tanto às matrizes greco-latinas quanto às apropriações medievais e modernas da convenção antiga apresenta-se, sob diversos aspectos, bastante aprimorado, ao contrário do que imaginava Burckhart, esse campo de interesse tem ocupado, cada vez mais, um papel significativo entre as nossas múltiplas ocupações.¹⁰

Não obstante as possibilidades ensejadas pela nova retórica depois da ruína dos esquemas positivos de racionalidade, o estudo da preceptiva antiga tem sido considerado, em muitos lugares, uma ferramenta imprescindível para a apreciação histórica dos artefatos letrados forjados durante o período de formação dos Estados modernos, já que essa investigação permite uma compreensão mais nítida dos “valores de uso” que conceitos-chave, como, por exemplo, *engenho* e *agudeza*, assumiriam nos discursos coetâneos sobre a arte poética.

Entre os diversos aspectos conceituais que essa mudança de perspectivas viria acarretar, vale ressaltar a compreensão da finalidade epidíctica, que, implícita a tais papéis, coloca em evidência o vínculo entre as práticas de figuração letrada e a máquina institucional fomentada pela Monarquia Absolutista. A compreensão dessa finalidade, que atribui à representação poética uma função efetiva na normalização dos hábitos instituídos, levaria à reavaliação de um amplo conjunto de procedimentos discursivos, que, tendo sido descritos pela preceptiva coetânea, contrariam as hipóteses interpretativas formuladas de acordo com paradigmas críticos extemporâneos.

Por meio dessa linha de raciocínio, foi possível demonstrar, por exemplo, que, na épica, a narração dos feitos heroicos não tinha valor de “reflexo de realidade”, pois, em conformidade com o preceito vigente, o “fato” deveria

¹⁰ Vale lembrar, contudo, que, como se lê no início do quarto capítulo da *Literatura Européia e Idade Média Latina*, denominado, precisamente, “Retórica”, Curtius, condenando a Alemanha e atenuando o descaso dos povos românicos, refere-se a uma “desconfiança inata” de seus conterrâneos em relação a esta *arte* e chega a afirmar que em seu “mundo cultural não há lugar para a retórica”, p. 97. O texto de Burckhart é referido por Curtius, nesta ocasião, como evidência do descaso em relação à retórica. Cabe, sem dúvida, à obra de Curtius o mérito de ter aberto caminho para essas novas linhas de perquirição, manifestando-se inclusive a refutação de algumas de suas concepções como sintoma da consistente repercussão de seu trabalho.

acomodar-se ao lugar convencional do louvor, signo de virtude filosoficamente postulado, e, portanto, digno de memória letrada; do mesmo modo, tornar-se-ia evidente que sátira seiscentista não era “revolucionária” nem “imoral”, pois a personagem satírica, pintada de acordo com os lugares convencionais do vício, ensinava, por meio do riso, o que deveria ser evitado.

No que diz respeito à poesia pastoral, as distorções mais evidentes procedem, basicamente, de duas vertentes: a primeira delas, ao refletir sobre a matéria e a elocução bucólica, atribui à tipologia discursiva humilde um valor de “classe” e, então, discorre sobre possibilidades de interpretação que poderiam associar “pedestre” a “popular”, sem lembrar que, na poética seiscentista, o modelo humilde das *Bucólicas* deriva-se de Teócrito, Virgílio, Ovídio, Petrarca, Bembo, Marino, Camões, Garcilaso etc.; a outra, ao mobilizar premissas românticas, produz uma interpretação da bucólica seiscentista pautada por conceitos como “subjetividade”, “sinceridade” ou “originalidade”. Contudo as poéticas do período não previam a “expressão espontânea” dos “sentimentos do autor”, nem “ruptura” em relação às convenções e instituições vigentes: elas focalizavam a encenação do controle racional dos apetites sensitivos, ajustando a representação dos modos galantes da poesia erótica aos comportamentos valorizados sob o signo da conduta dos melhores, exaustivamente escrutinada nos “espelhos de príncipe” e nos “tratados de racionalidade de corte”.

Como composição laudatória de maneiras heroicas ou galantes, ou, ainda, como vitupério risível de hábitos vulgares, tais composições tinham um papel decisivo na instrução das relações civis. Assim, a investigação da instituição retórica vigente no século XVII converte-se em matéria fundamental para a avaliação das práticas seiscentistas de representação poética, pois é pelas reapropriações dos modelos greco-latinos de racionalidade civil que preceptores e poetas seiscentistas pensam o seu *ofício* e exercem uma técnica que deveria considerar, no cerce de suas finalidades, não apenas o deleite intelectual, mas, também, a instrução da “doutrina teológico-política” da monarquia, que recicla as

obrigações morais da cidadania de autoridades antigas e modernas: Platão, Aristóteles, Cícero, Sêneca, Santo Agostinho, Francisco Suarez...

APONTAMENTOS SOBRE A FORMAÇÃO DO CÂNON RETÓRICO SEISCENTISTA

Durante a segunda metade do século passado, a proliferação de estudos dedicados à história da retórica, tratada ora em obras panorâmicas e dedicadas, sobretudo ao âmbito europeu, ora em trabalhos mais pontuais e, portanto, focados em locais ou momentos específicos, deu respaldo a investigações decisivas nos campos da filosofia civil, da história e da crítica literária. Assim, ao ter em vista uma compreensão mais nítida das práticas de representação letrada que estiveram em vigência durante o XVII ibérico, parece ser conveniente recuar um pouco e repassar, ainda que brevemente, o processo de reformulação dos cânones retóricos empreendido durante o período que nos habituamos a chamar de “humanismo”.¹¹

Ainda que o manejo da retórica antiga nunca tenha cessado plenamente, é o trabalho ecdótico executado nas academias toscanas, a partir, sobretudo, do século XV, que recoloca em circulação alguns dos principais tratados de retórica, tanto gregos quanto latinos. Alguns textos, que, pouco mais tarde, tornar-se-iam elementares, encontravam-se, então, totalmente obliterados, como o *Brutus* de Cícero. Outros tratados haviam sido manejados apenas em versões fragmentárias, como o *De Oratore* e as *Instituições Oratórias* de Quintiliano, ou seja, tanto a recuperação de versões integrais de obras que haviam sido mutiladas pela transmissão quanto o achado de novos manuscritos permitiriam a circulação de

¹¹ Como aponta Grigera (1994; p. 33), os problemas suscitados pela polissemia deste termo, “humanismo”, foram exaustivamente tratados. Ver, por exemplo, Grayson, “The renaissance and the History of Literature” in: André Chastel *et alli*, *The renaissance. Essays in Interpretation*, London: Methuen, 1982, pp. 201-226. Durante o século XIX, houve a tendência de opor os conceitos de humanismo e de renascimento, atribuindo a este o cultivo da tradição vernacular, o que, supostamente, figuraria um conflito com a herança greco-latina cultivada pelos humanistas. Motivada por pressupostos nacionalistas, essa crítica havia concentrado os seus esforços em forjar o triunfo das línguas romance sobre a produção neolatina, quando, de fato, a normatização do vernáculo havia sido executada de acordo com os métodos da convenção antiga, incorporando não apenas técnicas gramaticais e retóricas, mas, também, o vocabulário, os gêneros letrados, enfim, uma ampla gama de princípios que permeiam as práticas de representação letrada desde a Antiguidade. Vale lembrar, o termo “humanismo” é empregado numa acepção, corrente no XVII, que designa ora os instrutores de artes liberais, nas universidades ou no ensino privado, ora o trabalho ecdótico empreendido por eles.

textos que representam passos decisivos, sobretudo na primeira metade do século XV, para o processo de estabelecimento de um corpus “humanístico” de retórica antiga.

Nesse sentido, vale lembrar a atividade letrada de gente, como Marsílio Ficino e Leonardo Bruni, difusores do neoplatonismo e tradutores dos *Diálogos*; Petrarca, que não apenas converte-se, ao lado de Bocaccio e Dante, em modelo para a poética neolatina e vulgar, mas também busca e estuda textos antigos, como as cartas de Cícero a Atticus, Quintus e Brutus, encontradas em Verona; Poggio Bracciolini, que, em 1416, desenterra do monastério beneditino de São Galo uma versão completa das *Instituições Oratórias* de Quintiliano; Gerardo Landriani, que recupera, em 1421, um manuscrito que continha *De oratore, Orator* e *Brutus*: empreitadas que marcariam a anástase quatrocentista da retórica antiga, que, com o advento da imprensa, seria amplamente divulgada ao longo dos séculos XVI e XVII.

Entre toda essa gente, convém destacar o papel de Georgius Trapezuntius, um emigrado grego, que, tendo chegado a Veneza em 1416, para trabalhar na biblioteca de Francesco Barbaro, empreenderia, alguns lustros depois, a redação da “primeira nova retórica em grande escala do renascimento” (KENNEDY; 1999; p. 231-2):¹² os *Reticorum Libri V*, publicados em 1433 ou 1434, obra responsável pela reintrodução da retórica bizantina no cânon ocidental. Como afirma Kennedy:

It would be possible to write a history of Renaissance rhetorical thought in terms of the successive impact of rediscovered works: Quintilian, Cicero, and Greek treatise, especially Dionysius of Halicarnassus's *On Composition*, Hermogenes, Demetrius' *On the Style*, and finally Longinus's *On the Sublime*. Several Greek

¹² Kennedy, George A. *Classical Rhetoric & its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern times*. Second edition, revised & enlarged. Chapel Hill and London: The University of Carolina Press, 1999, p. 232. “Of the Greek emigrants to Italy, the most important for the history of rhetoric is George Trebizond (1395-1472), who introduced the writings of Hermogenes and the Byzantine rhetorical tradition to the West. ... his greatest work, *Rhetoricorum Libri V*, or *Five Books of Rhetoric*, published in 1433 or 1434. This is the first new full-scale rhetoric of Renaissance; it integrated the Greek tradition of Dionysius of Halicarnassus and Hermogenes into the standard Latin sources with examples from Cicero and Virgil. Trebizond himself apparently thought of as a rival to Quintilian treatise, which was then at the peak of its popularity.”

treatises not before known in the West were printed, together with Aristotle's *Rhetoric* and *Rhetoric of Alexander*, in a popular edition by Aldus Manutius in Venice in 1508. (*Ibidem*; p. 230)

A retórica grega, tanto a de Aristóteles quanto a dos bizantinos, integra-se posteriormente ao quadro humanístico de autoridades antigas, provocando, sem dúvida, impacto decisivo, mas que ocorre sobre bases solidamente radicadas na retórica latina de Cícero e de Quintiliano. Grigera, em seu estudo sobre as *Anotações de Quevedo à Retórica de Aristóteles*, ao levantar a hipótese de que alguns dos frutos do ramo helênico poderiam estar guardados nos surrões polifênicos do “*Século de Ouro*”, também ressalta a relevância da recuperação tardia da retórica aristotélica nos meios letrados humanísticos:

Contudo, os homens do Renascimento, que haviam “canonizado” a tradição grega por meio da estrutura dos tratados latinos, nos quais ela se havia conservado — especialmente os de Cícero e de Quintiliano — depararam, surpreendentemente, com uma estrutura diferente: já não se tratava de uma divisão em cinco partes, que para eles eram clássicas — *inventio, dispositio, elocutio, actio e memoria* —, mas em três, dedicadas, as duas primeiras, ao que chamaríamos de invenção (busca de argumentos e meios que comprovem a causa) e a terceira, à pronúncia ou *actio*, à elocução e à disposição. Aristóteles não trata a memória, já que a sua arte não visa preparar oradores forenses, mas ensinar a organizar os pensamentos. Enfim, no tratado de Aristóteles, tanto o conteúdo quanto a estrutura são muito diferentes daqueles dos tratados latinos, aos quais estavam habituados os humanistas do século XV: a *elocutio*, como logo veremos, não inclui as longas listas de tropos e figuras que circulavam, desde a Idade Média, em todos os estudos de humanidades. Entretanto, apesar da difusão e do prestígio que as obras do estagirita — especialmente a *Física*, a *Ética* e a *Política* — tiveram naquela época, sua Retórica não chegou a converter-se em um manual fundamental no primeiro Renascimento, como ocorreu com as obras de Cícero e Quintiliano (GRIGERA; 2008, pp. 35-36).¹³

¹³ GRIGERA, Luisa López. **Anotações de Quevedo à Retórica de Aristóteles**. Tradução de Paulo Vasconcelos e Cássio Borges. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

No entanto, a imagem empregada por Conley, ao eleger um híbrido como análogo para a retórica do XV, parece ilustrar se não com mais precisão, com mais engenho, a trajetória em questão:

In general, we must bear in mind that the Greek tradition never displaced the Latin, but was grafted onto the key conceptions of Cicero and Quintilian. The result was a hybrid that increased the yield of the traditional inventional systems, provided new sources of copia of eloquence. – “Nothing else,” we will recall, “than wisdom speaking copiously” – and multiplied perspectives within the established Ciceronian view of rhetoric as rooted in controversia. The basic current of Ciceronian rhetoric was, then, not diverted but augmented and carried to more scholars to nourish and satisfy more resources and needs. (CONLEY; 1990, p. 119)¹⁴

Enxertada no tronco latino, a retórica helênica trazida pelos emigrados gregos ou resgatada em expedições ao oriente seria, pois, reabsorvida em função da formação de repertórios técnicos e modelares tão amplos quanto possível. Contudo, a ordem de entrada no cânon acabaria afetando a configuração que o sistema retórico antigo iria assumir quer na *ratio*¹⁵ dos colégios quer nos *studia* das universidades.¹⁶

A ideia de produzir a padronização de um “latim clássico”, que fazia frente tanto à feição elocutiva notarial, fomentada durante séculos em lugares como Monte Cassino ou Chartres, quanto ao latim medieval da *Vidas dos Santos*, acabaria gerando, em princípios do XVI, uma linhagem retórica impregnada de purismo ciceroniano.¹⁷ Estudos lexicais têm demonstrado, naquele período,

¹⁴ CONLEY, Thomas M. *Rhetoric in The European Tradition*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1990, p. 119.

¹⁵ Cf. nota 8, p. 7.

¹⁶ Cf. nota 9, p. 7.

¹⁷ Manifestando-se, de modo exemplar, em autores como Longolius e Bembo, a configuração ciceroniana encontra-se na base do processo de instituição dos cânones vernaculares toscanos, funcionando a edição da vulgata petrarquista, feita por Bembo, como emblema do uso ciceroniano em língua vulgar. Bembo manifesta explicitamente a intenção de constituir um cânon poético vernacular em moldes “clássicos”; conviria investigar, como aponta Grigera, o peso dessa matriz ciceroniana nas *Anotaciones de Herrera a la Poesia de Garcilaso*, obra empreendida como emulação do antecedente toscano.

múltiplos exemplos de textos em que o emprego dos termos contidos no *corpus* ciceroniano é praticamente exclusivo¹⁸; ao que parece, o *Lexicon Ciceronianum*, de Nisolius, publicado em 1535, foi uma ferramenta indispensável para parte considerável dos humanistas da primeira metade do XVI.

Entretanto, no ocaso do mesmo século, a *ratio* jesuítica, que ainda recomendava prioridade ao ensino dos livros de Cícero, lidos, usualmente, no manual de Cipriano Suárez, passa a ordenar o exame conjunto da *Retórica* e, eventualmente, da *Poética* de Aristóteles:

Os preceitos, ainda que se possa adotar e analisar os de qualquer autor, não obstante, na preleção cotidiana não se devem expor senão os livros retóricos de Cícero, com a *Retórica* e, se parecer bem, a *Poética* de Aristóteles (LABRADOR et alli; 1986, p. 62 apud GRIGERA 1998, p. 50)

Ou seja, se a *Retórica* aristotélica “não chegou a converter-se em manual fundamental no primeiro Renascimento”,¹⁹ existem múltiplos indícios de que, em fins do século XVI, a situação já se havia transformado consideravelmente: multiplicam-se as edições e traduções desse texto, assim como o número de exemplares nos inventários das livrarias que serviam às universidades e aos colégios jesuíticos; ademais, a correspondência a propósito dos estudos pré-conciliares aponta um interesse acentuado pelo estudo da retórica aristotélica.²⁰

As reações ao purismo ciceroniano dão a tônica ao debate durante as primeiras décadas do século XVI. Ao recuperar de Quintiliano a ideia de “abundância” discursiva, Erasmo, na *Brevíssima Fórmula*, por exemplo, propõe um modelo elocutivo fundado, prioritariamente, na *sprezzatura* de um “descuido estudado”, capaz de dissimular o artifício em aparente naturalidade e de afetar a modéstia de uma atuação semelhante ao improvisado. Vale lembrar, contudo, que

¹⁸ O espanhol Alfonso de Palencia ilustra exemplarmente este processo, como afirma Grigera, 88% de seu vocabulário pode ser encontrado em Cícero. Ver: Javier Durán Barceló, *Obra poética, retórica, lexicográfica y filosofía moral de Alfonso de Palencia. Ediciones críticas del De Perfectione Militaris Triumpho y La perfección del triunfo*. Michigan: University of Michigan, 1992.

¹⁹ Cf. nota 35, p. 27.

²⁰ Ver: Grigera (1998), especialmente, o terceiro capítulo “Quevedo e a Retórica”.

não se trata de uma iniciativa que pretende desalojar Cícero, mas evitar uma atinência exclusiva a essa matriz. Ordinariamente, Cícero e Quintiliano são referidos por Erasmo em conjunto e, ao recomendar, unicamente, a fuga da afetação, o humanista de Rotterdam considera-os plenamente adequados no que diz respeito ao estudo das técnicas elocutivas, lembrando, com Horácio, que as ideias poderão ser indicadas pelos “escritos socráticos”.²¹

A mais célebre formulação da *sprezzatura* quinhentista encontra-se no *Livro do Cortesão*, de Baldassare Castiglione, de 1528, que centra seu argumento no louvor a uma “displícência” artificiosa, capaz de “demonstra[r] que o que se faz e diz é feito sem esforço e quase sem pensar” (CASTIGLIONE, 1997, p. 42), sintetizando um viés que previa a exaltação de um saber agradável, compartilhado no seio da companhia: a solidariedade dos espíritos eleitos, o prazer do convívio com os melhores. Ainda que o *Livro* se dedique à explanação dos modos, é necessário ressaltar que não existe uma retórica dos modos e outra das figuras. Como assegura Pécora:

...palavras e gestos são parte efetiva de uma mesma gramática em uso nas práticas sociais, e não há meio de poderem furtar-se a ela, senão como carência ou fracasso, isto é, como a rudeza ou a ignorância em face da fala articulada ou da conversação gentil (PÉCORA, “Razão e prazer da Civildade” in DELLA CASA, 1999; p. XXIX).²²

Há ainda, na segunda metade do XVI, uma vertente neo-estoica que também poderia ser aditada ao conjunto de reações à ortodoxia dos usos ciceronianos, mesmo tendo-se orientado, ao menos em termos elocutivos, em sentido praticamente oposto àquele proposto por Erasmo e seus seguidores. A figura exemplar, nesse caso, é a de Justus Lipsius, que propicia, como afirma Kennedy,

²¹ TIM, Emerson org. *Arte de escrever cartas*. Anônimo de Bolonha, Erasmo de Hotterdam, Justo Lípsio. Campinas: Editora da Unicamp, 2005, p. 113.

²² DELLA CASA, Giovanni. *Galateo ou dos Costumes*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. XXIX.

a imitação do estilo epigramático dos prosadores da “Idade de Prata” latina, sobretudo Sêneca e Tácito:

A more general reaction against Ciceronianism in style appeared in the mid-sixteenth century. The central figure in this development was Justus Lipsius (1547-1606). He was strongly attracted to the Latin prose writers of the early empire, who were in their own age Anti-Ciceronians. The clipped, epigrammatic but simple Latin of Seneca the younger was one such model; the more complex, sometimes pregnantly obscure style of Tacitus was another. These and other Latin prose writers, including Sallust, became the models of some Latin writers of the late sixteenth and early seventeenth century, and their influence then extended from Latin over into the baroque prose of the vernacular languages... (KENNEDY; 1999; p. 240)

Em seu diálogo com Kennedy, Grigera empreende o estudo da presença de Lípsio na Espanha, perquirindo a possibilidade de os modelos latinos tardios poderem encontrar-se na base da dicção engenhosa de autores como Quevedo e Góngora. Ao percorrer essa trajetória, a professora da Universidade de Michigan acabaria levantando dois novos lugares na reflexão a propósito dos usos letrados seiscentistas na Península Ibérica, ambos de matriz bizantina: o primeiro diz respeito à amplificação e sobreposição dos gêneros elocutivos com base nas leituras do livro sobre as “formas de estilo” (*Peri Ideon*) de Hermógenes; o segundo procura mostrar a pertinência dos exercícios preparatórios (*progymnasmata*) na composição de personagens e cenários de autores canônicos.

Os esquemas bizantinos de elocução, apesar de terem circulado juntamente com as obras aristotélicas desde meados do XV, tiveram repercussão ainda mais tardia que aquela suscitada pelas obras do estagirita. A voga de modelos latinos tardios, proporcionada, exemplarmente, por Lípsio, parece ter incitado, em princípios do século XVII, a adoção de modos elocutivos lacônicos, bem menos permeáveis ao entendimento do que a conversação cortês de princípios do século anterior. Assim, na primeira metade do XVII, autores como Demétrio, Dionísio, Hermógenes e Longino assumem o papel de autoridades antigas que poderiam

dar respaldo os modos engenhosos de elocução aguda, justificando a escassa perspicuidade dos poetas. As *Artes de Engenho* apresentam diversas evidências nesse sentido: Gracián, por exemplo, ao atribuir a Góngora e a Marcial um lugar de primazia no desempenho do ofício poético, defende a variedade dos estilos, mesclando os gêneros latinos de elocução (pedestre, médio, grave) com as “idéias de falar bem”, cuja matriz, ao que tudo indica, é Hermógenes.

Também os exercícios preliminares (*progymnasmata*), oriundos dos sistemas de ensino de composição prosaica, empregados durante o período helenístico (KENNEDY; 1999; p. 26) e conhecidos por meio de tratadistas posteriores, principalmente Teón, Hermógenes e Aftônio, parecem ter sido empregados regularmente nas práticas seiscentistas de ensino. Destinados, a princípio, ao treinamento efetivo dos aprendizes em debates controversos, quer judiciais quer deliberativos, os exercícios preliminares assumiriam, em seu campo epidíctico, um papel importante na composição de personagens, cenários e alegorias poéticas.

Essas *declamações* prescreviam o exercício de variadas tipologias discursivas, propostas como fragmentos de texto que poderiam ser costurados, posteriormente, num discurso propriamente dito: fábula, relato, cria, sentença, refutação, confirmação, lugar comum, encômio, etopeia, descrição, tese etc. Tais esquemas foram amplamente empregados, sobretudo a partir das traduções de Hermógenes e de Aftonius, feitas, respectivamente, por Trapezuntius e por Rudolphus Agricola. Para recordar a relevância de tais usos, mesmo antes da voga bizantina, bastaria lembrar o *Elogio da Loucura* de Erasmo, explicitamente apresentado como tratamento ocioso de uma matéria jocosa em registro epidíctico, com vistas, prioritariamente, ao divertimento de seus interlocutores, ou seja, um louvor paradoxal, justamente, um dos subtipos encomiásticos de *progymnasmata*.

Múltiplas hipóteses poderiam ser levantadas a partir das combinações canônicas forjadas pelos humanismos dos séculos XV, XVI e XVII. No entanto, tendo em vista apenas a compreensão das possíveis fontes manejadas por preceptores seiscentistas na formulação de seu modelo engenhoso de elocução,

consideram-se matrizes doutrinárias e elocutivas herdadas não apenas de gente como Cícero, Horácio, Bembo e Herrera, mas, também, de Sêneca, Marcial, Tácito e, sobretudo, de Aristóteles e dos bizantinos.

Até aqui, numa exposição sumária, falamos de um âmbito basicamente europeu, atendo-nos, sobretudo, ao labor realizado nas academias de cidades como Veneza e Florença, pontos de difusão inicial dessa convenção letrada. Agora, convém recapitular, ainda que uma vez mais sumariamente, os modos por meio dos quais essa reformulação dos estudos liberais ocorre na Península Ibérica.

RETÓRICAS E POÉTICAS IBÉRICAS

Conservam-se, nas bibliotecas espanholas, diversos manuscritos medievais que testemunham o interesse humanístico na Península Ibérica. Entre os exemplos mais significativos, vale lembrar um códice do século XIV que pertenceu ao Marquês de Santillana e que continha o *De Oratore*, o *Orator* e o *Brutus* de Cícero. Códices aristotélicos, alguns do século XIII, comentados por Averróis, figuram também entre os elementos do patrimônio bibliográfico castelhano; além disso, são inúmeros os manuscritos de Quintiliano e de Cícero datados no século XV.²³

Outro fato determinante é a retomada da *Poética* aristotélica, que, profusamente comentada por diversos estudiosos, entre eles Robortello (1548), Minturno (1559), Vettori (1560), Escalígero (1561) e Castelvetro (1570), aparece como uma referência decisiva para poetas e preceptores espanhóis em fins do século XVI. Nesse momento, a *Epístola aos Pisões*, de Horácio, e os comentários de Escalígero à *Poética* de Aristóteles situam-se na base das principais reflexões sobre a poesia em língua castelhana, como se vê, por exemplo, na *Philosophia Antigua Poética*, de Alonso López Pinciano.²⁴ Contudo, o interesse pela *Poética* aristotélica manifesta-se, de modo ainda mais significativo, durante o século XVII, com a invenção das *Artes de Engenho*.

Também na Espanha, entre os adaís do legado bizantino, Trapezuntius assume uma posição estratégica. A difusão de seu compêndio, *Retoricorum Libri V*, é surpreendente. Nele, como já vimos, os preceitos de Cícero, Quintiliano e Aristóteles figuram, lado a lado, com as artes de Hermógenes, Demétrio, Dionísio

²³ Estas evidências são apontadas por Luisa López Grigera no estudo supracitado.

²⁴ LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Philosophía Antigua Poética*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1998, p. 13: “De los que escribieron Artes de por sí, Horacio fue breuísimo, escuro y poco ordenado; de Hierónimo Vida dize Scaligero que escriuió para poetas ya hechos y consumados; y yo digo del Scaligero que fué vn doctíssimo varón y, para instituyr vn poeta, muy bueno y sobre todos aue[n]tajado, mas que en la materia del ánima poética, que es la fábula, estuuo muy falto. Aquí verás, lector, con breuedad la importancia de la Poética, la essencia, causas y especies della. Si para te exercitar más quisieres, lee al César Scaligero, que él te dará mucho y muy bueno.”

e Longino. Em 1511, Hernando Alonso de Herrera publica, na recém-fundada Universidade de Alcalá de Henares, para uso de seus alunos, um compêndio denominado: *Opus absolutissimum Rhetoricorum Georgi Trapezuntii cum addtionibus Herrariensis*. O compilador justifica tal publicação alegando que esta obra apresenta-se como o termo médio entre a prolixidade fastidiosa de Quintiliano e a acentuada brevidade de Cícero: “Noster autem Trapezuntius inter Quintiliani fastidiendam prolixitatem et ciceronianam brevitatem medius incedit.” (TRAPEZUNTII; 1523; apud Grigera; 1994, p. 56).

No entanto, apenas quatro anos depois, quando Antonio de Nebrija, já no fim de sua vida, assume a cátedra de retórica na mesma universidade, um novo compêndio é publicado: *Artis Rhetoricae compendiosa coaptatio ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano. Antonio Nebrissense conccinnatore*.²⁵ Como analisa Grigera, a iniciativa dessa nova publicação, em tão breve intervalo de tempo, poderia evidenciar a rivalidade entre dois paradigmas canônicos da retórica quinhentista: um estritamente “clássico”, defendido por Nebrija, e outro permeável ao influxo bizantino, professado por Hernando Alonso.

Entretanto, os esforços de Nebrija parecem ter sido vãos, já que o primeiro aporte significativo dedicado à poética castelhana, empreendido em 1580, por Fernando de Herrera, em suas *Anotaciones a la Poesía de Garcilaso*, apresenta, de modo evidente, traços da retórica pós-aristotélica, inclusive, com referências diretas a Demétrio e a Dionísio. Ademais, na polêmica a propósito da primeira circulação do *Polifemo* e das *Soledades*, as partes litigantes reacendem a mesma disputa, dividindo-se os batalhões de acordo com duas bandeiras: de um lado, os defensores de um uso ainda pautado basicamente em Cícero e, de outro, os partidários da retórica helênica, que passam, então, a justificar a aplicação de uma tessitura *engenhosa* a qualquer gênero de composição, inclusive àqueles considerados humildes pela convenção romana.

Se, no início do século XVI, já há indícios de uma possível divergência entre os dois cânones, um século depois, quando o gongorismo converte-se em

²⁵ *Ibidem*, p. 57.

emprego dominante no cenário das práticas letradas ibéricas, a incorporação do cânon bizantino parece ser inegável. Entretanto, nesse ponto, é necessário ratificar que não se trata de uma oposição radical às técnicas convencionais da matriz latina: trata-se de uma divergência pontual, que diz respeito às modalidades de emprego elocutivo consideradas adequadas aos distintos gêneros de composição poética.

A estrutura fundamental dos tratados romanos permanece intacta, ou seja, as tópicos da invenção, fundadas na emulação dos exemplos modelares e nos lugares comuns, continuam sendo as mesmas, assim como as medidas dispositivas que visam à organização persuasiva da matéria; as técnicas de composição, apesar de certa tendência ao estilo periódico, estruturam-se nas mesmas bases; a gama de procedimentos elocutivos não se modifica significativamente, apenas intensifica a sua aplicação, sobretudo aos gêneros *pedestres*, até então tratados sob um regime elocutivo simplificado, em conformidade com a “Roda de Virgílio”, que, durante a Idade Média, havia pautado a relação de correspondência entre a matéria, a pessoa, o tempo, o lugar e o registro elocutivo: *decoro*.²⁶

Como já se pode notar, trata-se de um momento em que se observa a confluência de uma quantidade considerável de matrizes discursivas e, conseqüentemente, de linhagens retórico-poéticas, as quais, sucessiva ou simultaneamente, afetaram e foram afetadas por modelos canônicos. Tais linhagens carecem ainda de estudos minuciosos que possam identificar, em períodos mais pontuais, em distintas universidades, em conjuntos de modelos poéticos e prosaicos e, até mesmo, em obras específicas, a predominância de paradigmas técnicos determinados. Do mesmo modo, parece ser conveniente empreender estudos que, partindo do exame dos modelos, investiguem as transformações que eles poderiam ter suscitado na preceptiva que se empenha em interpretá-los e autorizá-los.

²⁶ Para um estudo detalhado dessa questão, ver Edmond Faral, *Les arts Poétiques du XII et XIII siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*. Paris: Édouard Champion, 1924, p. 86.

Neste sentido, entre os espanhóis,²⁷ destacam-se os trabalhos de Luisa López Grigera (1994; 1998), que procuram percorrer, justamente, a dupla via que nos leva dos modelos aos preceitos e, inversamente, dos preceitos aos modelos, mostrando, por exemplo, como a constituição de uma personagem de Cervantes mobiliza as técnicas da invenção retórica, retomando toda estrutura tópica das matrizes argumentativas epidícticas na composição dos retratos de suas personagens; ou, no sentido oposto, como Quevedo, ao inventar um gênero satírico, a *jácara*, apropria-se da fonte aristotélica e emprega, justamente, os procedimentos metafóricos classificados por Aristóteles como vícios. No punho de Quevedo, tais procedimentos são incorporados sob a insígnia de elemento de composição de um *ethos* inepto, que se articula como discurso direto, já que a *jácara* procede de uma base epistolar e se converte em fundamento da imitação de uma fala picaresca que manifesta, no defeito do argumento, *sermocinatio*, a vileza de sua condição, ou seja, o pícaro representa, em modo ridículo, o oposto do que é recomendado pela erudição helênica.

Se a preceptiva retórico-poética reconhece e autoriza os modelos discursivos coetâneos, necessariamente, ela precisa reinventar o preceito antigo, produzindo sua acomodação ao uso presente, pois, como se vê no último exemplo, a técnica seiscentista implica a acomodação da autoridade antiga a práticas que manifestam convenções consideravelmente distintas daquelas que vigiam na Antiguidade. Considerando-se, portanto, o caráter assertivo da afirmação que situa os empregos letrados seiscentistas no horizonte de uma prática absolutamente regrada, delimitada por uma técnica específica e vinculada à máquina civil do Estado monárquico, vale ressaltar, contudo, que tais empregos também geram novas regras, que, por sua vez, dão origem às especificidades que caracterizam o

²⁷ Além dos estudos de Luiza López Grigera, há de se mencionar, aqui, a *Historia de las Ideas Estéticas en España*, de Menéndez Pelayo, ponto de partida para a maioria os estudos dessa matéria. Ademais, é mister lembrar os trabalhos de Elena Artaza, Javier Durán Barceló, Antonio Martí, Rico Verdú e Albuquerque García, que, entre outros, têm se dedicado, intensamente, ao estudo dos paradigmas retóricos de representação na Espanha dos séculos XVI e XVII.

trato discursivo seiscentista, entre as quais o papel atribuído à faculdade intelectual e inventiva do engenho parece ter sido o mais importante.

FRANCISCO DE MEDINA E O APRIMORAMENTO DO VERNÁCULO

... nuestra lengua a costa de mi trabajo haya
llegado a la perfección de la latina...

Góngora

Assim como as divergências a propósito da seleção e da interpretação das matrizes antigas, a discussão a propósito do aprimoramento da língua espanhola constitui-se um tópico elementar no debate incitado pela circulação dos “poemas maiores”. Se Góngora alega que em seu punho o processo de aperfeiçoamento da língua castelhana havia chegado a seu termo, equiparando-se, enfim, à soberania do latim, seus opositores, por outro lado, afirmavam, em registro satírico, que esses poemas haviam sido forjados numa mescla de todas as línguas do Calepino,²⁸ compondo como uma geringonça,²⁹ de tal modo incompreensível, que, na corte, os comentários supunham, como justificativa para esse empreendimento, duas possibilidades: ou Góngora havia composto os poemas apenas para burlar com siso de Andrés de Almansa y Mendoza, que ficara encarregado de apresentar os textos à corte, ou o poeta de Córdoba havia sido arrebatado pela desdita de Babel, sem, contudo, ter recebido a graça de pentecostes.³⁰

²⁸ Ambrogio Calepino, monge italiano, cujo dicionário plurilíngue esteve entre os mais difundidos na Europa até o século XVIII.

²⁹ No dicionário seiscentista de Covarrubias (1611), obra valiosíssima para aqueles que buscam uma compreensão mais precisa dos usos lexicais que vigiam durante o século XVII, encontramos uma etimologia bastante curiosa para o termo utilizado pelos oponentes de Góngora. Segundo o *Tesoro de la lengua Castellana*, ‘jeringonza’ ou ‘geringonza’ é um termo que se aplica à fala típica dos rufiões e prostitutas, podendo referir-se também à fala utilizada pelos ciganos e pelos cegos cuja finalidade seria limitar a compreensão daqueles que não dominam tal código. Uma tradução possível para este termo seria “gíria”, dada a conformidade com o étimo greco-latino apontada por Covarrubias, *gyros*, pelo latim *gyru*. No entanto, a associação mais inusitada diz respeito ao uso da língua grega: “Díjose geringonza, cuasi gregigonza, porque en tiempos pasados era tan peregrina la lengua griega, que aun pocos de los que profesan facultades la entendían, y así decían hablar griego el que no se dejaba entender”. Ainda dentro desta sinonímia, encontra-se o termo ‘germania’, que aplicando-se também a rufiões e prostitutas constitui a base lexical de um dos principais gêneros burlescos empreendidos por Quevedo, a *jácara*. Ver: Grigera, (2008; pp. 77-95). Sebastián de Covarrubias Orozco. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid: Castalia, 1995.

³⁰ Esta suposição burlesca aparece na carta anônima supracitada. De acordo com o Velho Testamento (Gênesis 11:1-9), contrariado com a presunção dos humanos ao tentar construir uma

Relevando, ao menos por ora, o tom pitoresco do combate, o fato é que tal discussão envolve um ponto crucial para compreensão das motivações que impulsionaram a valorização das línguas romance na Península Ibérica, configurando-se como um dos lances derradeiros num longo processo que remonta às primeiras iniciativas de normatização da língua, efetuadas ainda em fins do século XV e estende-se até meados do XVII, quando as obras do, assim chamado, *século de ouro* impõem um padrão relativamente estável para os usos da língua romance.

Em meados do século XVI, a afirmação do descompasso entre a pujança do império castelhano e a debilidade de sua língua ainda é lugar comum nas reflexões hispânicas a propósito da convenção letrada vernacular. Nesse momento, a retomada dos regimes de produção oriundos da Antiguidade já se havia consolidado em solo ibérico, consagrando a língua latina como veículo das práticas intelectuais de maior prestígio. Assim, a superação do contraste entre o vigor dos estudos “clássicos”, veiculados na língua do Lácio, e a precariedade das práticas discursivas vernaculares apresenta-se como proeza análoga à das conquistas coloniais: se estas haviam sobrelevado, no âmbito efetivo dos acontecimentos, as façanhas dos impérios antigos, àquelas caberia, por meio da emulação de autoridades antigas, o correlato intelectual de tais feitos, assegurando a imortalidade da glória ibérica.³¹

Em conformidade com o enorme prestígio que o ideário heroico da Antiguidade havia gozado nas cortes quinhentistas, a defesa do vernáculo é produzida como atualização dos princípios que haviam conduzido as conquistas dos impérios antigos: se os romanos haviam incorporado a tradição helênica,

torre que atingisse os céus, a divindade ter-lhes-ia infundido a diversidade de línguas, impedindo o entendimento entre os povos, de tal modo que a humanidade não mais pudesse coordenar um esforço conjunto. Este episódio relaciona-se, no Novo Testamento, com Atos dos Apóstolos (At 2:5-7), onde, por meio da graça de Pentecostes, o entendimento entre os homens é restituído. Ou seja, por meio da referência bíblica, a carta anônima, basicamente, acusa os poemas de obscuridade e, maldosamente, insinua a interpretação herética da elocução gongórica.

³¹ Como acentua Curtius, o conceito de *translatio imperii*, vinculando-se de modo intrínseco à noção de *translatio studii*, perpassa toda a tradição românica, constituída sob os despojos do mundo latino. Curtius (1995; 54 e segs).

enriquecendo, assim, sua língua e, depois, haviam-se empenhado em disseminá-la, sob o poderio de seus exércitos, estendendo simultaneamente as fronteiras do império e os usos da língua, por que a coroa espanhola não faria o mesmo? É nesta linha de argumentação que Francisco de Medina, cronista de Felipe II, lamenta o descaso de seus contemporâneos na lide com a língua castelhana:

Por isso costumo espantar-me com nossa debilidade e com nossa negligência, pois havendo domado, com singular fortaleza e prudência quase divina, o orgulho de nações tão poderosas e elevado a majestade do reino espanhol a uma altitude jamais alcançada por forças humanas, e, além desta ventura, havendo-nos cabido uma fala tão própria na significação, tão copiosa nos vocábulos, tão suave na pronúncia, tão flexível que poderíamos desdobrá-la do modo que mais nos conviesse; somos – direi – tão descuidados (ou tão ignorantes) que permitimos a ruína deste tesouro tão raro que possuímos? (HERRERA, 2001, p.188).³²

Considerado por Menéndez y Pelayo, não sem alguma exageração, o excerto mais eloquente de toda a crítica espanhola,³³ esse texto constitui um testemunho importante para compreensão do estado da causa no último quarto do século XVI, quando Góngora já havia deixado seus estudos em Salamanca e o seu primeiro poema impresso aparece como folha de rosto da versão espanhola dos *Lusíadas*, feita por Luís de Tapia, justamente em 1580.³⁴

No âmbito das preceptivas poéticas, pode-se afirmar que as *Anotaciones* de Herrera empreendem o primeiro gesto efetivo para o estabelecimento de um cânon vernacular que represente a aplicação eficaz dos antigos regimes de

³² Este texto encontra-se no aviso “A los lectores”, que introduz as *Anotaciones a la Poesía de Garcilaso* (1580), de Fernando de Herrera, Madrid: Cátedra, 2001, p. 188. É conhecida a congruência entre este texto de Medina e o *Discurso sobre la lengua castellana* (1546) de Ambrosio de Morales: “Por isso sempre me comove a má sorte de nossa língua castelhana, que, sendo semelhante a todas as demais línguas de prestígio, na abundância, na propriedade, na variedade e na beleza e, em algumas destas coisas, obtendo vantagem sobre muitas delas, por culpa ou por negligência de nossos naturais, encontra-se tão olvidada e tão menosprezada que já perdeu muito de seu valor.” Trata-se, enfim, de um lugar comum, retomado inúmeras vezes na discussão a propósito da valorização da convenção vernacular.

³³ Marcelino Menéndez y Pelayo. *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Buenos Aires: Editora Espasa-Calpe, 1943, p. 256.

³⁴ Ver: “Introdução” in *Poemas de Góngora*, tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Art Editora, 1988, p. 7. Vale lembrar que este é o mesmo ano em que ocorre a união ibérica.

produção à poética da língua castelhana. Tal empreendimento tinha entre seus objetivos principais a superação do prestígio que os modelos toscanos ainda gozavam entre os espanhóis. Segundo Herrera, os letrados de Espanha dedicavam mais cuidado à inteligência das línguas estrangeiras do que à própria língua:

Porém, não sei como os nossos, que com tanta admiração celebram a língua, o modo de dizer, a graça e os pensamentos dos escritores toscanos, irão tolerar minha ousadia ao afirmar que a língua comum da Espanha, suas frases e seus termos, sua vivacidade e seu espírito, os sentimentos de nossos poetas possam ser comparados com a elegância da língua e com a formosura das divinas rimas italianas (*ibidem*; 2001; p. 275).

Esse processo de aprimoramento da língua castelhana erigir-se-ia, basicamente, sobre três fundamentos: a emulação dos modelos antigos e toscanos; a incorporação das técnicas greco-latinas de composição; e o estabelecimento de um cânon espanhol. Considerando esses três aspectos, Medina engrandece o pioneirismo de Fernando de Herrera, autor de um dos primeiros trabalhos capazes de evidenciar tecnicamente a “grande beleza e o esplendor do idioma espanhol”, incitando todos, por meio da moção de seus afetos, a resgatar a língua castelhana do poder dos bárbaros “– como os príncipes gregos haviam feito com Helena –.” (*ibidem*, 2001; pp. 202-203).

Entretanto, antes de efetuar o encômio das *Anotações* de Herrera, Medina arrola algumas das causas que, na segunda metade do século XVI, ainda apresentavam-se como obstáculos ao aprimoramento do idioma espanhol. Vale a pena repassá-las a fim de lembrar as posições defendidas por letrados ibéricos em relação ao papel que as línguas vernaculares deveriam desempenhar na expansão da monarquia castelhana.

Raciocinando do âmbito genérico ao particular, no primeiro dos argumentos, Medina arrola algumas circunstâncias atenuantes: se os gregos e os romanos haviam-se dedicado, durante séculos, ao aprimoramento de suas práticas discursivas, à custa de trabalhos árduos dos que empreendiam tal ofício, a

persistência de alguma rusticidade na língua castelhana não deveria causar espanto, pois, ainda há pouco, a Espanha encontrava-se sob o jugo dos “bárbaros” e “os bons espíritos” teriam atendido “com mais fervor à reconquista da liberdade da pátria que aos estudos das artes liberais, que nascem e se mantêm no ócio” (ibidem; pp. 194). Se a dificuldade da matéria e a recente necessidade de empenho nas armas, com vistas à reconquista da Península, aparecem como causas do atraso no trato culto da língua castelhana, o presente é apontado como o momento em que se tornam propícias as condições para o exercício do ócio letrado e, portanto, para a instituição das leis, dos ofícios e das artes em língua castelhana.

Contudo, esse argumento não era novo. Antonio de Nebrija, por exemplo, no prólogo de sua *Gramática de la Lengua Castellana*, dirigido à Rainha Isabel em 1492, já afirmava que as artes liberais deveriam suceder a execução das leis e que estas, por sua vez, sucediam a aplicação das armas:

Depois de vencidos os inimigos de nossa fé por meio da guerra e da força das armas, tendo sofrido os nossos tantos danos e temendo estragos ainda maiores, depois da imposição da justiça e da execução das leis, que nos une e faz com que possamos viver igualmente nesta grande companhia que denominamos reino e república de Castela, não resta outra coisa senão o florescimento das artes da paz. (NEBRIJA, 1990, P. 8)

Um pouco adiante, Nebrija justifica a utilidade de seu empreendimento: “Depois que vossa Alteza impuser o jugo a muitos povos bárbaros e a nações de línguas peregrinas, ao serem vencidos, eles terão a necessidade de receber as leis, que o vencedor impõe ao vencido, e com elas a nossa língua...” (Idem.).³⁵ Assim, em conformidade com lema heroico, armas e letras, o argumento de Medina, ao relembrar, um século depois, “a reconquista da pátria”, procura ratificar a necessidade, agora premente, de empenho no estudo das artes, já que, em

³⁵ Trata-se do texto que inaugura o debate a propósito dos usos da língua vernacular.

última instância, a posseção definitiva dos territórios conquistados dependeria, em amplo sentido, do artifício das letras.

O segundo aspecto mencionado por Medina diz respeito à carência de doutrinas destinadas à poética em língua castelhana. De fato, até 1580, não há registro algum nesse sentido, excetuando-se obras, como a *Arte de Trovar* (1492), de Juan de Encina, nas quais a convenção trovadoresca medieval encontra-se ainda impermeável aos usos toscanos. Como consequência dessa falta, segundo o cronista do reino, inúmeros vícios manifestar-se-iam na poética castelhana, estando esses defeitos de tal forma radicados no uso que, se alguém tentasse demovê-los, não poderia furtar-se da acusação de pedantismo: “como se o acordo da multidão, guiada por seus equívocos, sem lei nem razão, fosse regra inviolável para os nossos conselhos” (*Ibidem*; 2001, p. 194).

Entretanto, alguns passos importantes para estabelecimento dos princípios normativos que orientariam o manejo da língua espanhola já se haviam concretizado. Ainda em fins do século XV, Antonio de Nebrija redige a *Gramática de la Lengua Castellana* (1492), que corresponde aos rudimentos desse processo. Meio século depois, Miguel de Salinas dedicar-se-ia à elaboração da primeira *Retórica en Lengua Castellana* (1541) e, apenas dois anos antes da publicação das *Anotaciones* de Herrera, Rodrigo Espinosa de Santayana apresentaria a sua *Arte de Retórica* (1578). Consideradas estas premissas, cabe atribuir às anotações de Herrera o pioneirismo na emulação, em língua vulgar, das doutrinas poéticas oriundas das academias toscanas.

Herrera não compôs uma poética propriamente dita, entretanto suas *Anotações*, reunidas em uma edição das obras completas profusamente comentadas, incluem a discussão de diversos aspectos que passariam a integrar o cerne das preceptivas ibéricas compostas em língua espanhola, cuja proliferação, a partir daquele momento, expande-se significativamente. Entre esses aspectos, poderíamos destacar: o exame das convenções que balizam os gêneros empregados pelo poeta toledano, explicando a gênese greco-latina de tais modalidades discursivas e evidenciando os pontos de contato com os modelos

toscanos; a defesa da metáfora, do arcaísmo e do neologismo como procedimentos que poderiam contribuir de forma decisiva para o enriquecimento da língua; a defesa da diversidade de modelos a serem imitados, concebendo-se a incorporação conjunta dos “despojos” greco-latinos e toscanos como meio de elevar as composições poéticas castelhanas a patamares de perfeição jamais alcançados antes.

Outro impedimento enumerado por Medina como obstáculo para a “gloriosa competência” seria a escassez de obras que pudessem servir como modelos para a “nova e admirável pompa”. Se, nas práticas seiscentistas de representação, o domínio dos procedimentos artísticos havia sido concebido como elemento primordial para o sucesso na composição de um artefato, a sua inserção num domínio convencional apresenta-se como outra face da mesma moeda. O reconhecimento de um cânon, ou seja, a autorização de uma convenção que possa balizar a composição dos distintos gêneros letrados impõe-se como aspecto tão fundamental quanto a exposição dos princípios técnicos que a regulamentam.

Como assinalam Pepe e Reyes, Herrera tinha em mente um projeto similar ao que Bembo havia realizado no início do século, ao editar as obras de Petrarca: *Cose volgari di M. Francesco Petrarca* (1501). Ambos dedicam-se a um minucioso trabalho ecdótico a fim colocar em circulação o que havia de melhor em suas respectivas línguas vernaculares, procurando demonstrar a eficácia da língua romance em composições, supostamente, equiparáveis às dos poetas greco-latinos.

Em fins do século XV e princípios do XVI, quando Bembo e Sannazaro reinventam a lírica, Dante, Boccaccio e Petrarca eram modelos consagrados havia mais de dois séculos, na Espanha, entretanto, Herrera não poderia contar com modelos tão antigos; isto, no entanto, não o impede de estabelecer uma linhagem de obras castelhanas vinculadas à convenção toscana. Remontando às origens de seu cânon ao Marquês de Santillana (1398-1458), Herrera justifica, por meio da ousadia, as imperfeições presentes na obra desse “grande capitão espanhol e fortíssimo cavaleiro”, capaz de “arrojar-se venturosamente num mar desconhecido,

retornando a sua nação com os despojos de riquezas peregrinas” (*Idem*; p. 280). Juan de Boscán teria dado continuidade a essa linhagem, sem, contudo, conseguir superar as dificuldades que, em seu tempo, impunham-se a tal empreitada, já que alguns descuidos e vícios perpassam suas obras, os quais, no entanto, Herrera considera terem sido julgados com excessiva severidade pelos críticos. Já a Dom Diego Hurtado de Mendonça, atribui-se o achado de conceitos extraordinários, porém esse poeta, que havia conseguido apartar-se da vulgaridade da poesia comum, sendo levado pelo ímpeto do engenho, teria falhado no desempenho artístico, perdendo a oportunidade de elevar as letras castelhanas. Por sua vez, Gutierre de Cetina, que havia conciliado engenho e arte, pecaria por falta de vigor, afetando suavidade e pureza, como um escultor que, ao executar a representação de um “formoso mancebo, contenta-se com a docilidade e com a ternura, não mostrando nenhum sinal de nervos ou de músculos, como se a beleza da mulher não fosse tão diferente e apartada da formosura e da generosidade de um homem quanto dista o rio Ípanis do Erídano” (*Idem, ibidem*).

Enfim, de acordo com o princípio encomiástico que orienta esse discurso, o único lugar de excelência cabe a Garcilaso de la Vega, “príncipe dos poetas espanhóis”, que, segundo Herrera:

... é doce e grave (mescla estimada por Túlio, devido a sua dificuldade) e, com a pureza das vozes, resplandece a suavidade de seus sentimentos, pois é muito afetuoso e brando. Porém, nisto não se equipara a suas canções e elegias, pois, nelas, supera-se, de tal sorte que, com grandíssima vantagem, excede a si mesmo, sendo completamente elegante e puro, terso e generoso, dulcíssimo e admirável ao mover os afetos; contudo, o que mais se deve admirar em seus versos é a honestidade e temperança dos desejos, pois, todos aqueles que escreveram sobre a matéria amorosa são, nisto, com grande desigualdade, inferiores a ele, que não descobre um pequeno sentimento nos prazeres moderados, mas impregna-se completamente com os deleites e tristezas do ânimo (*Ibidem*; pp. 281-282)

A enumeração das dificuldades que se impunham à elevação da língua castelhana ao mesmo patamar dos idiomas cultos mobiliza-se em função do

encarecimento não apenas das obras de Garcilaso, mas de toda a língua espanhola, já que Herrera acredita que a obra do poeta toledano represente a efetiva maturidade do idioma, ilustrando as potencialidades do “engenho ibérico”. A proposição central desse argumento, fundada na tentativa de situar o vernáculo espanhol em uma posição condizente com a pujança do império, contempla, assim, a possibilidade de superar não apenas o êxito dos modelos italianos, mas, inclusive, a excelência dos antigos, assim como, presumidamente, já havia ocorrido em domínio bélico.

Enfim, o último impedimento para o uso culto da língua espanhola e o maior deles, segundo Medina, procederia de um “depravado parecer que se havia radicado no ânimo dos homens sábios”, segundo o qual não seria possível fazer uso do vernáculo, “submetendo-se ao entendimento do povo” (*Ibidem*; p.195), sem que isso acarretasse considerável perda de estima. Em consonância com o primeiro dos aspectos apresentados nesta argumentação, Medina afirma que a principal causa da permanência da língua castelhana em tal estado de corrupção é a existência de um ciclo vicioso, pois os homens cultos não a utilizavam por receio do descrédito que procederia de sua rusticidade, e ela, por sua vez, permanecia rústica, pois não era utilizada, justamente, por aqueles que poderiam resgatá-la de tal condição:

Deste modo, aqueles que, por sua erudição, seriam os únicos com capacidade para manejar com destreza estas armas, as abandonaram nas mãos do vulgo, que as empregaram, por sua covardia e por seu desconcerto, da maneira que sabemos (*Ibidem*; p. 195).

Ou ainda, na versão de Morales:

Quem não temeria, ao escrever na inferioridade do castelhano, o obscurecimento de sua obra? Como num vaso em que, por ser habitualmente empregado em usos pífios, ninguém quereria guardar algo nobre e precioso; assim, ao ver a nossa língua tão mal empregada, não havia quem se atrevesse a servir-se dela (*Idem*, nota 18).

Assim, Medina, ao atribuir o domínio da língua castelhana ao vulgo, procura incitar os sábios à reconquista do vernáculo:

A partir de hoje, retrair-se-á a arrogância e a presunção dos vulgares que, enganados pela falsa persuasão de seu aviso, ousavam requestrar atrevidamente esta matrona honestíssima, acreditando que poderiam rendê-la nos primeiros encontros, como se ela fosse alguma vil rameira desavergonhada. A esta competência gloriosa incitar-se-ão logo os bons engenhos e veremos a majestade da língua espanhola estender-se, adornada por nova e admirável pompa, até as últimas províncias onde vitoriosamente penetraram as bandeiras de nossos exércitos (*Ibidem*, p. 203).

Sem dúvida, as obras de Luis de Góngora poderiam ser lidas como uma das experiências mais radicais no que diz respeito à incorporação desse convite. Se, no discurso de Medina, as obras de Garcilaso representam um lugar inaugural de excelência para os usos do castelhano, três décadas depois, quando o *Polifemo* e as *Soledades* chegam à corte de Madri, o debate sobre o vernáculo já não presume escassez alguma, pelo contrário, a principal questão em pauta passa a ser a abundância. A técnica de composição empregada em ambos os poemas extrapola certos limites defendidos como decoro elocutivo vigente. Ao propor um decoro outro, engenhoso, em termos dialéticos e elocutivos, Góngora propõe um lugar exíguo de interlocução, isto é, ao acumular, em concisão sentenciosa, infindáveis procedimentos engenhosos e referências eruditas, o “cisne cordovês” transforma o vernáculo num código acessível apenas aos iniciados na tradição letrada, erigindo um modelo limítrofe de poética aristocrática.

Se, no início do XVI, os toscanos haviam assumido uma posição imbatível na reapropriação ciceroniana da poesia antiga, cuja assimilação, nos domínios ibéricos, teria sido levada a termo com as obras de Garcilaso, um século depois, a poesia espanhola de matriz gongórica, sob a bandeira da retórica grega de Aristóteles e dos bizantinos, converter-se-ia em modelo imperial de excelência

letrada não apenas em domínios coloniais, mas, também, em outras partes da Europa.

ARTES DE ENGENHO

*No brillan tantos astros en el firmamento,
campean flores en el prado,
cuantas se alternan sutilezas
en una fecunda inteligencia.*

Gracián³⁶

No século XVII, os discursos dedicados à exposição das *Artes de Engenho*³⁷, regularmente, reclamam o mérito de ter promovido o aprimoramento das técnicas usuais de representação. Entretanto, a proposição desse aperfeiçoamento não se produz como ruptura em relação às convenções estabelecidas, mas como reinterpretação de matrizes já canonizadas ou como incorporação de autoridades ainda pouco difundidas. No caso da poesia culta seiscentista, a revisão da autoridade aristotélica assume uma posição fulcral.

Partindo das posições difundidas desde a recuperação quatrocentista das principais retóricas gregas e latinas, a preceptiva poética seiscentista empreende o tratamento técnico de uma faculdade intelectual, até então, considerada inata: o *engenho*, responsável pelos achados da *invenção*. Retores como Cícero e Quintiliano haviam considerado essa habilidade engenhosa uma “inclinação natural”, que, portanto, não poderia ser ensinada por meios técnicos ou práticos; ou seja, de acordo com o preceito latino, os achados do engenho, concebidos como obra do *acaso*, não poderiam assumir um estatuto artístico. Segundo essa perspectiva, caberia à *invenção*, primeira etapa na elaboração da matéria discursiva, a instrução das convenções elementares atreladas a cada gênero discursivo, como suas partes típicas ou lugares-comuns usuais. Contudo, a capacidade de encontrar homologias entre as probabilidades do caso presente e

³⁶ (GRACIÁN, 2001; tomo I; p. 56).

³⁷ Durante o período em questão, foram publicadas, na Península Ibérica e nas cidades italianas, inúmeras preceptivas retórico-poéticas dedicadas ao tratamento da “nova” arte. Entre elas, destacam-se: **Delle accutezze, che altrimenti spirit, vivezze e concetti volgarmente si appellano** (1639) de Matteo Peregrini; *Agudeza y Arte de Ingenio* (1642-1648) de Baltasar Gracián; **Il cannocchiale Aristotelico** (1654) de Emanuele Tesauro; e, um pouco mais tarde, em Portugal, a **Nova arte de conceitos** (1718) de *Francisco Leitão Ferreira*.

as tópicas convencionais, continuava a ser compreendida sob a insígnia de um “golpe de sorte”.

Na preceptiva seiscentista, contudo, a exposição da faculdade inventiva do engenho produz-se, basicamente, de acordo com duas qualidades: a *perspicácia*, redescrita como hábito intelectual que faculta atos complexos de cognição; e a *versatilidade*, que responde pela agilidade do ajuste entre o achado conceitual e as circunstâncias de enunciação. Se, por um lado, a eleição da matéria mais adequada à persuasão exige um entendimento sagaz, por outro, a composição elocutivamente eficaz demanda não apenas amplo domínio técnico, mas, também, um apurado senso de adaptabilidade, capaz de acomodar os distintos graus de dificuldade da matéria à variedade dos hábitos intelectuais que se manifestam em distintos auditórios.

Destarte, as releituras seiscentistas de Aristóteles³⁸ reativam uma linha de raciocínio que atribui aos empregos analógicos da metáfora um papel fulcral na composição de enunciados persuasivos. Tomando como premissa elementar o prazer inerente a um “aprendizado fácil é rápido”, a matriz aristotélica valorizava o efeito sintético da translação que, ao suprimir as premissas da relação entimemática enunciada, seria capaz de provocar efeitos inusitados de sentido.

A utilização de termos próprios não poderia produzir tais efeitos, pois o seu significado é amplamente conhecido, contudo, quando se estabelece uma relação de similaridade entre o nome e um termo análogo, a correlação, ao evidenciar a identidade entre as contingências dos termos empregados, ensina algo sobre a matéria tratada: se o leão é uma fera e se Aquiles é *como* um leão, logo Aquiles é uma fera. Ao assumir o lugar de representação do conceito figurado, a visualização da *imagem urbana* coloca em *evidência* uma qualidade preponderante do conceito enunciado e, assim, logra uma imagem discursiva fantástica (Aquiles-leão), capaz de despertar o ânimo usualmente indisposto de auditórios particulares.

³⁸(ARISTÓTELES, 2000, 387 e segs.)

O êxito de tais efeitos inusitados de sentido depende, contudo, do grau de compreensibilidade dos entimemas que fundamentam o artifício. Se, por um lado, os entimemas não deveriam ser banais, já que, se o conceito for previamente conhecido, não haverá aprendizado algum, por outro, eles também não poderiam ser demasiadamente complexos, pois, neste caso, eles não seriam compreendidos imediatamente e converteriam a translação em enigma.

Se a metáfora analógica, segundo a *Retórica* aristotélica, é tropo entimemático e, portanto, artifício decisivo no processo de adequação entre a dificuldade da matéria e a representação letrada que é capaz de acomodá-la, com eficácia, à disposição intelectual de auditórios não especializados, no século XVII, quando a preceptiva engenhosa apropria-se do princípio tropológico-analítico *urbano*, os usos engenhosos da *translação* assumem a posição de ato supremo do intelecto, redescrito como capacidade de inventar e decifrar relações enigmáticas de sentido entre conceitos extremamente opostos, ou seja, o caráter misterioso da correlação seiscentista implica a expansão do limite superior do procedimento, limitado, na matriz antiga, pelo efeito enigmático. Minimizando a necessidade de acomodar-se a amplos e variados auditórios, as *Artes de Engenho* presumem um lugar de interlocução seletivo, que aprecia a dificuldade dos poetas como exercício intelectual, sobrevalorizando, assim, o aspecto lacônico das correspondências agudas.

Em *Il canocchiale Aristotélico*, Emanuele Tesauro, ao apresentar a matéria de sua “luneta aristotélica”, descreve a *agudeza* do seguinte modo:

“Um divino parto do engenho, mais conhecido pelo semblante que pela natureza; foi, em todos os séculos, apreciado por todos os homens com tamanha admiração que, quando se lê e ouve, como um peregrino milagre, daqueles conhecidos por nós, é recebido com suma festa e aplauso. Esta é a agudeza, grande mãe de todo engenhoso conceito, claríssimo lume da oratória e poética elocução, espírito vital das páginas mortas, prazerosíssimo condimento da conversação civil: último esforço do intelecto, vestígio da divindade na alma humana.” (TESAURO, 2000, p.1)

Já nas primeiras linhas do texto, fica evidente a dupla relação do conceito engenhoso, por um lado, com a elocução, por outro, com as potências intelectivas. Algumas linhas depois Tesouro dirá que “não há facúndia que, sem esta doçura, não pareça insossa e desagradável”, nem “robusta força de retórico entimema que, sem esta astúcia, não pareça reclusa e covarde”. Seguindo a maneira aristotélica, Tesouro empreende a exposição dos princípios da *agudeza* dividindo-os de acordo com cinco causas: instrumental, eficiente, formal, final e material.

Se, ao tratar as causas instrumentais da agudeza, Tesouro abarca as mais diversas práticas de representação sob o signo da agudeza: oral, escrita, cênica, pictórica, lapidar etc., ao tratar as causas eficientes, o jesuíta as subdivide em divinas, espirituais, naturais, zoológicas e humanas. De acordo com esta linha de raciocínio, as “argúcias humanas” procederiam, basicamente, de três fontes: o engenho, o furor e o exercício. Enquanto o engenho define-se de acordo com as qualidades antes mencionadas: a perspicácia e da versatilidade, o furor é concebido “alteração da mente” capaz de catalisar a fantasia inventiva, contudo, o excerto dedicado à terceira fonte, o exercício, assume, no argumento de Tesouro, uma posição decisiva, pois, nele, o índice categórico, reciclado do *organon* aristotélico, aparece como mecanismo primordial na invenção de analogias agudas. As categorias aristotélicas, traduzidas por substância, quantidade, qualidade, relação, atividade, passividade, estado, tempo, lugar e possessão, convertem-se, assim, em base analítica das correlações persuasivas que poderiam ser estabelecidas entre os atributos dos conceitos relacionados em uma determinada translação.

A exposição das causas finais e materiais da agudeza, anexada sucintamente ao fim do tratado, apenas repete as finalidades dos três gêneros retóricos: acusar ou defender; aconselhar ou dissuadir; louvar ou vituperar. Sendo assim, a construção conceitual de Tesouro completa-se na terceira parte da obra, que trata a razão “formal da argúcia”. Nela, Tesouro propõe uma nova classificação dos tropos e das figuras retóricas, dividindo-os em figuras harmônicas, patéticas e engenhosas. Descrevendo, inicialmente, as técnicas de composição do período e as figuras elocutivas elementares, o argumento do

Cannocchiale atinge o seu ponto culminante no “tratado das metáforas”, excerto que ocupa a parte mais extensa e mais relevante da obra. Divida em oito espécies: semelhança, atribuição, equívoco, hipotipose, hipérbole, laconismo, oposição e decepção, a metáfora é definida como “o mais engenhoso e agudo, o mais peregrino e admirável, o mais jovial, facundo e fecundo parto do intelecto humano”. Como afirma Tesouro: se as outras figuras “vestem os conceitos por meio da fala”, a metáfora “veste a própria fala com conceitos”. (TESAURO, 2000, p. 266).

Ao tratar os argumentos metafóricos, denominados, então, *urbanidades entimemáticas*, Tesouro expande o domínio tropológico das diversas espécies de metáfora ao raciocínio como um todo e, referindo diretamente ao décimo capítulo do terceiro livro da *Retórica* de Aristóteles, considera este procedimento o único que pode, verdadeiramente, ser chamado de *argúcia*. Enfim, a partir da combinação entre dois elementos primordiais: o índice categórico, que corresponde ao núcleo analítico da agudeza, e o tratado das metáforas, que responde por sua faceta retórica, origina-se um sistema que pretende dar conta de todas as possibilidades de conceituação engenhosa.

Baltasar Gracián, por outro lado, propõe, em sua *Agudeza y Arte de Ingenio*, uma concepção do artifício *agudo* que resiste à redução sistemática. Ele aposta no caráter infinito da faculdade intelectual do engenho, enfatizando a variedade da agudeza e as dificuldades inerentes ao estabelecimento de uma definição plena dos atos engenhosos:

“Este ser é um daqueles entes que é mais conhecido pelo vulto, com pouca precisão, deixa-se perceber, não definir; em tão remoto assunto, estima-se qualquer descrição: o que é para os olhos a formosura e para os ouvidos a consonância, isto é para o entendimento o conceito.” (GRACIÁN, 2001, p. 51).

Se, por um lado, Gracián recusa-se a admitir uma técnica sistemática para a *arte de engenho*, por outro, fica evidente que as bases de seu argumento são as mesmas de Tesouro, ou seja, ambos, relendo Aristóteles, presumem o

aperfeiçoamento da convenção latina, uma vez que esta não se havia dedicado à explanação dos princípios técnicos que regem a *invenção*. Para o jesuíta espanhol, a *essência* do artifício engenhoso, descrita apenas como uma “primorosa concordância entre cognoscíveis extremos”, não poderia, por sua natureza infinita, ser cabalmente definida. Assim, em Gracián, a agudeza define-se, em última instância, por sua ilimitada variedade, o que impede a divisão em chaves nitidamente definidas:

“A uniformidade limita, a variedade dilata; e é tão mais sublime quanto mais nobres perfeições multiplica. Não brilham tantos astros no firmamento, não campeiam tantas flores no prado, quantas se alternam sutilezas em uma fecunda inteligência.”
(Ibidem, p. 56)

No terceiro discurso da *Agudeza y Arte de Ingenio*, denominado, programaticamente, “variedade da agudeza”, Gracián hesita entre diversas possibilidades de classificação do fenômeno agudo: entre agudeza de perspicácia e de artifício; entre agudeza de conceito, de palavra e de ação; de correspondência e de conformidade, de contrariedade e de discordância; pura e composta. A especificidade da posição defendida por Gracián funda-se na elaboração de um sistema taxonômico imperfeito, já que as categorias de base, descritas no terceiro capítulo, mesclam-se paulatinamente na exaustiva exposição das espécies de artifício engenhoso. Em resumo, a obra de Gracián empreende, basicamente, uma antologia de casos discursivos agudos, formulando um modelo segundo o qual a conversão da disposição engenhosa em hábito inveterado só poderia ser atingida por meio da familiaridade com os modelos, de tal modo que a exposição efetiva das fontes ou “raízes da agudeza” jamais poderia esgotar as possibilidades de concepção de “atos engenhosos do entendimento”.

Ao predicar copiosidade no emprego de efeitos extraordinários de sentido, as artes de engenho tinham em vista a efetividade de atos intelectuais que presumiam o arrebatamento das inteligências superiores, capazes de refazer o percurso oblíquo da analogia aguda. Nesse sentido, na preceptiva aguda do XVII,

a complexidade poética, defendida como signo de distinção nobiliárquica, prevê a restrição de seus campos de interlocução. Formulando-se, prioritariamente, como signo de distinção aristocrática, os empregos engenhosos menosprezam o uso vulgar em função do aprimoramento das técnicas discursivas vernaculares, o que implica em assimilação e emulação de autoridades antigas.

Ademais, na atmosfera intelectual absolutista, a enunciação de “verdades nuas” figura-se sempre como ação potencialmente ofensiva, de tal modo que o achado das relações engenhosas de sentido, fulcro persuasivo dos discursos urbanos, apresenta-se como condição fundamental para a eficácia da ação política, jurídica ou epidíctica, ou seja, a retórica contra-reformista, ao presumir a insuficiência das convenções vigentes, atribui ao artifício agudo o valor de uma postura discursiva capaz de fazer frente ao ardil dos meios persuasivos empregados no interior das cortes seiscentistas: os fins justificam os meios, maquiavelismo às avessas. Como diria Tesauro: “bem mentir, não mentir bem”.³⁹

Seguindo, basicamente, a mesma linha argumentativa, o texto que abre o “Discurso LV” da *Agudeza y Arte de Ingenio* repõe o mesmo problema. Ao mobilizar a tópica dos “estragados tempos”, o jesuíta compõe alegoricamente um diálogo que encena a aliança entre a Verdade e a Agudeza no embate contra a Mentira:

Era la Verdad esposa legítima del Entendimiento, pero la Mentira, su gran émula, emprendió desterrarla de su tálamo y derribarla de su trono. Para esto ¿qué embustes no intento, qué supercherías no hizo? Comenzó a desacreditarla de grosera, desaliñada, desabrida y necia: al contrario, a sí mesma venderse por cortesana, discreta, bizarra y apacible, y si bien por su naturaleza fea, procuró desmentir sus faltas con sus afeites. Echó por tercero el Gusto, con que en poco tiempo obró tanto, que tiranizó para sí el

³⁹ Tal como formula Tesauro, o paralogismo encontra-se a serviço das imagens fantásticas concebidas pelo engenho; entretanto, ao considerar as causas finais dos argumentos urbanamente falazes, o humanista enfatiza a distinção entre os sofismas e as agudezas, atribuindo a estas o giro surpreendente que cativa o intelecto em função de uma persuasão honesta, enquanto aquele procura ludibriar o entendimento em conformidade com um fim torpe. Trata-se aqui de um ponto chave para a compreensão dos princípios éticos que orientaram a preceptiva seiscentista. Ver: Tesauro (2000), p. 491: “Talche io conchiudo, l’vnica loda delle Argutezze, consiste nel saber bem mentire.”

rey de las potencias. Viéndose la Verdad despreciada, y aun perseguida, acogiése a la Agudeza, comunicóla su trabajo y consultóla su remedio: “Verdad amiga, dijo la Agudeza, no hay manjar más desabrido en estos estragados tiempos que un desengaño a secas, mas ¡qué digo desabrido!, no hay bocado más amargo que una verdad desnuda. La luz que derechamente hiere atormenta los ojos de una águila, de un lince, cuanto más los que flaquean. Para esto inventaron los sagaces médicos del ánimo el arte de dorar las verdades, de azucarar los desengaños. Quiero decir (y observadme bien esta lición, estimadme este consejo) que os hagáis política; vestíos al uso del mismo Engaño, disfrazaos con sus mismos arreos, que con eso yo os aseguro el remedio, y aun el vencimiento” (Ibidem, pp. 192-193).

Ou seja, a tomada de uma postura “política” corresponde ao manejo de meios similares aos empregados por adversários malévolos, resguardando, contudo, a integridade dos fins.

Se, por um lado, os empregos engenhosos da agudeza seiscentista concebem a habilidade no manejo dos artifícios agudos como condição para a eficácia da ação “política”, por outro, sua conceituação não se resolve sem a articulação com uma premissa teológica que correlaciona o caráter sublime dos ditos agudos aos “mistérios da providência”. Tesouro (p. 59), por exemplo, ao expor a razão eficiente da agudeza, argumenta que o próprio “Deus” é agudíssimo, pois sua sabedoria, “suma”, velada ao intelecto humano maculado, evidenciar-se-ia apenas mediante figurações *engenhosas*: epifanias, milagres, sonhos; do mesmo modo, as “escrituras sagradas”, para além do sentido literal, ocultariam mistérios tropológicos, alegóricos e anagógicos. Ademais, ao retomar o lugar comum seiscentista, que concebe os anjos como entes sem matéria, capazes, portanto, de transmitir os seus conceitos sem mediação dos signos sensíveis, ele propõe a engenhosidade dos “espíritos”, convertendo a “telepatia” do “intelecto angélico” em símile da agudeza, correlação regularmente arrolada como argumento paradigmático no panegírico dos atos engenhosos do entendimento humano. Desse modo, os ditos agudos, interpretados como ponto culminante na atividade do intelecto, fariam o meio sensível – parecer – prescindível, equiparando o discurso dos homens, ainda que de modo fugaz, àquele que

caracterizaria a comunicação dos seres sem matéria: “emprego de querubins e elevação dos homens”.⁴⁰

Como traço dominante de uma racionalidade civil que encontra na figura cautelosa do *discreto* sua postura modelar, a agudeza assume o papel de principal qualidade do homem sábio e prudente, que, ao dominar as convenções letradas, é capaz de refazer, com facilidade, o percurso analógico entre a imagem *aguda* e o termo correlacionado, por maior que seja a distância entre eles, pois, tendo convertido, por meio de uma prática assídua, essa disposição intelectual inata em hábito permanente, o alcance de seu entendimento – parecerá – infinito: *incompreensibilidades de cabedal*.⁴¹

No outro extremo, encontra-se o *vulgo*, potencialmente dotado de inteligência, entretanto efetivamente movido por seus apetites inferiores, portanto, convencionalmente vicioso, bestial e desprovido tanto de arte quanto de engenho, pois o intelecto humano, figurando-se como *tábula* rasa ou como espelho, seria potencialmente capaz de conceber tudo; porém, a efetividade de uma inteligência superior só poderia ser atingida mediante a conversão dessa disposição favorável em hábito, ou seja, apenas mediante ações práticas no convívio civil, movidas por emulação.

Eis o ponto: Góngora, como qualquer poeta de corte seiscentista, não escreve para o *vulgo*, não espera ser compreendido por todos, muito pelo contrário, segundo os empregos então prescritos, quanto mais restrita a acessibilidade da sentença, maior será o mérito daquele que for capaz de alcançá-la: “não se deve atirar pérolas aos porcos”, ou seja, a *distinção* do engenho será proporcional à raridade do achado, pois o raro, justamente pela dificuldade que

⁴⁰ Baltasar Gracián (2001), p. 51. Ver também: João Adolfo Hansen (1997), (2002).

⁴¹ Este conceito formulado por Gracián no primeiro capítulo de *El Héroe* descreve uma prática que procura limitar a plena acessibilidade dos ouvintes ao conhecimento do real alcance do entendimento daquele que fala; neste caso, a analogia que ilustra o preceito remete à imagem do lançamento de barras, uma competição atlética que consistia em arremessar um pesado bastão metálico o mais longe possível e em que o jogador, conforme o relato de Gracián, nunca manifestava todo o seu potencial no primeiro lance, superando-se, gradativamente, a cada nova tentativa, de tal modo que, se sua capacidade não for, de fato, infinita, ela, ao menos, parecerá.

procede de sua posse, destina-se apenas aos melhores: “para os doutos”.⁴² Vale lembrar que, retoricamente, a perspicácia do lugar de enunciação deve ser proporcional à perspicuidade daqueles a quem se dirige o discurso.⁴³ O que se propõe com esse modelo poético culto, portanto, não é um uso obscuro ou afetado, mas um uso dirigido exclusivamente aos melhores: um uso aristocrático, que tem vista, primordialmente, à formação de uma companhia engenhosa.

Concebendo as composições poéticas como exercício intelectual, simultaneamente, instrutivo e deleitoso, *docere et delectare*, destinado a incutir vivacidade e virtude no entendimento da juventude, Luis de Góngora, em seus poemas maiores, radicaliza o *prazer das aporias*, concebendo a dificuldade dos poetas como fonte para o exercício vigoroso da inteligência juvenil. Segundo esse ponto de vista, o fulcro do deleite poético situa-se, justamente, no caráter extraordinário das *correlações agudas*, que, por princípio, resistem às investidas de um entendimento superficial. Contudo, diante de uma inteligência engenhosa capaz de arrebatá-los os “mistérios” que se ocultam sob os versos, as agudezas proporcionariam a “elevação dos espíritos humanos”: “a agudeza é pasto da alma”... .. “a sutileza alimento do espírito”, “o que para os olhos é a formosura, para os ouvidos a consonância, isto é para o entendimento a agudeza”.⁴⁴

⁴² Ver: Góngora (1998), p. 172. Trata-se de uma passagem da epístola já referida nas páginas iniciais deste capítulo.

⁴³ A *elocutio*, terceira etapa na elaboração da matéria discursiva, que, portanto, sucede a *inventio*, e a *dispositio*, subdivide-se, usualmente, em quatro pautas: correção, perspicuidade, ornato e decoro. A primeira delas atém-se à pureza da linguagem, tendo em vista a propriedade dos vocábulos, a elegância e o uso vigente; a segunda corresponde à compreensibilidade intelectual do discurso, tanto no que se refere à escolha lexical quanto na articulação dos períodos; a terceira corresponde à ornamentação, incorporando o emprego de tropos e figuras como licença em relação às pautas anteriores; por fim, o decoro regula a adequação entre o orador, a matéria do discurso e o auditório, de tal modo que a escolha dos entimemas, tendo em vista o grau de dificuldade que sua assimilação impõe, efetua-se de acordo com a expectativa do orador em relação aos seus possíveis interlocutores. Neste sentido, a ideia de clareza ou, mais precisamente, de perspicuidade, constitui-se num marco de intensa relatividade, pois os graus de compreensibilidade da composição discursiva encontram-se, sob este ponto de vista, sempre vinculados à capacidade dos auditórios particulares. Ou seja, se Góngora imagina, em seu campo de interlocução, apenas os mais “doutos”, sua elocução presume a utilização do grau máximo de complexidade cognitiva. Sobre as pautas da elocução, ver: Lausberg, Heinrich. *Manual de Retórica Literaria*, Madrid: Editorial Gredos, 1975, § 453. Ver também: Quintiliano, *Institutio Oratória* (8.0); Cícero, *De Inventione* (1.7.9).

⁴⁴ (GRACIÁN, 2001, p. 56 e segs.)

Neste sentido, a afirmação de Lorca, num ensaio sobre a imagem gongórica, ao manifestar uma perspectiva que já não é capaz de recuperar o ardil das tramas discursivas engenhosas, parece ser bastante profícua: “Góngora não é um poeta para ser lido, mas para ser estudado”,⁴⁵ pois, hoje, exceto por raríssimas exceções, já não dispomos dos amplos repertórios eruditos mobilizados pelo poeta de Córdoba e, menos ainda, de familiaridade com os procedimentos sentenciosos que constituem o núcleo da técnica gongórica de composição poética.

⁴⁵ (LORCA, 1972, pp. 93-127)

ARGUMENTOS DE AUTORIDADE NA POLÊMICA SOBRE A POESIA CULTA

*“... nuestra lengua a costa de mi trabajo haya
llegado a la perfección de la latina...”*

Góngora

Como já se disse, em princípios do século XVII, a divulgação manuscrita dos “poemas maiores” de Góngora incitaria uma controvérsia interminável a propósito dos graus de inteligibilidade que deveriam caracterizar a elocução na poesia castelhana. Compostos sob um regime artístico de legibilidade complexa, que valoriza o emprego abundante de artifícios pouco perspicuos, ambos os textos assumiriam uma posição emblemática entre os cânones seiscentistas, tendo sido usualmente apontados como a experiência mais radical no conjunto dos usos que a partir de então passam a ser classificados como “cultos” ou “engenhosos”, contudo, o ambicioso projeto gongórico, que previa a constituição de um cânon castelhano equiparável à autoridade greco-latina, deparar-se-ia com fervorosos oponentes.

Há uma infinidade de papéis produzidos em função desse debate: epístolas, pareceres, comentários, apologias, censuras, burlas, sátiras. Se, em registro satírico, ambas as posições mobilizam lugares comuns depreciativos, procedimento que prescinde a consideração detida das especificidades que envolvem a causa, os discursos que tratam seriamente a questão empreendem a discussão num domínio estritamente técnico, mobilizando, para este fim, a reinterpretação da convenção retórico-poética greco-latina. É, pois, sobre o segundo conjunto que se pretende aqui efetuar alguns apontamentos, mais particularmente, sobre uso dos argumentos de autoridade nos principais papéis forjados em função da “batalha” seiscentista a propósito dos “poemas maiores” de Góngora.

Da *sprezzatura* à agudeza: um decoro outro.

Com o crescente prestígio das composições de Góngora, a discussão a propósito de sua inteligibilidade acabaria convertendo-se em um debate sobre os graus de perspicuidade deveriam balizar não apenas as obras do poeta cordovês, mas, de maneira bem mais abrangente, os preceitos da poética castelhana, de tal modo que os discursos produzidos em função desse debate representam uma importante fonte para a reflexão historiográfica a propósito dos paradigmas artísticos que concorreram por prestígio nas cortes seiscentistas.

Quando, de maneira genérica, observamos o uso dos argumentos de autoridade em tais papéis, um dos aspectos mais notáveis é a abundância de referências aos textos da *Retórica* e da *Poética* de Aristóteles, assim como aos tratados bizantinos de Demétrio, de Hermógenes ou de Longino. Como demonstram os estudos dedicados à história da retórica, as artes helênicas agregam-se tardiamente aos currículos universitários, acomodando-se a convenções de uma matriz latina já bem arraigada (Kennedy, 1999, p. 230; Conley, 1990, p. 119). Sendo assim, a precedência dos tratados aristotélicos e bizantinos no debate sobre os “poemas maiores” põe em evidência indícios dos ajustes empreendidos pela preceptiva poética seiscentista em sua releitura das artes antigas, sobretudo, no que diz respeito aos procedimentos elocutivos, uma vez que as retóricas helênicas apresentam esquemas que divergem das tipologias discursivas propostas pelo *ornato* latino, favorecendo, justamente, a centralidade dos procedimentos analógicos da metáfora e a versatilidade na aplicação das distintas “*idéias*” ou “formas” de discurso.⁴⁶

⁴⁶ Basicamente, os tratados latinos propunham três gêneros de elocução, o veemente, que caracteriza a retórica judiciária, o pedestre, que corresponde ao epidíctico, e o médio, adequado à retórica deliberativa. Demétrio, por exemplo, propunha uma divisão em quatro gêneros e Hermógenes, em sete, que se subdividem em vinte e uma espécies. Para a presença dos bizantinos nos modelos do “século de ouro” ver: Luisa López Grigera. *La Retórica en la España del Siglo de Oro*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1994. Quanto à centralidade do procedimento analógico ver: João Adolfo Hansen. “Agudezas seiscentistas” in

Basicamente, os lugares de acusação postulam a manutenção de um modelo que, desde princípios do século XVI, havia pautado os principais discursos sobre a poética castelhana: o “descuido estudado”, mencionado, por exemplo, por Erasmo na *Brevíssima Fórmula*. Trata-se de um princípio elocutivo que prevê a dissimulação da arte, ocultando o labor artístico sob a capa da facilidade, princípio este que recupera a noção capital dos primeiros tratados de racionalidade de corte: a *sprezzatura*, definida por Castiglione no *Livro do Cortesão*. Esta é a posição defendida por Juan Jáuregui, em seu célebre *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*:

Otros se dan a creer que lo que difícilmente se entiende, eso costó mayor dificultad y estudio a su Autor. ¡Notable ironía! No advierten que la hermosura y pureza de la elocución y su claridad, ésa es la que se compra con vivas gotas de sangre. La Poesía ha de ser tan apacible y fácil, que quien la viere presuma de sí que haría lo mismo y, al intentarlo, se canse y consuma sin provecho. (ARANCÓN, 1978, p. 180)

Os discursos em defesa de Góngora, por outro lado, prezam as aporias poéticas e, admitindo-as como licença, atribuem à elocução dos “poemas maiores” a elevação do idioma espanhol, que, segundo este ponto de vista, teria atingido, enfim, o estatuto de uma língua equiparável aos idiomas cultos, como afirma, por exemplo, Martín de Angulo y Pulgar, em suas *Epístolas satisfactorias*:

Y a mi parecer, y de otros muchos de grande juicio, la mayor licencia de don Luis es la alteza de su estilo, y el haber sido el primero al que se le debe el culto sumo al que ha llegado nuestra poesía. Esta misma gloria (como dije al licenciado Cascales) pretendieron, sin reprehensión, Horacio, Propecio, Virgilio y Lucrecio. (Ibidem, p. 220)

Na mesma linha de raciocínio, Pedro Díaz de Ribas, nos *Discursos apologéticos por el estilo del Polifemo y Soledades*, pressupondo que o “poeta não

Literatura e Pensamento entre o final da Renascença, o Barroco e a Idade Clássica/Letras – n° 24.
Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2002, pp. 57-72.

tem a obrigação de regular a altivez de seu engenho de acordo com o juízo do vulgo”, defende explicitamente a utilização dos efeitos enigmáticos de sentido. Depois de elencar uma série de autoridades, entre elas Luis de Carrillo, Cícero, Petrônio e Juvenal, o interlocutor de Francisco Cascales conclui seu raciocínio apoiando-se em Aristóteles e Pérsio:

Luego, si nuestro Poeta no tiene obligación de contentar a muchos, bien podrá componer para los doctos con estilo sumamente sublime, en el cuál éstos trabajen con mucho gusto. Porque según dice Aristóteles, libro 2 *De coelo*, mayor deleite es tener pequeña noticia de cosas supremas que tenerla muy grande de materias inferiores... .. Esta doctrina puede confirmar el aplauso y veneración que hicieron los doctos de Poetas excelentes, bien que oscuros. Sírvanos por ejemplo Persio, el cual, siendo obscurísimo y como autor de enigmas, es muy estimado por su erudición, por la cultura y elegancia de sus versos, por lo poco plebeyo del estilo. (Ibidem, p. 146)

Ou seja, os discursos que se empenham na defesa da “poesia culta” visam à autorização de um uso que já se distancia, significativamente, dos princípios que haviam norteado a composição poética castelhana durante o século anterior, quando o cânon poético privilegiava modelos interpretados em chave ciceroniana. Ao retomar o debate sobre o aprimoramento dos usos poéticos em língua vulgar, discussão que havia perpassado todo o século XVI, os debatedores já não poderiam pressupor, como no século anterior, a precariedade dos usos castelhanos, contudo, havia margem ainda para a proposição de uma norma de elocução poética que representasse um ajuste mais preciso em relação aos artifícios “agudos” que caracterizam a linhagem proeminente na poesia castelhana seiscentista. Configurando um uso limítrofe, a poesia culta seiscentista manifestava um afã aristocrático que, ao emular as línguas cultas, preconizava o desprezo pela vulgaridade dos amplos lugares de interlocução. Neste sentido, a proposição de um *decoro outro* exigia a releitura das autoridades antigas a fim de justificar empregos que, em termos propriamente seiscentistas, correspondiam às “doutrinas da agudeza”.

O Capítulo XXII da *Poética*

Na controvérsia seiscentista, ambas as partes admitem, em conformidade com o preceito aristotélico, que a dicção poética deve ser perspícua, evitando, contudo, a vulgaridade: “Dictionis autem virtus, et perspícua sit, non tamen humilis.”⁴⁷ Bem, os defensores do modelo culto, evidentemente, davam maior ênfase a segunda parte da proposição, confirmando-a com a sentença que, logo em seguida, distingue os dois tipos de dicção: humilde e perspícua. A primeira é a que utiliza termos próprios e que, portanto, é chã; a segunda, por sua vez, é a que emprega termos exóticos e que se esquivava de tudo o que possa parecer plebeu: “illa veneranda Poesis, et omne prorsus plebeium excludens que peregrinis utitur vocabulos”.⁴⁸ Díaz de Ribas refere esta passagem quando refuta, nos *Discursos Apologéticos*, a primeira das objeções impetradas contra os “poemas maiores”, mais precisamente, “as muitas vozes peregrinas” que Góngora introduz, alegando que o procedimento em questão é, justamente, a causa do enriquecimento da língua castelhana:

Para conseguir nuestro Poeta esta alteza y elegancia en el decir, o le fue necesario o convenientísimo revolver los tesoros de la lengua latina, usurparle muchas voces elegantes, venustas, sonoras y muchas frasis bizarras; con lo cual parece enriqueció la nuestra y la adornó del atavío y galas extranjerias, descubriendo sus espaciosos y amenos campos, no hollados antes. (ARANCÓN, pp. 130-131)

Ou seja, os partidários de Góngora, relendo Aristóteles, enfatizam o papel do preceito que recomenda, na composição dos textos poéticos, uma linguagem

⁴⁷ Usualmente, os debatedores referem aos textos aristotélicos em traduções latinas. O excerto em questão encontra-se na *Poética*, XXII, (1458a 18-19). Quevedo, na dedicatória das *Obras de Frei Luis de León*, traduz esta passagem assim: “La virtud de la dición ha de ser perspicua, no humilde...” (Arancon; 1978; p. 98)

⁴⁸ Na tradução de Quevedo: “Aquella [perspicua] es venerable y excluye todo lo que es plebeyo, que usa de vocablos peregrinos...” (*Idem*).

extraordinária, que se afaste dos usos vulgares por meio da inclusão de arcaísmos e estrangeirismos, de vozes raras, de metáforas agudas e de uma disposição concisa e antitética.

Quevedo, por outro lado, na dedicatória às *Obras de Frei Luis de León*, organizadas em 1631, ao comentar a mesma passagem, afirma que seus adversários haviam truncado o excerto de Aristóteles em questão, ocultando, justamente, o texto que delimita a utilização dos vocábulos exóticos e das metáforas extraídas de analogias recônditas: “Verum si quis haec omnia simul congerat, vel aenigma eficiet vel barbarismum; aenigma quidem si translationes, barbarismus quidem si linguas”.⁴⁹ De fato, Quevedo tinha razão: não convinha aos partidários de Góngora dar ênfase ao texto que restringia os usos do procedimento que eles, na busca de um ajuste verossímil entre a leitura da fonte antiga e o modelo culto seiscentista, pretendiam autorizar.

Como afirma Cristóbal Cuevas García (2003, p. 191), “dom Francisco, em plena polêmica *anticulterana*, decide imprimir os versos do agostiniano como modelo de bom gosto”, ou seja, o autor do *Buscón*, ao editar as *Obras de Frei Luis de León*, ao que parece, tinha em mente um projeto similar ao de Fernando de Herrera em suas *Anotaciones a la Poesía de Garcilaso*: ele pretendia tornar acessível um modelo vernacular de matriz petrarquista, acreditando que, assim, poderia fazer frente, em 1631, à crescente difusão do modelo culto. Contudo, a conclusão do artigo de García, já insinuada desde o título: “a poética impossível de Quevedo”, leva a constatação de que, meio século depois das *Anotaciones*, as circunstâncias já eram bastante distintas e o projeto de Quevedo, consideravelmente nostálgico:

“Bien sabía que sus esfuerzos habían de resultar baldíos y que muchos – incluyendo él mismo en alguna ocasión – seguirían los derroteros que tanto empeño había puesto en condenar.” (GARCÍA; 2003, p. 205)

⁴⁹ Ainda na tradução de Quevedo: “Empero si alguno rebusca todas estas cosas juntas, o hará enigma o barbarismo; enigma, si amontona translaciones, barbarismo, si lenguas.” (*Idem*).

A contradição entre as posições defendidas no debate e os usos engenhosos que efetivamente se manifestam nas composições de alguns dos polemistas não é exclusividade de Quevedo, Francisco del Villar, por exemplo, mostra-se surpreso ao constatar a regularidade de tal incoerência: "... e o que me admira é, que depois de satirizá-lo, todos o imitam..."(Op. Cit., p. 203)

Deixando de lado os juízos de valor que poderiam ser emitidos a propósito dos procedimentos elocutivos empregados no *Polifemo* e nas *Soledades*, uma vez que isto não diz respeito à compreensão historiográfica dos artifícios que caracterizam as técnicas de composição poética no Antigo Regime, o fato é que, apesar da infinidade de reações adversas, os empregos engenhosos de Góngora acabariam prevalecendo entre os principais cânones da poética seiscentista.

Se, em princípios do século XVII, o enorme prestígio de Aristóteles e dos bizantinos havia dado respaldo aos empregos engenhosos da poesia culta, por outro, os opositores do modelo agudo também haviam empreendido a interpretação das fontes gregas e bizantinas, ou seja, os lados opostos da causa, partindo, basicamente, dos mesmos lugares de autoridade, pleiteiam veredictos contrários a respeito dos "poemas maiores".

Os pareceres de Quevedo e de Díaz De Ribas, mobilizando exatamente o mesmo excerto aristotélico, chegam a conclusões diametralmente opostas sobre a elocução do *Polifemo* e das *Soledades*, este os considera o ápice da poética castelhana, enquanto aquele os classifica como afetação obscura e vazia, como "geringonça" incompreensível, ou seja, admitindo-se, por um lado, que as práticas de representação letrada no Antigo Regime são delimitadas por uma noção de arte que implica o domínio de um saber técnico e convencional, pautado pela interpretação das matrizes retórico-poéticas greco-latinas, por outro, é preciso reconhecer que o manejo das autoridades antigas produz-se, ali, em função de problemas propriamente seiscentistas, tendo em vista a autorização dos usos que lhe são coetâneos.

II CONVENÇÕES BUCÓLICAS

*Eu cantarei de amor tão docemente,
Por uns termos em si tão concertados,
Que dous mil acidentes namorados
Faça sentir ao peito que não sente.*

*Farei que amor a todos avivente,
Pintando mil segredos delicados,
Brandas iras, suspiros magoados,
Temerosa ousadia e pena ausente.*

*Também Senhora, do desprezo honesto
De vossa vista branda e rigorosa,
Contentar-me-ei dizendo a menos parte.*

*Porém, pera cantar de vosso gesto
A composição alta e milagrosa,
Aqui falta saber, engenho e arte.*

Camões⁵⁰

⁵⁰ Luis de Camões. *Obra Completa*. Organização, introdução, comentários e anotações de Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2003, p. 280.

CORTESIA POÉTICA

Depois de estabelecer alguns apontamentos preliminares a propósito das particularidades inventivas que afetam a elocução dos “poemas maiores” e de situar as principais diretrizes técnicas que haviam orientado as práticas de representação poética durante o Antigo Regime, convém, agora, discutir alguns aspectos relativos à convenção da poesia galante, de tal modo que, ao lidar, no próximo capítulo, com a versão gongórica da *Fábula de Polifemo y Galatea*, tenhamos em mente as prescrições que definem o gênero poético empregado por Luis de Góngora.

Em linhas gerais, as poéticas do período atribuíam grande peso à finalidade doutrinária do ofício poético, prescrevendo, por um lado, a edificação dos costumes presentes, por outro, a necessidade de constituir uma memória letrada capaz de emular as autoridades antigas. Em conformidade com a preceptiva vigente, a representação poética, definindo-se aristotelicamente como mimese de ações humanas, previa a acomodação do “feito” a lugares comuns predeterminados, ou seja, de acordo com essa perspectiva, a figuração poética das ações, tendo como resultado a representação de caracteres, deveria aprimorar ou depauperar os quadros figurados, ajustando-os às opiniões convencionadas a propósito da virtude ou do vício.

Desse modo, a épica, definindo-se como representação de caracteres superiores, deveria promover a encenação de virtudes heroicas, aperfeiçoando os feitos narrados; o cômico, por sua vez, deveria amplificar deformidades sem dor, expondo o contra-exemplo vicioso e submetendo-o ao desprezo do riso, ou seja, quando, no século XVI, as releituras da *Poética* aristotélica restituem a nuclearidade do princípio mimético, a preceptiva poética, em detrimento da exposição de procedimentos métricos e prosódicos, tende a ratificar o vínculo entre as práticas de representação letrada e os princípios éticos vigentes nas formas de racionalidade que caracterizam a sociedade de corte (ELIAS, 2001). Bem, a vigência dos fins doutrinários não cessa nos domínios da poesia galante:

nela, a racionalização do erotismo converte-se em encenação modelar de hábitos cordiais.

O soneto que abre o presente capítulo mobiliza exemplarmente tais empregos, por isso o tomaremos como ponto de partida na exposição dos lugares comuns que caracterizam a matéria em questão. Ao atualizar o *topos* exordial⁵¹ da *modéstia afetada*,⁵² o soneto de Camões forja, no lugar de enunciação, um posicionamento “humilde”, manifestando a incapacidade de efetuar um encômio condizente com a magnificência da matéria tratada. Apesar da afirmação do pleno domínio dos artifícios que se aplicam ao gênero de composição praticado, a voz de enunciação insiste na insuficiência de meios discursivos que possam atender à demanda em questão, ou seja, a “afetação da modéstia” resolve-se por meio da mobilização de outro *lugar comum*: a grandiosidade da matéria.

Se a proposição do soneto empreende a descrição dos modos e dos temas que caracterizam o galanteio poético, gabando-se do domínio de uma técnica que permite o manejo das disposições afetivas de potenciais interlocutores, assim como da destreza na composição da delicada tessitura elocutiva exigida por tal matéria, o desfecho da composição empenha-se na amplificação das qualidades que se manifestam na personagem que é o alvo do encômio, basicamente:

⁵¹ “A principal função do exórdio, além de anunciar a matéria tratada, consiste em romper a indisposição do auditório. A pressuposta falta de interesse do público procede de diversos fatores, entre eles, o cansaço, o aborrecimento ou, ainda, os maus hábitos de espectadores excessivamente exigentes. Sendo assim, torna-se necessário valer-se de um golpe que arrebate o *tédio* dos ouvintes, despertando sua atenção. São diversos os meios utilizados para captá-la, pode-se, por exemplo, simples e diretamente, solicitar-lhes a atenção; prometer brevidade a um público exausto ou dizer que a causa é de sumo interesse para aquele grupo em particular; no entanto, o recurso considerado mais eficaz, que afeta também a poética, consiste em utilizar técnicas afetivas a fim de apresentar vivamente o assunto tratado, guardando, contudo, certa parcimônia que caracteriza o proêmio. Entre estes meios afetivos, encontram-se a apóstrofe, a prosopopéia, o exemplo, a comparação, a metáfora, os ditos sentenciosos, a introdução oblíqua ou perifrástica, ou ainda, a descrição epidíctica, *ecfrase*, de um objeto belo, que incite a admiração do público.” Cf. Lausberg (1975), pp. 242-256.

⁵² “Na introdução, o orador deve ganhar a benevolência, a atenção e a docilidade de seus ouvintes. Como lograr isto? Antes de tudo com uma apresentação modesta. Porém, como o próprio orador deve enfatizar esta modéstia, ela acaba tornando-se afetada.” Na introdução de *Orator*, de Cícero, há um bom exemplo deste tipo de procedimento; ali, o orador latino afirma que o tema supera as suas forças e que, por isso, ele teme a crítica dos doutos. Ver, CURTIUS, Ernst R. *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Trad. castelhana de Antonio Alatorre e Marguit Frenk Alatorre, México: FCE, 1955, p. 127 e segs.

honestidade e rigor, características que só podem ser notadas por meio do olhar desdenhoso da senhora, já que o desprezo do olhar é o único traço que se evidencia no retrato de Camões. Como figuração do indescritível, o soneto elogia a composição “alta e milagrosa” do gesto, ação pudica e, portanto, enfaticamente louvada como qualidade superior do decoro feminino, de acordo, evidentemente, com os valores vigentes.

Enquanto a convenção de tais retratos sugeria a enumeração das distintas partes do rosto, solicitando a invenção de analogias que poderiam provocar a intensificação das imagens empregadas na descrição, no caso em questão, o soneto restringe a composição do quadro a um único traço: o olhar furtivo, menor parte e única que se dá a ver. Trata-se de um magistral exemplo de *hipotipose*: seu efeito particular de sentido é justamente o da negação de qualquer possibilidade de representação, dada a perfeição do modelo. A amplificação das virtudes atribuídas à personagem elogiada atende a configuração de um hábito modelar, configuração esta que transforma a descrição de atributos físicos em indícios de qualidades morais. O amor, concebido como desejo de fruição da beleza, já não pode, portanto, ser entendido como mera fruição do corpo, pois a harmonia da carne, pouco excitante, converte-se em “influxo da bondade divina”, como se lê, por exemplo, nos diálogos nostalgicamente platônicos do *Cortesão*:

Mas, falando da beleza que percebemos, que é aquela que só aparece nos corpos e principalmente nos rostos humanos e provoca esse ardente desejo que chamamos amor, diremos que é um influxo da bondade divina...

E, logo em seguida:

Estando então a alma tomada pelo desejo de fruir essa beleza como coisa boa, se se deixa guiar pelo juízo do sentido incorre em erros gravíssimos e considera que o corpo, no qual vê a beleza, é a causa principal desta; daí, para fruí-la, estima ser necessário unir-se intimamente, o mais que puder, com aquele corpo; o que é falso. Por isso, quem pensa fruir a beleza possuindo o corpo se engana e é movido, não pelo verdadeiro conhecimento, oriundo da escolha racional, mas sim pela falsa opinião provocada pelo

instinto do sentido; em conseqüência, o prazer que daí resulta é necessariamente falso e imperfeito. (CASTIGLIONE, 1997, pp. 317-8.)

Se as manifestações afetivas definiam-se, então, como resposta aos apetites imediatos do ânimo sensitivo, sem distinguir, portanto, o decoro exigido por distintas circunstâncias, a ação da faculdade racional, por sua vez, apresenta-se como ato de discernimento que permite não apenas a contenção do apelo sensitivo, mas também o cálculo preciso das posturas adequadas à diversidade de formas do convívio. Nesse ponto, a composição galante, ao dramatizar um cortejo prudente, não apenas ratifica os códigos de conduta que caracterizam a civilidade cortês, mas, na condição de ato de escritura, inscreve-se virtuosamente no monumento letrado da instituição monárquica.

FILOSOFIA POÉTICA

A fim de tornar mais evidente a relevância do fim doutrinário nos gêneros poéticos dedicados à representação da ação cortês, convém referir, de modo um pouco mais detido, a um texto que, no ocaso do XVI, assume uma posição decisiva para a retomada do legado aristotélico na Península Ibérica: a *Philosophia Antigua Poética*, de Alonso López Pinciano.

Filiando-se ao gênero dialógico, a poética de Pinciano empreende a encenação de um debate amigável, em que a discussão acerca dos preceitos poéticos assume a forma casual de uma conversação amena entre pares. De acordo com os usos convencionais do gênero dialógico, as opiniões dos interlocutores representam distintos graus de domínio em relação às especificidades da causa, caracterizando alegoricamente as posições divergentes que concorrem no debate.

Nesse caso, os diálogos são travados entre três interlocutores. O primeiro deles, homônimo ao autor, Pinciano, representa um ponto de vista leigo e, ao proferir as considerações primárias, assume o papel de agente discursivo que aprende os princípios da arte poética desde os rudimentos. O lugar experiente, por sua vez, é constituído por um segundo interlocutor, Ugo, que representa as opiniões cultas, arraigadas no uso vigente: compete a ele o primeiro turno na refutação às opiniões de Pinciano. Este passo, no entanto, revela-se ainda como etapa parcial do debate, pois o empreendimento preceptivo presume o aperfeiçoamento do uso vigente. Nesse ponto, entram em jogo as posições defendidas por um terceiro interlocutor, Fadrique, que, ao refutar as opiniões de ambos, encena o aprimoramento da arte por meio da releitura e da aplicação dos princípios aristotélicos à poética da língua castelhana. Tais diálogos assumem, por fim, a forma epistolar, pois são apresentados como transcrições executadas por Pinciano e enviadas a uma quarta personagem, cujas respostas aparecem ao fim de cada epístola, rememorando os principais pontos de cada dia de conversação.

O terceiro diálogo, que debate a “essência e as causas da poética”, é o que, de maneira mais explícita, desenvolve a questão acerca do papel da “doutrina” na representação poética. A primeira parte dela, dedicada ao tratamento da “essência”, empreende basicamente a contestação do “equivoco” platônico que, na *República*, teria atribuído à atividade poética uma dupla definição: uma mimética, ou seja, produzida mediante fabulação, desterrada da república ideal, e, outra, métrica, que teria sido admitida na cidade platônica:

Esto, aunque me perdone Platón, no lo entendí del todo quando dixo de los poetas que vnos son imitantes, y otros, no; que los que él llama poetas no imitantes, porque hazen metros sin imitación, no son sino metrificadores. Y, en suma, el metro no es necessario a la Poética, como está prouado; y otra vez quiere Aristóteles, quando dize de la tragedia que es imitación en lenguaje o metro, que, para las disjuntiuas, basta la vna sea verdadera. (PINCIANO, 1998, pp. 107-108.)⁵³

A fim de refutar o exílio platônico dos poetas, a *Philosophia Antigua* recorre à matriz aristotélica e alega uma divergência entre Platão e seu discípulo,⁵⁴ já que, de acordo com o estagirita, a poesia, assim como as demais práticas de representação, definir-se-ia exclusivamente como atividade *mimética*. Este argumento situa-se como ponto de partida para a segunda parte da discussão, a *finalidade*, apoiando-se na convicção teológica de que a humanidade efetiva, corrompida pelo pecado capital, careceria da perfeição figurada na república ideal e, portanto, necessitaria de instrução para encontrar, no caminho prudente e, portanto, racional da filosofia, a “verdadeira felicidade humana”. Admitindo, entretanto, o caráter árduo da trajetória que leva ao conhecimento da virtude, constata-se a necessidade de converter o “ouro” bruto da doutrina em “joia” poética, como ensina a nossa personagem aristotélica:

⁵³ Ver também, no quinto fragmento da segunda epístola (p. 95), a passagem em que o texto da *República* é explicitamente referido.

⁵⁴ “¿De manera q[ue] la parte poética q[ue] imita es la desterrada? ¿Luego otra parte ay q[ue] no imita, acerca de Platón? No acerca de Arist[óteles], que en esto están aestro y discípulo muy co[n]trarios.” (*Ibidem*, p. 95.)

Fadr[ique] respondió que le placía, y prosiguió desta manera: Desconcertóse la armonía y consona[n]cia humana; y el hombre se tragó la inocencia el día que el primero la mançana, por cuya causa vino en disona[n]cia y abieso; éste quisieron endereçar los antiguos philótophos prudentíssimamente de la manera que haze el platero, que, tenie[n]do vn pedaço de plata o oro y, no hallando quien se lo co[m]pre, haze dél vna medalla de algùn rey o de algùn santo para le hazer más vendible.

Esso no entiendo bien, dixo el Pin[ciano].

Y Vgo: Fácil es de ser entendido. La inclinación humana era aparejada más al deleyte q[ue] a la virtud, y a la philosophía mezcló el oro desta con la figura de aquél, para hacer más vendible su mercadería.

Ta[m]poco, dixo el Pinc[iano], entiendo esso, como essotro.

Y Fad[rique]: Pues a las tres va la vencida. Los philótophos antiguos quisieron enseñar y dieron la doctrina en fabulosa narración, como quien dora vna píldora. (Ibidem, pp. 109-10.)

Dramatizando a ausência de consenso em relação à qual, das duas finalidades, deleite ou doutrina, seria preponderante, na poética, a *Philosophia Antigua* apenas repõe o antigo lema horaciano. A exposição dialógica da questão, entretanto, acaba por conduzir a personagem Pinciano à submissão do princípio teleológico que atrela a noção de “honestidade” à “forma” e ao “fim” da poética, configurando, enfim, a vitória do postulado moral:

De la forma y fin de la cosa, que siempre casi andan acompañados, dixo el Pin[ciano], estoy satisfecho; y digo que la forma es la imitación, y que es honesta; y digo que el fin es la doctrina y deleyte, y que el deleyte y doctrina son honestos; mas la materia acerca de que es esta arte, no sé si lo es, que algunos dicen ser Cupido. (Ibidem, p. 113.)

Tendo sido demovido em relação à “forma” e ao “fim”, a personagem homônima ao autor retoma a postura característica de seu papel no diálogo e, vestindo, uma vez mais, a capa da rusticidade, traz à tona uma aporia que, a

princípio, poderia ser arregimentada como argumento contrário à defesa da finalidade “honesta”. Como tal arte poderia atender a um fim honesto se, entre os assuntos tratados pelos poetas, observa-se a predominância da matéria erótica?

A plausibilidade desse argumento evidencia um problema crucial para as poéticas, que, sob a feição das releituras monárquicas da matriz aristotélica, procuram vincular o ofício poético às obrigações morais da cidadania. Como já vimos, os cânones toscanos haviam sido amplamente prestigiados na Península Ibérica durante o século XVI e, neles, de fato, a matéria galante ocupa uma posição de destaque, distinguindo-se, nesse aspecto, dos usos antigos. No entanto, a refutação desse ponto, formulada por Ugo, recorre à autoridade de Horácio para recusar peremptoriamente a afirmação de Pinciano, atribuindo aos escritos socráticos e, conseqüentemente, ao ensino da filosofia, seja ela natural seja moral, o papel de matéria dominante no âmbito da poética:

Aquí dixo Vgo: ¿En esto nos auemos rompido el cerebro? No es Venus ni Cupido el sujeto de quien en esta arte se trata, que las Musas castas fueron. No es éssa la enseñanza que promete con deleyte; otra es mucho mejor y más al mundo importante. Horazio dize que las cartas de Sócrates dan materia a la Poética, del cual se sabe quán virtuoso varón fuesse, y que, después de auer penetrado la philosophía natural, passó su estudio a la moral. Y, según esto, la materia de la Poética será[n] ambas philosophías. Assí que el buen poeta, o ha de tocar la philosophía moral o natural en su obra. (Ibidem)

A fala de Ugo, ao afirmar, na rispidez lacônica da diatribe, a “castidade das musas”, apenas insinua a resolução de uma dificuldade que seria retomada, com maior minúcia, alguns capítulos depois, quando a solução do problema assume uma feição muito similar àquela formulada no *Livro do Cortesão*. A última palavra a propósito da “matéria” cabe, no entanto, em conformidade com a estrutura dialógica do texto, à personagem Fadrique, que, ao defender a universalidade da matéria poética, provoca Ugo, recusando o reducionismo de sua afirmação:

Aquí cessó Vgo, y dixo Fadri[que]: Paréceme, señor Vgo, que auéys andado vn poco encogido en la poética materia, y que

auéys interpretado al derecho estrechamente; que Sócrates fué dicho de Apolo el hombre más sabio del mundo; y assí entiendo dél que supo de todo mucho; y que el sujeto de la Poética es quanto cabe debaxo de lengua y pluma, porque todo quanto [pág. 113] ay, se puede imitar, sino es Dios, que es inimitable, y aun se atreuen los poetas muchas vezes a imitarle. (Ibidem)

Pouco depois, o mesmo Fadrique, entendendo a perseguição do “melhor” como objetivo primordial do poeta, enfatiza a homologia, no que diz respeito à matéria, entre a poética e a filosofia moral, herança dos escritos socráticos, tomados como exemplo máximo de virtude:

Materia de la Poética es el vniversal, digo, q[ue] principalmente lo son las tres artes dichas, ente[n]didas debaxo la Philosophía moral, Etica, Económica y Política; y esto quiso dezir Horacio quando dixo en su Arte: «El officio de los poetas es apartar a los hombres de la Venus vaga; dar leyes a los maridos; fundar repúblicas»; como quien dize: aunque toda cosa es materia de poética, quanta está en las hojas de Sócrates, más especialmente lo es la Philosophía moral; que, pues Sócrates dexó las demás sciencias por yr en prosecución della, es mejor, y lo mejor deue siempre buscar el poeta. (Ibidem, pp. 114-5)

A fundação alegórica da urbe e, portanto, dos modos civilizados de convívio, feito que os antigos tratados de retórica concebiam como fruto de uma feliz aliança entre razão e eloquência, desloca-se, por meio da autoridade horaciana, para os domínios do ofício poético: “fundar repúblicas”. Ou seja, ao atribuir à arte poética um valor filosófico, a preceptiva de López Pinciano vincula o ofício letrado dos poetas à necessidade de promover a difusão de um conjunto de valores que, herdados de antigas autoridades, são reapropriados nos debates quinhentistas a propósito da legitimação da instituição monárquica absolutista.

Entre os ofícios letrados da sociedade de corte, o exercício do encargo poético, que gozava ainda a dignidade dos benefícios oficiais, respondia pela escritura de sentidos eticamente elementares, produzindo uma significação que pretendia ajuizar e expor hábitos mais ou menos louváveis, de acordo com as convenções próprias de cada gênero poético. Na produção de tais sentidos, a

representação alegórica dos afetos atende à instrução de seu domínio racional, encenando a frieza galante do hábito cortês. Nesse ponto, ao que parece, fica evidente que, em tais regimes de representação, não há lugar para “expressão de sentimentos” ou “vivências pessoais” nem para “retratos” ou “reflexos de realidade”, pois, ali, o que se prescreve como fim da poética é a instrução aprazível de princípios éticos.

POESIA BUCÓLICA

*A! Corydon, Corydon, quae te dementia cepit?
Semiputata tibi frondosa vitis in ulmo est.*

Virgílio⁵⁵

Convém tratar, por fim, alguns pontos que, em fins do século XVI, caracterizam a reflexão sobre a poesia pastoril na preceptiva poética castelhana. Tido como gênero menor, a bucólica não aparece entre as espécies de poesia descritas nas artes antigas, restritas, basicamente, à exposição dos gêneros maiores: trágico, épico e cômico. Além disso, nas poéticas ibéricas quinhentistas e seiscentistas, as considerações sobre o gênero pastoril são, regularmente, muito pontuais. Considerando tais circunstâncias, *Anotações* de Fernando de Herrera à poesia de Garcilaso assumem um papel decisivo, pois, nos comentários dedicados às écloas do poeta toledano, Herrera executa uma descrição detalhada do gênero, fornecendo pistas decisivas para compreensão das matrizes artísticas e dos modelos poéticos que, em fins do século XVI, delimitam reflexão sobre a composição bucólica na Espanha.

Os argumentos de autoridade que dão respaldo às considerações de Herrera sobre as écloas de Garcilaso procedem basicamente das *Instituições Oratórias* de Quintiliano, da *Historia Varia* de Cláudio Eliano, da *Biblioteca Historiae* de Diodoro Sículo e dos comentários de Élio Donato às *Bucólicas* de Virgílio. Contudo, as matrizes técnicas que adquirem maior relevo são, sem dúvida alguma, os *Poetices Libri Septem* de Escalígero e *De Poeta* de Minturno. Com frequência, Herrera simplesmente traduz passagens extraídas das duas últimas obras, como no excerto que afirma a variedade da matéria e antiguidade do gênero bucólico. Na versão espanhola, Herrera diz: “I aunque la materia d’ellas es

⁵⁵ Virgile. *Les Bucoliques et Les Géorgiques*. Nouvelle Édition Revue et Augmentée avec introduction, notes, appendices et index par Maurice Rat. Paris: Éditions Garnier Frères, 1953, p. 10.

varia, parece que es más antigua la amatoria.” (2001, p. 688). Escalígero, no primeiro dos livros de poética, havia dito: “Horum materia multiplex, vetustissima tamen videtur Amatoria fuisse: ídque multis causis” (ESCALIGERO, 1561, p. 7). A brevidade dessa passagem poderia dar margem à suposição de mera casualidade, já que o argumento em questão era, então, um lugar comum. No entanto, logo em seguida, Herrera, sem deixar margem para dúvida, verte um texto de Minturno sobre o mesmo tema:

I consta que el verso esámetro sea el primero de todos, porque ninguna cosa se lee más vieja en algún otro género de verso; i el bucólico i el de los éroes se trata en él; assí se sigue que el uno i otro sea antiquíssimo, porque ambos atribuyeron los antiguos a Apolo, el eroico a Pitio i el bucólico a Nomio, que aviendo muerto aquella terrible i espantosa fiera en Delfos, cantó con el uno su vitoria i con el otro sus amores, guardando en Tessalia las vacas de Admeto. (Ibidem)

Em *De Poeta*:

Quadoquidem, inquit ille, hexametrum Carmen omni antiquissimum esse constat, quod nullo alio quicq versu coscriptum, ita vetus usquam legatur. Genus autem & Bucolicum & beorum eo carmine tractatur, meritò vetustissimum esse utrunque apparet. Vtrumque enim Apollini ueteres, Heroicum Pythio, Nomio Bucolicum adscripserunt. Cùm ille immani uastâq; bellua Delphis occi sa uictoriam altero cecinisset, altero, dum Admeti armenta pasceret, amores. (MINTURNO. 1559, p. 162)

A constatação de tais elos permite a formulação de conjecturas mais precisas a propósito da tratadística manejada por letrados espanhóis no processo de transposição dos procedimentos retórico-poéticos greco-latinos para a língua vernacular. Naquele momento, a reapropriação de autoridades antigas demandava não apenas a releitura dos gêneros maiores, mas também a descrição de gêneros menores negligenciados pela tratadística antiga e a apresentação de modalidades discursivas que sequer haviam sido praticadas na Antiguidade. Os preceptores toscanos, que, desde as primeiras décadas do século XVI, comentam a *Poética* de

Aristóteles, tiveram um papel decisivo na reformulação quinhentista de tais tipologias genéricas.

No caso do gênero bucólico, mesmo dispondo de modelos poéticos que remontam ao período helenístico, os preceitos são fruto da reinvenção quinhentista, que empreende a descrição da pastoral empregando textos históricos e artes de gramática. A recepção da preceptiva toscana representa um marco importante no debate castelhano sobre os usos que deveriam caracterizar a atividade poética em vernáculo, algo que se evidencia de modo contundente no tratamento do gênero pastoril, já que os trabalhos de Minturno e Escalígero fornecem as principais chaves de leitura que se manifestam na apreciação do gênero bucólico efetuada por Herrera. Considerando a relevância das *Anotações*, assim como a pertinência das obras de Minturno e de Escalígero, torna-se possível isolar alguns temas que balizam o tratamento técnico da pastoral, basicamente: a origem, a matéria, a dicção, o cenário, a disposição e os modelos.

Curiosamente, os textos quinhentistas sobre a origem da poesia bucólica mesclam argumentos míticos e históricos, admitindo variações consideráveis de acordo com as fontes manejadas. Herrera identifica o problema e considera, inicialmente, três distintas hipóteses:

I assí variaron todos en la patria d'esta poesía i en el dios a quien se dedicó, porque unos la hazen Tessalia, otros Esparta, otros Sicilia; i la consagran unos a Febo, otros a Mercurio i otros a Diana. (Op. cit. p. 688)

A fim de apontar uma solução para a questão, o editor de Garcilaso recorre a autoridades históricas e, depois de referir Cláudio Eliano e Diodoro Sículo, descarta as opiniões consideradas anteriormente, favorecendo a posição que defende a origem siciliana da bucólica. De acordo com essa hipótese, o gênero vincular-se-ia ao mito de Dáfnis, o filho de Mercúrio, criado por ninfas nos bosques da Sicília. Ao enumerar os amores despertados pela beleza de Dáfnis, a narrativa mítica refere-se, usualmente, a Pã, que o teria presenteado com a flauta pastoril.

Contudo, é, por meio de sua relação com a ninfa Nômia, que se estabelece o vínculo com a origem da poesia bucólica. De acordo com o mito, embriagado pela filha do rei da Sicília, Dáfnis quebra um pacto de fidelidade estabelecido com Nômia, que o castiga severamente, privando-o da visão, assim, o lamento de Dáfnis teria dado origem à poesia pastoral. Ao que parece, o emprego da autoridade histórica a fim de validar a narrativa mítica não é mera jactância letrada, pois, se a convenção do gênero prevê a dignificação de caracteres humildes, a atribuição de sua gênese a uma deidade rústica assume um papel simbólico, permitindo o engrandecimento de ações ordinariamente servis, que se apresentam como matéria elementar do gênero:

La materia d'esta poesía es las cosas i obras de los pastores, mayormente sus amores, pero simples i sin daño, no funestos con rabia de celos, no manchados con adulterios; competencias de rivales pero sin muerte i sangre. Los dones que dan a sus amadas tienen más de estimación por la voluntad que por el precio, porque envían manzanas doradas o palomas cogidas del nido.

Las costumbres representan el siglo dorado; la dición es simple, elegante; los sentimientos afetuosos i suaves; las palabras saben al campo i a la rustiqueza de l'aldea, pero no sin gracia ni con profunda inorancia i vegez, porque se tiempla su rusticidad con la pureza de las voces propias al estilo. (Ibidem, p. 690)

Evidentemente, a atividade pastoril não fazia parte das ocupações liberais, o que situa a bucólica entre os gêneros poéticos dedicados à matéria humilde, já que as pessoas que ela põe em cena são aquelas que a *Poética* aristotélica classificaria como “piores”. Nesse caso, contudo, tais personagens são representadas em chave dignificante, ou seja, de acordo com a fórmula aristotélica, a poesia bucólica deveria pintar os pastores “melhores do que eles são”. O decoro que caracteriza o discurso idílico não solicita, como nos gêneros cômicos, a representação de uma fala vulgar, ele prevê, pelo contrário, a exemplificação da dicção urbana que caracteriza o demonstrativo da retórica. Esta particularidade poderia explicar a razão pela qual, na tratadística antiga, a bucólica aparece vinculada não às artes poéticas, mas às artes de gramática, como se

percebe nas referências a Élio Donato feitas por Herrera, Minturno e Escalígero. A simplicidade e a brevidade da poesia pastoril atendiam perfeitamente às demandas do ensino da língua, como afirma Curtius:

... la gramática incluirá también la explicación de los poetas; Quintiliano (*Institutio oratoria*, I, iv, 2) ya la divide em dos partes: *recte loquendi scientiam et poetarum enarrationem* (“correcto empleo del habla y comentario de los poetas”). (CURTIUS, 1995, p. 70)

Na mesma linha, quando trata o *lugar ameno*, diz:

La influencia de las églogas es casi tan grande como de la *Eneida*. Desde el primer siglo del Imperio hasta la época de Goethe, la enseñanza de la literatura latina comenzaba con la lectura de la primera égloga;... (Ibidem, p. 273)

Nesse ponto, vale relembrar o esquema da Roda de Virgílio, que, ao correlacionar as matérias típicas de cada gênero poético à elocução que elas solicitam, vinculava a matéria humilde das Bucólicas ao estilo pedestre, caracterizado, justamente, por sua simplicidade elegante. Bem, a seleção do léxico, das figuras e dos tropos que se ajustam na composição do quadro idílico atende basicamente à produção de efeitos de sentido que se distinguem por sua *urbanidade*, de tal modo que o caráter rústico das personagens atenua-se drasticamente. Enfim, a imitação do discurso humilde, que define a pastoral, evidencia-se como máscara aristocrática, cujo fim é a ilustração do registro elocutivo preciso, perspicuo e agudo do epidíctico: “Deve, ó Títilo, um pastor guardar ovelhas gordas, mas dizer versos singelos”.⁵⁶

O texto de Herrera manifesta certo cuidado ao escolher as disposições afetivas como assunto predominante no gênero, algo que se justifica pela variedade dos temas que se apresentam em distintos modelos, como, por exemplo, nas *Bucólicas* de Virgílio, em que assuntos como o exílio ou a

⁵⁶ Virgílio, *Bucólicas*. São Paulo, Melhoramentos; [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 1982. VI *Bucólica*, vs. 4-5. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos.

cosmogonia visitam a cena pastoril. Admitindo, contudo, a preponderância dos temas afetivos, Herrera enfatiza a suavidade das disposições de ânimo que compõem a cena bucólica, sempre avessa a paixões trágicas.

Se os afetos bucólicos devem ser suaves, se as personagens são dignamente humildes e se dicção privilegia as relações harmônicas de sentido, o cenário pastoril, por sua vez, caracteriza-se, basicamente, por um traçado que privilegia o aspecto recluso, a fuga da cidade, convencionalmente atrelada à representação do *lugar ameno*. Definindo-se como lugar não domesticado, a rusticidade da cena, assim como a das personagens, apresenta-se em modo dignificante, ou seja, a composição do *lugar ameno* prevê a seleção e amplificação de aspectos aprazíveis da paisagem. Nesse sentido, a sombra e a água fresca são componentes elementares, ornamentados, ao longo de toda a ação, por inúmeros detalhes que convertem o cenário campestre em lugar ideal para a conversação amena e para a narração dos encontros e desencontros das fábulas afetivas: o frescor proporcionado pela sombra dos arvoredos, a maciez da relva, a delicadeza das flores, a harmonia do canto dos pássaros. Tais elementos, mobilizados em função da criação de uma atmosfera convencionalmente idílica, conduzem à elaboração de um quadro de estupenda fecundidade, aspecto este que enfatiza a caracterização patética das personagens. Retoricamente, esse mergulho na paisagem bucólica é produzido por meio da *evidência*, figura afetiva descrita nos tratados como um processo de compenetração em uma atmosfera imaginária.⁵⁷

⁵⁷ § 810 – “A *evidentia* (Quint. 8, 3, 61; 9, 2, 40) é a *descrição* viva e detalhada de um objeto; a enumeração de suas particularidades sensíveis (reais ou inventadas pela fantasia). Nesta figura o conjunto do objeto tem um caráter essencialmente estático, embora seja um processo; se trata da *descrição* de um quadro que, embora movido por seus detalhes, se acha contido no marco de uma simultaneidade. A simultaneidade dos detalhes é o que condiciona o caráter estático do objeto em seu conjunto, é a vivência da simultaneidade do testemunho ocular; o orador compenetra-se e faz com que o público se compenetre na situação do testemunho presencial. O penetrar na situação de testemunho ocular é um efeito da *mimesis*; a figura da evidência é, pois, um meio expressivo claramente poético. São muitos os objetos que os tratadistas enumeram como próprios da *evidentia*. As *descriptiones*, quando são de processos, pertencem a *narratio* e, respectivamente, possuem uma singular intensificação da ‘clareza’ e da ‘verossimilhança’. As *descriptiones* de pessoas e coisas podem encontrar lugar, enquanto digressões, na *narratio*. Para a *narratio*, a *evidentia* é uma intensificação das virtudes necessárias da clareza e da verossimilhança. Uma vez que o orador se encontre compenetrado, graças à sua fantasia, na situação de testemunho ocular, deve ele tratar de atrair o público para esta mesma atmosfera. Para isto dispõe ele dos vários

Quanto à estruturação do argumento, a pastoral admite, basicamente, duas fórmulas: o soliloquio e o diálogo. Na primeira delas, um único pastor, reclinado sob a sombra, lamenta os infortúnios de sua condição afetivamente destemperada; na outra, dois pastores intercalam suas falas, opondo lamento e consolação. Em ambos os casos, o desengano ou, como denomina Minturno, a *increpatio* (p.168) enuncia a desrazão da submissão às disposições afetivas. Em *De Poeta*, o modelo é a segunda bucólica de Virgílio: “A! Corydon, Corydon, quae te dementia cepit? Semiputata tibi frondosa vitis in ulmo est” (MINTURNO, 1559, p. 168). Fundando-se em dois modos elementares, a disposição da composição bucólica, ainda de acordo com Minturno, compõe-se basicamente de exórdio, narração, canto e repreensão, admitindo-se, contudo, que “nem todo poema bucólico” apresenta a unidade pressuposta em tal estrutura fabular.

O exórdio empreende usualmente a “invocação” da musa campestre, introduzindo, simultaneamente, os elementos fundamentais da cena. A narração, por sua vez, efetua a proposição ou a explicação do argumento, tendo como fim a intensificação da expectativa em relação ao canto, etapa fulcral na composição da fábula pastoril. Tecnicamente, a figura decisiva, nesse caso, é a *sermocinatio*, ou seja, o emprego do discurso direto a fim de evidenciar as disposições de ânimo de personagens históricas ou fictícias, quer permanentes (*ethopéia*) quer temporárias (*pathopéia*).⁵⁸ A utilização do modo enunciativo constitui-se procedimento fundamental na caracterização das personagens, proporcionando o confronto

meios que põe à sua disposição a linguagem, meios que não tem porque empregar todos de uma vez, mas dispõe deles para utilizar todos, ou cada um, segundo as circunstâncias. A *evidencia* tem três *modi* de expressar-se lingüisticamente: *persona*, *loco*, *tempore* e os seguintes meios: o detalhamento do conjunto do objeto, o emprego do presente, o emprego dos advérbios de lugar expressivos da presença, a apóstrofe às pessoas que aparecem na narração e o estilo direto das pessoas que interferem no relato.” (LAUSBERG, vol II, p. 224 e segs.)

⁵⁸ “A *sermocinatio* consiste em fingir, para caracterizar pessoas naturais (históricas ou inventadas), ditos, conversações, monólogos ou reflexões não expressas pelas pessoas correspondentes... Por seu conteúdo, a *sermocinatio* não tem que ser, necessariamente, histórica, basta que ela seja verossímil, ou seja, que ela concorde com o caráter da pessoa correspondente. O caráter da pessoa modela-se poeticamente mediante o juízo fictício, daí o termo ἠθοπιία. Ademais, não apenas a disposição permanente da alma pode ser imitada em discurso direto, mas também os afetos momentâneos violentos (por exemplo, Andrômaca diante do cadáver de Hector: Herm. prog. 9; Prisc. praeex. 9): a figura pode denominar-se *pathopéia*. (LAUSBERG, v. II, p. 235)

entre a manifestação amplificada das paixões e seu contraponto ético, que, na derradeira etapa da disposição, censura as ações movidas por apetites irracionais e recomenda a retomada das atividades ordinárias, regularmente preteridas em função da lamentação afetiva.

Nesse ponto, vale lembrar que, de acordo com as convenções pastoris, o arrebatamento afetivo, tratado ordinariamente como conduta irracional, não deixa de apresentar nuances positivas, já que é pela submissão aos afetos que se produz, convencionalmente, a domesticação das criaturas violentas. Nesse sentido, a encenação da rusticidade adquire uma tonalidade risível, pois a personagem pastoril, dominada pelo afeto, procura atenuar os traços não civilizados de seu caráter, manifestando, contudo, outros vícios como a vaidade ou a presunção, como se vê, por exemplo, no *VI Idílio* de Teócrito:

And, for aught, I could spy, both beard and eye
were pretty as well could be,
And the teeth all a-row like marble below, - and
that none should o'erlook me of it.
(THEOCRITUS, 2001, p. 89)

Por fim, convém referir aos modelos greco-latinos e toscanos que, em fins do XVI, integram o cânon bucólico na Península Ibérica. Aqui, uma vez mais, os comentários de Herrera são de grande valia. Segundo ele:

Los más antiguos poetas bucoliógrafos de cuyos escritos se tiene noticia, porque de otros que fueron por ventura primeros no nos queda algún rastro en la memoria, son Mosco, Teócrito e Bión...
(Op. cit., p. 691)

Depois de mencionar os gregos da época helenística, discutindo alguns dados biográficos relativos aos fundadores do gênero, Herrera refere-se aos poetas latinos, atribuindo naturalmente um lugar de excelência a Virgílio, que aparece em companhia de Calpúrnio Sículo e de Olímpio Nemesiano. O primeiro deles é sumariamente descartado por Herrera, que o considera um poeta “frouxo e

inchado”; o segundo, de acordo com a autoridade de Escalígero, seria mais palatável. Entre os toscanos, Petrarca, Boccaccio e Pontano, apesar da eficácia em outros gêneros poéticos, não teriam deixado um legado bucólico digno de memória, de tal modo que, na opinião de Herrera, entre os poetas modernos, Sannazaro assume o papel de modelo primordial:

...Sanazaro, cultíssimo i castigadíssimo poeta i de moderadíssima vena, es solo dino de ser leído entre todos los que escribieron églogas después de Virgilio, el cual, confiado de su invención con maravillosa ventura i destreza, compuso no obras de pastores sino de pescadores, haziendo que trocassen las Musas por las grutas del mar los collados de Parnasso, aunque se lee en Teócrito una d'este género. (Ibidem, p. 693)

Em 1965, no congresso internacional de hispanismo, Pring-Mill, num artigo sobre Escalígero e Herrera, já havia constatado que a publicação das *Anotaciones a la Poesía de Garcilaso* representa o marco inicial da “corriente neo-aristotélica en la preceptiva literaria española”, corrente esta que “había de lograrse plenamente en 1596 en la obra cumbre de Alonso López Pinciano” (1967, pp. 489-90). Pedro Correa, por sua vez, seguindo a mesma via, publicou recentemente, na revista *Ágora*, um exaustivo estudo sobre pistas de Escalígero nas figuras elocutivas empregadas por Garcilaso e comentadas por Fernando de Herrera (2007, pp. 299-359). Se, de acordo com esses estudos, o auge da corrente neo-aristotélica ocorre no ocaso do século XVI, parece plausível pensar o uso engenhoso de Góngora, exemplarmente ilustrado nos “poemas maiores”, como decorrência da matriz retórico-poética assimilada por gente como Pinciano e Herrera, já que os preceitos dedicados ao gênero pastoril, até mesmo pela escassez que caracteriza o tratamento dos gêneros menores, confirmam enfaticamente a relevância das releituras da *Poética*, feitas por Minturno e Escalígero, entre os letrados espanhóis no ocaso do século XVI.

Nesse quebra-cabeça, a *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora é uma peça-chave, pois ela propõe uma alteração na norma elocutiva convencional

para o gênero bucólico. Ao atualizar o gênero com a aplicação de um princípio *agudo* que, três décadas mais tarde, seria magistralmente descrito por Baltasar Gracián, Góngora radicaliza sua técnica de composição no conceito aristotélico de *urbanidade* e inventa uma bucólica hiperbólica, metafórica e antitética, reformulando o tom humildemente dignificante que havia caracterizado, até então, os usos da pastoral. Vale lembrar, por fim, que a *Poética* de Píncio já admitia explicitamente, como licença poética, a representação de “pastores cultos”, apoiando-se na instrução da matriz aristotélica:

Yo, a dezir la verdad, todas las vezes q[ue] en las representaciones [pág. 262] oyo a sieruos, o a pastores, o a otro género qualquiera baxo, dezir palabras altas y razones bien fundadas, confieso que me deleyto y hallo por experiencia lo que Aristóteles enseña. (Op. cit. p. 262):

III

O POLIFEMO DE GÓNGORA

*Dentre todos os homens, somente serão ociosos os
que estão disponíveis para a sabedoria.*

Sêneca

POESIA CULTA

*Até o saber há de estar em uso,
e, onde não se usa, é preciso saber fazer-se de ignorante.*

Gracián⁵⁹

*... não segundo o teu arbítrio,
mas segundo o prazer daqueles com quem trata...*

Della Casa⁶⁰

Ao menos em parte, o preceito de prudência, formulado por Gracián no *Oráculo Manual*, parece traduzir com eficácia o *caráter* aristocrático que se manifesta no texto do *Polifemo* de Góngora: “o saber há de estar em uso”, uma vez que sua complexa articulação técnica, aditada à copiosa erudição, supõe a legitimação de critérios de legibilidade, pautados tanto pelo conhecimento minucioso de modelos e técnicas de composição quanto pelas possibilidades de instrução de hábitos intelectuais *agudos*, definidos basicamente segundo as qualidades da *perspicácia* e da *versatilidade* (TESAURO, 2000, p. 82).⁶¹ Erudição, técnica, sagacidade e adaptabilidade: esta combinação *conceituosa* encontraria no *Polifemo* de Góngora sua mais radical formulação efetiva.⁶²

⁵⁹ GRACIÁN (2001a, p. 84).

⁶⁰ (DELLA CASA, 1999, p. 06).

⁶¹ Nesta passagem, a *perspicácia* define-se como qualidade intelectual que permite “penetrar as mais distantes e minuciosas *circunstâncias* de todos os assuntos”, como substância, matéria, forma, acidente, propriedade, causa, efeito, simpatia, similaridade, contrariedade, igualdade, superioridade, inferioridade, insígnia, nome próprio, equívoco. A *versatilidade*, por sua vez, é compreendida como faculdade do entendimento, cuja propriedade é o veloz confronto de todas estas *circunstâncias*, entre si e com a matéria do discurso, cambiando-as com destreza a fim de lograr o aplauso dos auditórios mediante efeitos surpreendentes de sentido.

⁶² Ainda que, entre os pesquisadores lusófonos, o *Polifemo* de Góngora tenha sido pouco lido e, ainda menos, estudado, sua centralidade no cânon seiscentista europeu é amplamente reconhecida. A colossal polêmica gerada a partir da circulação desse texto e a subsequente difusão dos usos elocutivos nele empreendidos apresentam-se como fortes evidências do impacto exercido pela obra nas práticas de representação letrada do século XVII. Damaso Alonso, por exemplo, afirma, convictamente, que esta é a “obra mais representativa do Barroco europeu” (1994; p. 174).

Se, retoricamente, a perspicuidade dos discursos é sempre relativa à capacidade intelectual dos auditórios, a poesia *culta* do XVII,⁶³ ao restringir seus campos de interlocução, dirigindo-se exclusivamente aos “espíritos” mais cultivados, acabaria por conduzir a elocução poética a patamares enigmáticos de compreensibilidade. Neste caso, contudo, isto não significa, necessariamente, abandonar o *prazer da companhia* como critério decisivo de sua perspicuidade, significa apenas conceber outro lugar de interlocução: um lugar heráldico, que procura emular a civilidade do uso antigo.

Assim, a despeito das possibilidades ou impossibilidades de sua existência efetiva, a questão a ser discutida diz respeito às qualidades da companhia imaginada em função tais pressupostos. Competindo com cânones antigos e modernos do gênero bucólico, o texto de Góngora presume um auditório seleta, onde não é necessário referir os modelos emulados, pois eles fazem parte de uma memória viva, onde o hábito eloquente dispensa a restrição aos procedimentos técnicos de maior nitidez, destinados, usualmente, a amplos auditórios incultos, onde o proceder discretamente *engenhoso* e, portanto, escolado na cognição dos análogos argutos, poderia apreciar, sem dificuldade, os usos complexos do procedimento analógico engenhoso.

⁶³ O emprego do termo “culto”, aplicado ao grupo de poetas vinculados à matriz elocutiva gongórica, é corrente entre preceptores e polemistas que debateram a questão dos usos engenhosos no XVII. Entretanto, entre os letrados seiscentistas, a distinção escolar, ainda tão difundida quanto impensada, entre “cultismo” e “conceptismo”, entre “jogo de ideias” e “jogo de palavras”, é absolutamente inexistente. Aliás, toda a reflexão técnica da preceptiva seiscentista desdiz completamente tal oposição, uma vez que ela postula, justamente, a convergência *res et verba*, ou seja, no XVII, a noção de *agudeza* funda-se na conjunção entre a profundidade de um entendimento robusto, capaz de inferir com facilidade conceitos complexos, e a elevação de um engenho sutil, capaz de encontrar as correspondências recônditas entre conceitos opostos que fundamentam, discursivamente, o procedimento verbal engenhoso. Em Covarrubias, o termo aparece em acepção prioritariamente discursiva e aplica-se, sobretudo, à matéria teológica: “*Viene del verbo ‘colo’, que significa pulir adornar; así que el lenguaje culto es un modo de hablar bien trabajado y cultivado para el púlpito, digno de materias altas y divinas que en él se predicán, apacible al oído, honesto y casto, no mal sonante ni descomedido*”; o termo “concepto”, por outro lado, no mesmo dicionário, envolve, por sua vez, a efetividade da formulação discursiva: “*el discurso hecho en el entendimiento y después ejecutado, o con la lengua o con la pluma*”.

Basicamente, no *Polifemo* de Góngora, a correlação engenhosa, fundada, em conformidade com o preceito aristotélico (ARISTÓTELES, 2000, 1999),⁶⁴ no atributo comum, como a força para o leão e para Aquiles ou, mais precisamente, como o escudo para Dionísio e o copo para Ares, é empregada de tal maneira que relações extraordinárias de sentido, produzidas por imagens analógicas, já não se distinguem do próprio conceito figurado, ou seja, as similaridades estabelecidas entre os termos correlacionados são empregadas como elementos de reiteração e sobreposição de imagens discursivas, que, por *evidência*, mostram-se artificialmente construídas na amplificação da narração. Num texto como o *Polifemo* de Góngora, os efeitos de simulação do testemunho ocular, *evidentia*, convertem-se em procedimento absolutamente fulcral, pois a legibilidade da peça implica a visualização das imagens engenhosas, que, em última instância, respondem pelo entrelaçamento das relações sutis de sentido, ou seja, a travacão do discurso realiza-se plenamente apenas na esfera tropológica do conceito agudo, e ela, por sua vez, propicia o estabelecimento de relações analógicas secundárias, ou seja, o elo correlativo que une os conceitos de uma determinada sentença não é, necessariamente, o mesmo que se estabelece entre o termo figurado e a imagem anteposta que nele reverbera.

No discurso metafórico prescrito pelas artes de engenho, a *anacolútia*, ou travacão dos discursos, ao prever a acomodação das “partes, propriedades e circunstâncias do termo com as do sujeito translato”, havia sido considerada a mais árdua e, portanto, mais primorosa tarefa na composição de um discurso

⁶⁴ Os lugares aristotélicos usualmente referidos por preceptores seiscentistas na conceituação da agudeza encontram-se no terceiro livro da *Retórica*, mais precisamente, nos capítulos 4, 10 e 11, que tratam, respectivamente, o símile, a metáfora e a “elegância retórica”. Ali, o aspecto entimemático da analogia metafórica, causa de um aprendizado “fácil e rápido”, postula-se como artifício elementar na produção dos efeitos de simulação do testemunho ocular: apresentar as coisas em ato; trazer para diante dos olhos. Estas passagens da *Retórica* vinculam-se com os capítulos 21 e 22 da Poética, onde as espécies de metáfora são tratadas com maior minúcia. Nas artes de engenho, a centralidade desse procedimento tropológico, a metáfora por analogia, parece, portanto, estar intrinsecamente vinculada à voga seiscentista da retórica aristotélica, que, como vimos anteriormente, agrega-se tardiamente aos cânones técnicos humanísticos.

urbano (GRACIÁN 2001; vol. II, p. 183).⁶⁵ Segundo esta perspectiva, não basta haver coesão textual, é necessário que os assuntos e conceitos parciais apresentem “alguma correlação entre si”, encadeando-se “em alguma circunstância ou predicado universal”.⁶⁶ Desse modo, em conformidade com o preceito engenhoso, a eficácia do discurso depende de uma articulação adequada entre a proeminência do análogo principal e a copiosidade das circunstâncias recônditas secundárias que se derivam ora dos atributos do próprio correlato ora das propriedades do termo metaforizado.

Assim, o caráter insólito das relações tropológicas, tanto na globalidade da *anacolúta* quanto na particularidade das argúcias parciais, característica elementar dos modelos então classificados como *engenhosos* ou *agudos*, revela-se como hábito discursivo que, constituindo-se em âmbito historicamente determinado, concorre por prestígio e privilégio junto aos instrumentos de fomento à representação letrada, vinculados, por sua vez, à máquina institucional da Monarquia Absolutista. Fruto de uma eloquência ociosamente aristocrática, o hábito discursivo *agudo*, ao traduzir a agradabilidade da cortesia quinhentista por *discrição aguda*, imagina-se no lugar combativamente cauteloso de um hábito prudente, ou seja, mesmo arduamente inteligíveis, apenas os efeitos agudos de sentido, que se derivam do procedimento engenhoso, poderiam impelir os auditórios particularmente *discretos* à veneração da matéria anagógica figurada.

Neste sentido, seria possível redescrever o *puzzle* gongórico por meio de uma inversão do preceito nuclear formulado no *Galateo*: não “a ordenação dos modos pela companhia” (DELLA CASA, 1999), mas a ordenação da companhia pelos modos, pois, ao que parece, os poetas *cultos* castelhanos pretendiam converter a elocução poética em crivo de auditórios. De acordo com este lugar

⁶⁵ “Lo más arduo y primoroso de estos compuestos de ingenio falta por comprender, que es la unión entre los asuntos y conceptos parciales. El arte de hallarla sería superlativo primor de la sutileza. Esta conexión es constante que ha de ser mortal y artificiosa, así como todo el compuesto lo es. En los discursos metafóricos es aun más fácil, pues consiste en ir acomodando las partes, propiedades y circunstancias del término con las del sujeto traslatos, y cuanto más ajustada es la correspondencia campea más el discurso.”

⁶⁶ *Ibidem*, p. 186. “Una propuesta universal, y como cabeza, ha de acabar en si todas las demás”.

discursivo, apenas os ânimos agudos, hábeis em sutilezas, poderiam alcançar com facilidade a chave dialético-tropológica das sentenças engenhosas, signo enigmático de distinção erudita, vedado a toda a superficialidade de entendimento.

Insistindo na tecla do aprimoramento do vernáculo, ao empreender a defesa de hábitos que correspondem a uma conduta *distinta*, a defesa da poesia *culta*,⁶⁷ ao propor outro decoro, um decoro *agudo*, pressupõe a vigência de um *consenso erudito*, ou seja, um acordo estabelecido entre “os melhores”, que, a fim combater o barbarismo do uso presente, recorre à norma da autoridade antiga, já que, retoricamente, ela poderia assumir “em estragados tempos” o papel de remédio para uso vigente. Se é possível imaginar que, em fins do século XV, o ciceronianismo opunha-se, como aponta Lausberg (1975, v. II, p. 20),⁶⁸ ao uso escolástico, parece plausível pensar os modos engenhosos de elocução e invenção poética, em princípios do XVII, como alternativa letrada tanto para o “aticismo neolatino” quanto para a *sprezzatura* anticiceroniana, ou seja, como anástase das técnicas aristotélicas e bizantinas de elocução, relidas não apenas em Aristóteles, mas também em Hermógenes, Demétrio, Longino, Dionísio, Minturno, Escalígero, entre tantos outros, reapreciando, ademais, modelos lacônicos greco-latinos, como Píndaro, Marcial, Tácito e Sêneca.

Mantido o acordo acerca das relações entre as obrigações morais da cidadania e a finalidade do ofício poético, o que permanece em jogo são os modos que, com maior eficácia, poderiam promover a defesa eloquente dos valores vigentes. Em conformidade com os argumentos mobilizados na defesa do procedimento engenhoso, a composição poética, destinando-se, primordialmente, à instrução aprazível, apresenta-se sob a configuração de um exercício cognitivo apto a introduzir sagacidade no ânimo daqueles que se dedicam assiduamente à lide letrada, ou seja, fundando-se numa relação de proporcionalidade entre a

⁶⁷ Ver, por exemplo: Ana Martínez Arancón. *La Batalla en torno a Góngora*. Barcelona: Boch, 1978.

⁶⁸ § 468. “Há na história da língua um momento em que a norma lingüística se separa da *consuetudo*, porque o uso atual se considera baixo e corrupto. Se, todavia, existe um *consensus eruditorum*, este deve se apoiar na autoridade dos livros, que nestes momentos é a que rege como norma. Assim é que se deve entender o asianismo e ciceronianismo neolatino, pois o ciceronianismo recusa a *consuetudo* latina escolástica.”

dificuldade da correlação engenhosa que codifica a imagem letrada e o mérito intelectual daquele que é capaz de decifrá-la, a dicção *culta*, esbanjando artifício e erudição, pressupõe não apenas um campo de interlocução *discretamente* delimitado, mas propõe-se como um instrumento de instrução que tem em vista a formação de uma “companhia engenhosa”, cuja sagacidade, treinada nos poemas, destina-se, de fato, à ação política *prudente* nas distintas cortes seiscentistas.

Ao postular a primazia do raro, justamente, por seu valor de escassez e, portanto, de *distinção*, a poesia *culta* antepõe o *valor* do precioso à *utilidade* do ordinário: “onde não se usa, é preciso saber fazer-se de ignorante”, isto é, concebendo a atividade poética em domínio heráldico, os defensores da poesia *aguda* seiscentista fazem valer as prerrogativas de seu *estado*, armas e letras e encontram, no fomento ao aspecto epigramático da composição poética, ocasião letrada para a manifestação do *valor* de seu *engenho*, faculdade inventiva que, na interpretação seiscentista, seria responsável por atos intelectuais supremos: as *agudezas*.

Em conformidade com a preceptiva engenhosa, os atos *conceituosos* do entendimento, pressupondo uma capacidade intelectual vigorosa, não poderiam, no entanto, atingir o termo de sua excelência sem o achado eloquente de um signo sensível capaz de manifestar, com eficácia, a profundidade da relação conceitual proferida: *ratio atque oratio*. Assim, o lema ciceroniano passa a designar uma inteligência cortês, que, ao pressupor a insuficiência do intelecto humano, aposta nos efeitos veneráveis de sentido como meio capaz de promover a adesão de seus auditórios aos desígnios misteriosos da política teológica absolutista. O caráter enigmático da correlação aguda é, assim, interpretado por preceptores seiscentistas como relação harmônica capaz de figurar a elevação da matéria tratada, como sentencia Gracián (2001, v. I, p. 49): a *agudeza* é pasto da alma; a *sutileza*, alimento do espírito.

Seria possível, assim, formular uma distinção entre a “ordenação dos modos pela companhia” e o “saber fazer-se de ignorante”. Se “o gosto dos cabeças é a última palavra em toda ordem de coisas”, como afirma Gracián, o acordo dos

melhores assume, na cortesia seiscentista, um lugar de primazia, sobrepondo-se tanto à perfeição do passado quanto à “infelicidade do século” presente, descrito como um tempo em que a “virtude” é tida “por estranha e a malícia por comum”. Assim, a recomendação do jesuíta: “viver de modo prático”, mais que prever a adaptabilidade aos distintos costumes da vida civil, sugere o enfrentamento *agudo* de hábitos corrompidos: “viva o discreto como pode, se não como gostaria”.

Se, no Antigo Regime, o fazer ocioso dos poetas, mesmo em vernáculo, implica, como vimos nos dois capítulos anteriores, o conhecimento de línguas antigas e modernas, de modelos canônicos próprios de cada gênero letrado, de técnicas retórico-poéticas de composição e, enfim, de “virtudes” monárquicas que, instituídas sobre as ruínas do legado greco-latino, alojam-se na finalidade doutrinária da poética, ao examinar a *Fábula* de Góngora, deparamo-nos com um artefato que reconhecidamente maneja com esmero tais “saberes e artes”. Trata-se de uma peça que integra inúmeras entradas greco-latinas e toscanas ao léxico castelhano; que submete o fluxo sintático da língua romance a artifícios inauditos em vernáculo, como o ablativo absoluto e o acusativo de relação; que ecoa amiúde inúmeros modelos greco-latinos e modernos, entre eles, Homero, Teócrito, Virgílio, Ovídio, Petrarca, Sannazaro, Ariosto, Boscán, Garcilaso; que, enfim, propõe, em sua figuração bucólica, não apenas a representação da racionalização dos afetos, mas uma dicção efetivamente culta. Ou seja, a acessibilidade à matéria de suas imagens engenhosas demanda um desempenho hábil tanto do ponto de vista da capacidade intelectual quanto do domínio da convenção, outorgando, mediante exercício de complexa legibilidade, facilidade na decodificação da figuração *aguda* que a *vivifica*.

A fim de tornar mais nítida a proeminência de aspectos técnicos e convencionais nas práticas seiscentistas de composição letrada, esta releitura do *Polifemo* procura ater-se a um roteiro que prevê a investigação dos usos que os procedimentos retórico-poéticos da descrição e, mais particularmente, os empregos analógicos da correspondência aguda, adquirem na matriz gongórica. Este recorte, no entanto, abarca copiosos aspectos conceituais que afetam não

apenas a especificidade aguda da poética seiscentista, mas, também, elementos artísticos situados na base da convenção milenar que delimita a composição bucólica. Neste sentido, pensar a descrição na poesia pastoril de Góngora demanda, por exemplo, considerar a relevância da topografia de invenção epidíctica de pessoas e lugares, fundamento retórico sobre o qual se erige a composição de personagens e cenários idílicos; implica refletir sobre os dispositivos artificiosos por meio dos quais os efeitos de testemunho ocular poderiam ser atingidos: a *evidentia*, preceituada, desde os exercícios preliminares, como figura afetiva fulcral para a eficácia das *performances* descritivas, tanto no caso da submersão discursiva numa atmosfera imaginária quanto na representação *vivaz* de paixões e caracteres; implica, por fim, refletir sobre o aspecto entimemático da imagem metafórica que, ao promover sua transposição analógica, encontra, no uso inusitado de termos correlativos, o meio mais eficaz de aplacar o ânimo *engenhoso* de seus auditórios *discretos*.

Portanto, neste capítulo, o exame de excertos do *Polifemo* gongórico prevê uma reflexão, que, pontuando a conexão com alguns dos principais modelos greco-latinos, toscanos e ibéricos emulados, examina o emprego dos recursos descritivos em duas das etapas que integram a disposição do texto, mais precisamente, no retrato das personagens que a protagonizam e na narração da ação afetiva. A escolha da via retórica funda-se, portanto, na expectativa de poder aditar à fortuna crítica de Góngora o apontamento de alguns problemas fundamentais que têm ressurgido nos horizontes da teoria, da crítica e da história literária.

Os trabalhos de Robert Jammes e Dámaso Alonso, ambos publicados na década de 1960, são exemplares, uma vez que eles dão curso a duas das principais linhas de argumentação que conduziram a copiosa fortuna dedicada ao modelo gongórico na segunda metade do século passado. Se, em *Góngora y El Polifemo*, fruto de mais de três décadas, Dámaso Alonso havia logrado a forma final de sua reinterpretação estilística do *Polifemo*, pleiteando a reabilitação do modelo gongórico no interior de uma das vertentes dominantes, naquele

momento, no cenário crítico; Robert Jammes, em *Études sur L'œuvre Poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, refuta a tese estilística recuperando, justamente, dos lugares psicológicos e sociológicos que o empenho estruturalista pretendia excluir do debate.

No epílogo de seu estudo, Jammes (1967, pp. 633-4) afirma: “J’espère avoir suffisamment démontré, tout au long de cette analyse, l’insuffisance d’une telle conception qui conduit à ne voir, dans son œuvre, que la recherche de la perfection formelle”. Como alternativa à pressuposta insuficiência da investigação formalista, Jammes propõe uma interpretação dos textos de Góngora pautada, basicamente, pelas noções de rebeldia e paganismo:

On ne peut pas comprendre Góngora si l’on ne tient pas compte, à chaque instant, de l’anti-conformisme qui est à la base de son attitude vitale, et du paganisme qui est la marque dominante de sa culture. C’est à ces deux notions qu’il convient de rattacher les principales caractéristiques de sa poésie, avec tout ce qu’elle exprime d’amour et de refus: d’une part, l’esprit frondeur, l’apolitisme, la révolte contre l’idealisme pétrarquaisant, l’absence de sentiment religieux, et cette note très particulière de traditionalisme provincial; d’autre part, le goût de la vie, la sensualité, le raffinement, la volupté même, la recherche de l’équilibre et, d’une façon générale, la réceptivité devant l’amour, la grâce féminine et la beauté des choses... (Ibidem, p. 634).

Assim, o hispanista francês empenha-se em compor sua interpretação da obra de Góngora empregando categorias críticas que imaginam a composição poética como expressão individual e autêntica,⁶⁹ ou seja, como atalho para a ponderação de aspectos que dizem respeito à psicologia do autor e dos grupos sociais seiscentistas, interpretando a representação letrada como “notável esboço” dos “modos de vida”, da “realidade” seiscentista, reinterpretada em termos de uma sociologia extemporânea à composição estudada:

⁶⁹ Ibidem, p. 636. “ *l’authenticité et la sincérité d’une œuvre dans laquelle il s’est exprimé tout entier*”.

... nous pouvons, à travers son œuvre, entrevoir la psychologie de groupes sociaux importants (les caballeros des villes de province et les notable locaux) au début du XVII siècle, deviner leur style de vie, leurs goûts, leur idéal, leurs inquiétudes. Vues sous cet angle, ces contradictions n'ont rien d'absurde ni d'insoluble, pour peu que l'on cherche à les interpréter dialectiquement (Ibidem, p. 635).

Enfim, o resultado é um retrato do modelo elocutivo nobiliárquico seiscentista carregado de cores romanticamente subversivas e suspeitosamente heréticas, quando não sobrecarregado por um ressentimento democrático em relação às instituições monárquicas. Esta é uma escolha possível e, ainda que, hoje, questionável, totalmente compreensível no âmbito das tendências sobre as quais os principais setores da crítica haviam-se inclinado no início da segunda metade do século passado.

O estudo de Dámaso Alonso, por outro lado, bem mais atento ao aspecto técnico da composição seiscentista, acabaria, por meio da investigação dos “câmbios de norma”, como explica Grigera (1994, p. 25) na introdução de seus estudos sobre a retórica ibérica dos “séculos de ouro”, impulsionando a retomada das investigações dedicadas à preceptiva retórico-poética do período. Contudo, sua hipótese formal, por mais que se empenhe em abster-se de categorias de análise externas ao texto, como suposta a “realidade” ou a “psicologia” do autor, continua a tangenciar os mesmos lugares discursivos e a repor categorias críticas universalizantes e progressistas, típicas da historiografia do século XIX:

Lo sereno y lo atormentado; lo lumínico y lo lóbrego; la suavidad y lo áspero; la gracia y la esquivaza y los terribles deseos reprimidos. Eterno femenino y eterno masculino, que forman toda la contraposición, la pugna, el claroscuro del Barroco. En una obra de Góngora se condensaron de tal modo que es en sí ella misma como una abreviatura de toda la complejidad de aquel mundo y de lo que en él fermentaba. Se condensaron – luz y sombra; norma e ímpetu, gracia y malaugurio – en la Fábula de Polifemo, que es, por esta causa, la obra más representativa del Barroco europeo (ALONSO, 1994, p. 174).

Enfim, ainda que por caminhos, ao menos aparentemente, opostos, em ambos os casos, estilístico ou psicossociológico, a conclusão a que se chega é praticamente a mesma: a constatação da “indiscutível modernidade” de Góngora.

Sem deixar de reconhecer os méritos de ambos os estudos na fortuna crítica do *Polifemo*, o viés interpretativo aqui proposto, ao lidar prioritariamente com a preceptiva seiscentista, leva a uma terceira via, não a única, mas uma via possível, pois, à luz das artes coetâneas, o *Polifemo* de Góngora, ao revelar a maquinaria de sua arquitetura conceitual e elocutiva, evidencia uma relação indissociável com as instituições letradas da Monarquia Absolutista. Ademais, sob este outro ponto de vista, a *Fábula* gongórica mostra-se como artefato letrado absolutamente datado, ou seja, formulado segundo hábitos discursivos e intelectuais que concorreram por prestígio nas práticas letradas das cortes ibéricas do século XVII, cujo sentido e valor, ao que parece, só podem ser considerados no interior das mesmas práticas, pois, se o considerarmos apenas sob a perspectiva da projeção de pressupostos teóricos extemporâneos, como a universalidade da beleza, o contraste barroco, o claro-escuro, a rebeldia, a dialética socialista ou o paganismo, atribuindo-lhes, assim, uma feição, hoje, historicamente pouco verossímil, estaremos, sem dúvida, afastando-nos, cada vez mais, da compressão dos efeitos particulares de sentido que o artefato em questão poderia ter suscitado em seu tempo.

Vale lembrar, enfim, que também esta preocupação com “os efeitos particulares de sentido” há de datar-se em seu momento.

O RETRATO DE POLIFEMO

*εἰσὶ γὰρ δὴ Κύκλωπες, οἷς οὐκ οἶδα ἐξ ὅτου τὴν γῆν
οἱ ποιηταὶ βούλονται αὐτοφνᾶ εἶναι ὧν φέρει.*

Philostratus⁷⁰

O pressuposto retórico que atribui à figuração do *caráter* o papel de finalidade primordial na descrição de pessoas constitui um ponto crucial para a compreensão dos usos que o procedimento descritivo adquire nas práticas seiscentistas de representação letrada. Em primeiro lugar, é necessário ter em mente que, em domínio retórico, a noção de “objetividade”, que nos habituamos a vincular à ideia de *descrição*, é indubitavelmente imprópria. Na instituição letrada antiga, o procedimento *ecfrástico* presume, prioritariamente, a atinência a uma linha argumentativa determinada, que se impõe como critério fundamental para a seleção dos *lugares comuns* mais propícios à defesa da causa.

Na composição epidíctica, tanto o louvor quanto o vitupério devem vincular a matéria do discurso a valores convencionalmente constituídos, promovendo a exaltação de uma virtude modelar ou, inversamente, a depreciação de uma vileza risível ou perigosa, em ambos os casos, tendo em vista a construção de um modelo edificante que pretende perpetuar hábitos exemplares ou reformar costumes corrompidos. Bem, se no âmbito da retórica, a representação civil de casos efetivos deve acomodá-los aos valores convencionalmente estabelecidos, atualizando, em função de finalidades discursivas determinadas, *lugares comuns* acerca da virtude e do vício, em âmbito poético a descrição de personagens e cenários, pautada pelos mesmos princípios técnicos, atende à representação alegórica de tais valores, pois a poética deveria pintar as “coisas não como são, mas como deveriam ser”.

⁷⁰ PHILOSTRATUS, 1979, p. 211: “...they are in truth Cyclopes, for whom, I know not why, the poets will that the earth shall produce its fruits spontaneously.”

Neste sentido, a narrativa mítica que envolve o ciclope *Polifemo* é emblemática, pois, desde Teócrito, ela alegoriza a domesticação patética do caráter violento. Se na trama da *Odisseia* o episódio da *Ilha das Cabras* representava o máximo afastamento de Ulisses em relação ao mundo civilizado, nos *Idílios* de Teócrito, o mesmo cenário fecundo, associado agora à Sicília, concebida como berço do gênero bucólico, contrapõe-se ao caráter violento que tipifica o monstro. Na matriz gongórica, por sua vez, a apresentação do cenário produz-se em função da caracterização de Polifemo, de tal modo que, inicialmente, a éfrase da Sicília, focalizada no antro do ciclope, assume um aspecto horrendo, corroborando com a amplificação dos atributos brutais que definem as disposições de caráter da personagem que habita o lugar idílico.

O lugar horrendo

Depois da dedicatória ao conde de Niebla, efetuada nas três primeiras instâncias do poema, o ponto de partida para a narração efetiva da fábula mitológica é a descrição do lugar. Uma ilha repleta de rebanhos e, nela, um pico, sobre o qual se avista uma gruta cercada por arvoredos e bloqueada por um imenso rochedo, em resumo, essa é a imagem que, desde Homero, descreve a terra habitada pelos Ciclopes. Góngora, emulando a descrição de um lugar exaustivamente reinventado pelos cânones bucólicos, adita a sua composição uma alusão à dupla gênese mítica da ilha, vinculada ora a Tifeu ora a Vulcano, e, ao fazê-lo, encontra uma homologia extraordinária entre a imagem sugerida pelo relato mítico, “sacrílego desejo”, e o lugar que é a matéria, de fato, da descrição. Segundo a qualidade genérica de cavidade, a descrição da habitação de Polifemo, gruta, sobrepõe-se analogicamente à dupla imagem mítica da ilha, boca ou fornalha: forja de Vulcano ou boca do Titã:

4

Donde espumoso el mar siciliano
el pie argenta de plata al Lilibeo
(bóveda o de las fraguas de Vulcano,
o tumba de los huesos de Tifeo),
pálidas señas cenizoso un llano
– cuando no del sacrílego deseo –
del duro oficio da. Allí una alta roca
mordaza es a una gruta, de su boca.⁷¹

No primeiro período da oitava, o acúmulo de hipérbatos provoca hesitação na identificação do sujeito da frase, campo, pois a sequência “pálidos sinais

⁷¹ ALONSO, Dámaso. *Góngora y el Polifemo*. Madrid: Gredos, 1994, p. 410. A numeração superior indica a oitava.

cinéreo um campo” poderia ser interpretada como reiteração discursiva do mesmo elemento sintático. No entanto, o sentido do verbo obriga a reinterpretar o elemento anteposto, pálidos sinais, como objeto direto, que, por sua vez, admite complementos alternativos: “do duro ofício, quando não do sacrílego desejo”. Ademais, já na oração que abre a oitava, há uma ambiguidade que antecipa o desenvolvimento do análogo principal, pois o termo “pé”, empregado na acepção de “base”, corresponde, na figuração mítica da ilha, ao promontório de Lilibeu, situado no extremo oeste da ilha, representando, portanto, os pés de Tifeu, cujo corpo é imaginado numa homologia com o recorte geográfico da área insular, estando o Etna, por sua vez, situado na região que corresponde a sua boca. Vale lembrar que, vista de uma posição adequada, a formação rochosa que efetivamente cerca o vulcão apresenta incrível semelhança com um rosto humano. Assim, o fenômeno geológico, a erupção, é interpretado miticamente como manifestação do afã vingativo do Titã, que, em vão, cospe pedras e chamas contra os deuses olímpicos que o derrotaram. Considerando também a outra narrativa mítica, que localiza, no mesmo lugar, a oficina de Vulcano, Góngora admite a dupla representação simbólica e mostra a ilha como “abóbada das oficinas de Vulcano” ou “tumba dos ossos de Tifeu”; tanto num caso quanto no outro, os cinéreos campos, cobertos por resíduos vulcânicos, aparecem como indícios do mito, “pálidos sinais”, seja para o sacrílego desejo de Tifeu, isto é, o intuito de atingir os deuses olímpicos com lava e rocha, seja para o duro ofício de Vulcano, que exige o uso de uma fornalha. Ainda que o sintagma empregado por Góngora, “sacrílego desejo”, não apresente qualquer referência direta à isomorfia mítica que vê na topografia siciliana a imagem do corpo de Tifeu, a compreensão da sentença engenhosa, detida pelo acúmulo de hipérbatos, provoca a visualização da afronta profana do gigante sepultado: correlação aguda entre erupção vulcânica e cusparada sacrílega ou, segundo a outra hipótese mítica, entre vulcão e fornalha.

No período que efetua o desfecho da oitava, Góngora, ao transladar “boca” por “gruta”, retém a imagem recôndita do mito, que, agora, reverbera na descrição

da habitação de Polifemo, embora isso não ocorra no plano sintático do discurso: esta relação de sentido produz-se no plano tropológico do conceito agudo, ademais, antepõe-se a esta correspondência outra correlação que dela se deriva e que, antecipando e intensificando a imagem aguda que fecha a estância, descreve o rochedo empregado por Polifemo para bloquear a entrada do lugar como “mordaça”. Essa correspondência engenhosa, como ocorre ordinariamente no poema, é amplificada na sexta oitava, que, derivando da mesma raiz uma nova analogia, ainda mais aguda, chama o mesmo antro de “formidável bocejo da terra”. No entanto, antes de finalizar a sequência analógica que unifica a descrição do lugar, *anacolutia*, Góngora interpola uma oitava dedicada ao detalhamento da imagem já enunciada por meio da correlação entre “boca” e “gruta”.

A matriz ainda é homérica (HOMERO; 1995, v. I, p. 329)⁷² agora, veem-se arvoredos “robustos”, que, em conjunto com o rochedo, conferem ao local um tom lúgubre, arrematado por uma revoada de pássaros de mau agouro:

5

Guarnición tosca de este escollo duro
troncos robustos son, a cuya greña
menos luz debe, menos aire puro
la caverna profunda, que a la peña;
caliginoso lecho, el seno obscuro

⁷² Em Homero, a descrição da Ilha das Cabras encontra-se distribuída em diversas passagens que amplificam a narração da chegada dos nautas à terra dos ciclopes. A passagem que descreve a gruta de Polifemo encontra-se em: IX, 182-186:

ένθα δ' έπ' έσχατιή σπέος είδομεν άγχι θαλάσσης,
ύψηλόν, δάφνησι κατηρεφές. ένθα δέ πολλά
μήλ', οίης τε και αίγες, Ιαύερκον· περι δ' αύλή
ύψηλή δέδμητο κατωρυχέρρι λίθοισι
μαχρήρίν τε πίτυσσιν ίδέ δρυσίν ύψικόμοισιν

Na tradução de Carlos Alberto Nunes: “onde, no extremo, uma gruta avistamos, do mar muito perto,/ ampla e elevada, sombreada por muitos loureiros; inúmeras/ cabras e ovelhas balavam, em torno das quais se elevava/ muro composto todo ele de pedras fincadas no solo/e altos pinheiros e grossos carvalhos de copas altivas”.

ser de la negra noche nos lo enseña
infame turba de nocturnas aves,
gimiendo tristes y volando graves.

Não há como saber se Góngora, de fato, utilizava os textos em grego. Os comentadores da *Fábula*, normalmente, referem os modelos helênicos em traduções latinas, porém, determinadas escolhas de Góngora obrigam a considerar a hipótese de manejo de fontes diretas. Nesta oitava, há um bom exemplo: o termo “*greña*”, arcaísmo castelhano empregado por Góngora na descrição da copa dos arvoredos que recobrem a entrada da gruta, recupera a ambiguidade da voz grega utilizada por Homero, que designa não apenas “copas altivas”, mas, também, “cabelos longos”, algo que, ao menos na tradução latina referida por García de Salzedo, um dos principais comentadores seiscentistas da *Fábula*, perde-se completamente. Promovendo a amplificação do teor monstruoso da cena, mais uma vez marcada por um labiríntico acúmulo de hipérbatos, somados, dessa vez, à prosopopeia disseminada pelo uso do verbo “dever”, Góngora exagera a densidade do copado ao afirmar que ela é maior que a do penhasco, uma vez que a caverna “deve” menos luz e menos ar puro à “grenha” que a rocha. O latinismo “*caliginoso*”, que comporta as noções de escuridão e densidade, ao abrir a segunda sentença do período, associando-se ao termo leito, insinua a enunciação da finalidade do lugar descrito, que será o tema da próxima oitava, por ora, o sintagma apenas amplifica o aspecto tenebroso da gruta, arrematado por Góngora com uma imagem que se tornaria célebre no cânon seiscentista: a “turba infame de aves noturnas que, por meio de seu vôo pesado e de seus gemidos aflitos, dá indícios de que este lugar é a morada, o berço obscuro, da própria noite”.

A noção de “turba”, afetando simultaneamente as categorias de quantidade e qualidade, já que ela remete não apenas à ideia de multidão, mas também à de desordem e ruído, ao descrever os animais por meio de qualificativos propriamente humanos, associa-os, contudo, à classe inferior do gênero que lhe

serve de correlato: “infame”. Em García Salzedo, por exemplo, a justificativa dessa atribuição, infame, recorre às metamorfoses míticas que teriam originado esta classe noctívaga de animais alados, explicadas como punição de ações vis: delações, sacrilégios, incestos. Assim, as narrativas mitológicas explicam tanto os hábitos noturnos, adquiridos em virtude do constrangimento ocasionado por tais delitos quanto a tessitura desolada dos “gemidos”, interpretados como lamentação de infortúnios. Por fim, o verso bímembre, que fecha a quinta oitava, apresenta o antitético “vão grave” dos animais, que, por hipálage, sobrepõe-se ao atributo dos “gemidos”, logrando, ainda, uma modulação semântica de ambiguidade, já que o atributo escolhido aplica-se tanto ao peso quanto à frequência sonora.

Note-se, nesta oitava, a riqueza da sinonímia que se empenha em atribuir à gruta de Polifemo uma conformação medonha: robusto, tosco, *caliginoso*, obscuro, negro, infame, noturno, triste, grave. Nesse ponto, a fim de que se tenha uma ideia do entrelaçamento entre a peça de Góngora e os modelos grego-latinos que ela refere, vale a pena repassar algumas das fontes referidas por García de Salzedo. Na tradução latina citada por este comentador, a passagem homérica aludida apresenta-se assim:

Hic in extrema parte speluncam vidimus prope mare
Excelsam lauris densam, hìc autem multa
Pecora, ouesque, & capræ quiescebant, iuxtà autem aula
Excelsa ædificata erat, excisis lapidibus,
Longisque pinis, & quercubus alticomis.⁷³

Salzedo refere também uma passagem das *Metamorfoses* de Ovídio, que corresponde a um excerto da *sermocinatio* de Polifemo:

Sunt mihi par montis uiuo pendentia saxo
Antra, quibus nec Sol medio sentitur i æstu
Nec sentitur hiens.⁷⁴

⁷³ GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. *El Polifemo de Don Luis de Góngora*. Comentado por Don García de Salzedo Coronel. Reproducción digital de la edición de Madrid por Juan Gonzáles, 1629. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003, fol. 11r. (HOMERO; *Od.* IX; 182-186)

Enfim, contrapõe-se a esta oitava uma passagem da terceira *Écloga* de Garcilaso:

Cerca del Tajo en soledad amena
De verdes sauces ay una espesura,
Toda de yiedra revestida y llena,
Que por el tronco va hasta el altura.
Y assi la texe arriba y encadena
Que el Sol no halla passo a la verdura.⁷⁵

Em Homero, primeira matriz do *lugar ameno*, a descrição é pontual, executando uma contribuição módica para a caracterização da personagem. Em Ovídio, a circunstância discursiva é completamente distinta: trata-se de um dos argumentos que Polifemo elenca na tentativa de persuadir Galatéia a aceitá-lo. Em Garcilaso, vemos a composição de um lugar ameno que põe em relevo a sombra e a suavidade do cenário, onde ninfas adormecem nas horas caniculares. Em Góngora, porém, a descrição do caráter violento de Polifemo prenuncia-se na composição do cenário, ou seja, a atualização gongórica do lugar comum descritivo converte um lugar convencionalmente aprazível em lugar horrendo, atrelando a *écfrase* do lugar à caracterização da personagem que o habita.

Partindo exatamente dos mesmos constituintes, que, há mais de dois milênios, forneciam o traçado elementar do quadro descritivo, ou seja, uma gruta, situada no alto de uma montanha, cercada por pedras e arvoredos, numa ilha cujas colinas mostram-se repletas de cabras, cada uma das retomadas da tópica apresentará, ao longo dos séculos, suas características particulares, agregando-se, de distintas maneiras, às composições que se dedicaram ao relato do mesmo argumento mítico. No caso de Góngora, a especificidade da composição do lugar consiste, justamente, em atribuir-lhe um aspecto horrendo, reformulando-o como morada das trevas, boca sacrílega, forja, vulcão, algo que se evidencia de modo

⁷⁴ Ibidem. Fol. 11v (OVÍDIO; *Met.* XIII; vv. 810-812). Na tradução de Miller: "I have a whole mountain-side for my possessions, deep caves in the living rock, where neither the Sun is felt in his midsummer heat, nor the winter's cold." OVID. *Metamorphoses*. With an English translation by Frank Justus Miller. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2005, p. 285.

⁷⁵ Ibidem (GARCILASO; *Eclog.* III; vv. 57-64). Mantida, aqui, a grafia empregada por Salzedo.

contundente na leitura da principal fonte, apontada, já pelos comentadores seiscentistas, para o desfecho da descrição gongórica do lugar horrendo. Trata-se de um excerto de *Hercules Furens*, de Sêneca, onde há uma descrição do mesmo gênero:

Hic vultur, illic luctifer Bubo gemit
Omenque triste resonat infaustæ strigis:
Horrent opaca fronde nigrantes comæ.
Taxo imminente:⁷⁶

Se a composição seiscentista agrega novos efeitos de sentido ao antigo lugar comum, aditando a sua configuração tradicional aspectos que colaboram na caracterização demoníaca atribuída à morada de Polifemo, ela o faz pautada por modelos antigos e, nesta passagem especificamente, por um modelo que respalda, no XVII, os usos complexos do artifício engenhoso, já que Sêneca, juntamente com Tácito e Marcial, é apontado, na preceptiva seiscentista, entre os principais cânones sentenciosos da “idade de prata”; cânones estes que, no XVII, exemplificam uma articulação elocutiva lacônica e, portanto, consideravelmente distinta do neoaticismo ciceroniano.

Antes de encerrar a descrição, Góngora dedica uma última oitava à ponderação da quantidade de rebanhos, revelando, enfim, a identidade de quem habita o lugar descrito:

6

De este, pues, formidable de la tierra
bostezo, el melancólico vacío
a Polifemo, horror de aquella sierra,
bárbara choza es, albergue umbrío
y redil espacioso donde encierra
cuanto las cumbres ásperas cabrío

⁷⁶ Ibidem. fol. 13v. (SÊNECA, *Hercules Furens*; 679 e segs.)

de los montes, esconde: copia bella
que un silbo junta y un peñasco sella.

Dando curso ao processo recorrente de propagação das imagens fantásticas forjadas no plano tropológico, Góngora retoma, neste momento, a figuração, lançada na quarta oitava, que refere o antro como cavidade bucal, convertendo-a, agora, por meio de uma prosopopeia, em “bocejo”. Esta imagem, segundo as premissas da preceptiva engenhosa, supera qualitativamente a anterior, já que, ao retomar o mesmo análogo, antes estático, o representa, agora, “em ato”, ademais, a prosopopeia é responsável pela unificação do procedimento descritivo que abre a narração do poema, já que ela retoma a correlação fulcral que concatena os conceitos parciais acumulados por Góngora em sua redescrção da *Ilha das Cabras*.

Ao revelar, enfim, a finalidade do lugar descrito, empregando uma enumeração gradativa: “bárbara choça, albergue sombrio, redil espaçoso”, Góngora introduz, por meio do último elemento descritivo, uma ponderação hiperbólica, que, ao amplificar o aspecto gigantesco do antro de Polifemo, amplifica também a quantidade dos rebanhos ali cultivados, já que a copiosidade dos animais é figurada por meio da possibilidade de ocultar totalmente os “cumes ásperos dos montes”. Transitando das tópicas de lugar para as tópicas de pessoa, ou seja, dos animais que ocupam a ilha para a atividade pastoril do mostro que a domina, Góngora introduz a etapa seguinte no desenvolvimento da caracterização de sua personagem, ou seja, a descrição efetiva do gigante.

O retrato do monstro

Assim como na composição do lugar, a descrição de Polifemo efetua-se por meio de elementos convencionais, retomando as principais fontes antigas da *Fábula*. No entanto, se, na descrição da morada do ciclope, predominava a matriz homérica da “Ilha das Cabras”, agora, na elaboração do retrato monstruoso, o modelo predominante é Ovídio. Se Teócrito já mostrava um Polifemo risivelmente vaidoso, contemplando sua própria imagem nas águas e comparando seu único olho ao sol, é Ovídio quem acentua definitivamente os traços risíveis na representação bucólica do gigante, figurados no intento de harmonizar suas cerdas desgrenhadas, utilizando, para isso, uma foice e um restelo. Ademais, é também no poeta latino que o aspecto gigantesco do filho de Netuno produz-se por meio da ponderação da magnitude do instrumento empregado em sua ocupação pastoril: o cajado. Vejamos os versos de Ovídio em questão:

iamque tibi formae, iamque est tibi cura placendi,
iam rigidos pectis rastris, Polypheme, capillos,
iam libet hirsutam tibe falce recidere barbam
et spectare feros in aqua et componere vultus.

cui postquam pinus, baculi quae praebuit usum,
ante pedes posita est antemis apta ferendis

unum est in media lumen mihi fronte, sed instar
ingentis clipei. quid? non haec omnia magnus
Sol videt e caelo? Soli tamen unicos orbis?
(OVID. 2005, v. II, p. 282-8)⁷⁷

Na versão do poeta andaluz, a primeira imagem que se vê de Polifemo, “um monte de membros eminente”, provém ainda de Homero: “aspecto não tinha de homem que vive de pão, mas de um pico, coberto de selvas, de alta montanha

⁷⁷ Livro XIII, vv. 764-768, 782-783 e 851-852. Na tradução espanhola de José Antonio Millán, editada por Parker: “Peinó con un rastillo sua cabellos, / recortó can la hoz la barba hirsuta / y contempló en el agua su faz torva.” “Puso a sus pies el pino, que cayado / para él era, y mástil bien pudiera / servir,”. “Un ojo solo tengo, mas parece / un gran escudo; ¿acaso desde el cielo no mira todo el sol, sólo con uno?” (GÓNGORA y ARGOTE, 2000, p. 165).

que, longe das mais, destaca-se, isolada” (HOMER, v. I, p. 414).⁷⁸ Se, na *Odisseia*, o isolamento destaca-se como traço fundamental na configuração do caráter bárbaro de Polifemo, que, por descender de Netuno, acredita estar isento das obrigações relativas aos dogmas olímpicos da hospitalidade, causa do infortúnio vaticinado por Télemus, em Góngora, a menção à linhagem, lembrando apenas vagamente o argumento homérico, praticamente oblitera o aspecto recluso do gigante, recuperando, contudo, o elemento analógico da matriz helênica, “pico”, elemento este que assume o papel de análogo principal na descrição gongórica de Polifemo. Passando, então, a conceder precedência à emulação da fonte ovídica, Góngora adita à analogia homérica exatamente a mesma correspondência empregada pelo poeta latino, “orbe”; no entanto, a aplica hiperbolicamente ao rosto de Polifemo, ou seja, a comparação entre o olho único e o sol, executada em Ovídio em discurso direto, converte-se, na pluma gongórica, em metáfora descritiva, referindo, por exageração, o enorme rosto do gigante, que, ao ser comparado com a dimensão do orbe celeste, mostra o olho único do ciclope como “êmulo do maior luzeiro”:

7

Un monte era de miembros eminente
este (que, de Neptuno hijo fiero,
de un ojo ilustra el orbe de su frente,
émulo casi del mayor lucero)
cíclope, a quien el pino más valiente,
bastón, le obedecía, tan ligero,
y al grave peso junco tan delgado,
que un día era bastón y otro cayado.

⁷⁸ HOMER. *Odyssey* (IX, 190-192).

“καὶ γὰρ θαῦμα ἔτέτυκτο πελώριον, οὐδὲ ἔώκει
ἀνδρὶ γε σιτοφάγῳ, ἀλλὰ ρίψι ὑλήεντι
ὑψηλῶν ὀρέων, ὃ τ φαίνεται οἶον ἀπ’ ἄλλων.”
Trad. de C. A. N..

Ainda em consonância com a fonte latina, no segundo quarteto da oitava, Góngora retoma a figuração do cajado de Polifemo, amplificando-a consideravelmente. Se, como Ovídio, ele atribui a esse objeto a similaridade com um tronco de pinheiro, ao dizer que o arvoredo em questão é “o mais valente”, o poeta espanhol sobrepõe uma prosopopeia à hipérbole, substituindo o segundo elemento da similaridade: “mastro”. A sujeição do instrumento colossal à força de Polifemo, apenas insinuada por Ovídio, é agora acentuada por uma comparação que o equipara a um “junco delgado” e, enfim, no verso de ouro que fecha a oitava, Góngora, ao recuperar a imagem do modelo latino, afirma que o bastão (*baculum*), manejado por Polifemo, alterna sua funcionalidade, configurando-se ora como cajado, instrumento humilde da lide pastoril, ora como bastão, ou seja, como insígnia de comando, o que ratifica o caráter superlativo da força de Polifemo. Neste excerto, podemos perceber, com bastante nitidez, como a retomada, a cada passo, dos modelos emulados, evidencia um processo elocutivo que busca o aprimoramento dos efeitos de sentido forjados pelas matrizes antigas.

Dando curso à descrição do caráter de Polifemo, Góngora passa a enumerar os elementos parciais que compõem a criatura monstruosa, empreendendo, agora, a descrição dos cabelos e da barba do gigante. A integração de tais elementos apresenta-se em correlação com o análogo principal que, oriundo da fonte homérica, associa a imagem do gigante a uma montanha. Neste caso, a argúcia, na travessão do argumento descritivo, funda-se no achado de uma série metafórica que representa as cerdas de Polifemo por meio de análogos hídricos, de tal modo que os novos elementos descritivos agregam-se à imagem fantástica proeminente na *écfrase* do gigante. Se o corpo é um pico, mediante correspondência harmônica de proporção de magnitudes, os cabelos e as barbas são como as águas que por ele escoam, seja pelo aspecto turvo seja por sua compleição “impetuosa”:

Negro el cabello, imitador undoso
de las obscuras aguas del Leteo,
al viento que lo peina proceloso,
vuela sin orden, pende sin aseo;
un torrente es su barba impetüoso,
que (adusto hijo de este Pirineo)
su pecho inunda, o tarde, o mal, o en vano
surcada aun de los dedos de su mano.

Tomando como ponto de partida as características contingentes da pigmentação e da forma, negro e ondulado, Góngora, ao associar a imagem dos cabelos de Polifemo ao Letes, o rio do esquecimento, ponto de passagem para o mundo dos mortos, denominado por Virgílio, no sexto da *Eneida*, “*nigrum lacum*”, rememora a atmosfera telúrica forjada em função da descrição do lugar. Em seguida, transformando o emprego de uma particularidade sensível corriqueira nos retratos poéticos epidícticos, segundo a qual Zéfiro, o vento suave, ao agitar delicadamente os “fios de ouro”, vivifica a imagem da face idealizada da musa,⁷⁹ o poeta de Córdoba catalisa a ação do agente sensível e atribui ao vento que agita a grenha polifêmica uma intensidade hiperbólica, *proceloso*, compondo uma imagem dinâmica da desordem e do aspecto imundo da imensa cabeleira. A descrição da barba, por sua vez, mantendo a mesma linha de tropos hídricos, converte-a em “torrente”, que, ao amplificar e proliferar a imagem fantástica nuclear, conclui a descrição do rosto monstruoso logrando uma tríplice figuração engenhosa: “rio obscuro”, “procela”, “torrente impetuosa”.

⁷⁹ Por exemplo, num soneto de 1582: “Al tramontar del Sol, la ninfa mía, / de flores despojando el verde llano, / cuantas troncaba la hermosa mano, / tantas el blanco pie crecer hacía. / ondeábale el viento que corría / el oro fino con error galano, / cual verde hoja de álamo lozano / se mueve al rojo despuntar del día. / mas luego que ciñó sus sienas bellas / de los varios despojos de su falda / (término puesto al oro y a la nieve), / juraré que lució más su guirnalda / con ser de flores, la otra ser de estrellas, / que la que ilustra el cielo en luces nueve.” (GÓNGORA Y ARGOTE, 1951, p. 442.)

Depois de pintar a imagem da face de Polifemo como esboço analógico de uma intempérie pluvial, ao deslocar o foco descritivo do rosto para o peito do gigante, Góngora qualifica-o por meio de um inciso, “adusto filho deste Pirineu”, procedimento que, de acordo com a preceptiva aguda, poderia ser qualificado como agudeza de desproporção ou dissonância (GRACIÁN, 2001; p. 79),⁸⁰ pois acentua o contraste com o campo topológico hídrico até aqui desenvolvido. Este artifício representa, emblematicamente, a contradição entre o aspecto monstruoso de Polifemo e sua disposição de ânimo afetiva. A imagem de suas feições, figuradas como intempérie pluvial, que inunda o aspecto ígneo de seu peito abrasado, forja, assim, uma extraordinária imagem do desconcerto que afeta o caráter da personagem, o que se confirma no desenvolvimento subsequente que, ao focalizar o tema da vaidade, evidencia a afetação cômica do monstro apaixonado.

A última estrofe, dedicada à descrição de Polifemo, referindo-se à vestimenta pastoril que ele utiliza, mais precisamente, a seu “pelico”, vale-se dessa circunstância a fim de ponderar a força e a velocidade do gigante em relação às demais feras que habitam a ilha. Segundo esta comparação, nenhuma delas seria capaz de superar a crueldade e a agilidade de Polifemo, sendo impossível, para qualquer uma delas, furtar-se de seu fatal destino: ter sua pele convertida em veste para o gigante:

9

No la Trinacria en sus montañas, fiera
armó de crüeldad, calzó de viento,
que redima feroz, salve ligera,
su piel manchada de colores ciento:

⁸⁰ “Foi este culto poeta cisne nos concentos, águia nos conceitos; em toda espécie de agudeza eminente, porém esta de contraposições consistiu o triunfo de seu grande engenho: vêem-se suas obras entretecidas por estas sutilezas.” Segundo a interpretação de D. A. o inciso referido aplica-se ainda à barba de Polifemo, no entanto, ao que parece, ele está vinculado ao elemento seguinte da descrição: o peito do gigante. Ambas as leituras são possíveis, entretanto, a segunda permite uma interpretação mais “engenhosa”.

pellico es ya la que en los bosques era
mortal horror al que con paso lento
los bueyes a su albergue reducía,
pisando la dudosa luz del día.

Os verbos empregados por Góngora: redimir e salvar, ambos atrelados a um campo semântico teológico, ratificam, uma vez mais, a tônica demoníaca que predomina na descrição, ou seja, Polifemo apresenta-se, para os animas que habitam o lugar idílico, como uma danação ineludível. Finalmente, como epílogo da *écfrase*, uma paráfrase mostra o gigantesco pastor, vestido com as peles que um dia haviam sido “mortal horror daqueles bosques”, recolhendo os seus rebanhos durante o crepúsculo vespertino. Uma vez mais, a figuração aguda enfatiza o aspecto vivaz da cena, associando a ela uma imagem fantástica que combina hipotipose e metáfora: “pisando a duvidosa luz do dia”, imagem recorrente na poesia de Góngora.

A descrição de Polifemo deixa claro que os procedimentos agudos efetuados por Góngora não podem ser reduzidos a artifício pontual, ou seja, a procedimento que se aplica a elementos isolados e meramente ornamentais: as homologias do plano tropológico, produzindo relações inusitadas de sentido, apresentam-se como elos fundamentais na articulação da diretriz figurativa predominante, insistentemente reiterada ao longo de toda a exposição.

Até aqui, em virtude do retrato do monstro e do lugar por ele habitado, pouco vimos da suavidade e da harmonia que caracteriza convencionalmente a matéria bucólica. No próximo excerto, que examina a descrição de Galatéia, veremos que o poeta andaluz é tão eficaz na elaboração do núcleo suavemente afetivo quanto na formulação do caráter brutal visto neste último excerto.

O RETRATO DE GALATÉIA

... οὐπω ἡδίον τοῦ τῆς παρεῖς ἄνθους...

Philostratus⁸¹

Depois de mais algumas oitavas que produzem o detalhamento de aspectos particulares na caracterização de Polifemo, mais precisamente, de seu instrumento musical e de seu “surrão”, inicia-se a descrição de Galatéia. Nesse momento, a modificação na tessitura elocutiva fica evidente: a utilização dos hipérbatos reduz-se consideravelmente, e eles já não são empregados em sobreposição, como na descrição anterior; ademais, as imagens tropológico-analíticas produzem-se, agora, em chave consonante (GRACIÁN, 2001; p. 64),⁸² concatenadas suavemente por meio de sucessivas hipálages. O elo discursivo entre a nova etapa na disposição do argumento e a *écfrase* do monstro efetua-se por meio de um sujeito oculto que refere Polifemo como quem “adora”, verbo cuja colocação efetua o último hipérbato violento, dando curso à nova sequência descritiva:

13

Ninfa, de Doris hija, la más bella,
adora, que vio el reino de la espuma.
Galatea es su nombre, y dulce en ella
el terno Venus de sus gracias suma.
Son una y otra luminosa estrella

⁸¹ (1979; p. 214): “... no whit more charming than the bloom on her cheek...”

⁸² A propósito dos conceitos por correspondência e proporção, o jesuíta afirma o seguinte: “O sujeito sobre quem se discorre e pondera – seja em conceituoso panegírico, seja em engenhosa crise, digo elogiando ou vituperando – algo como o centro, de quem reparte o discurso, linhas de ponderação e sutileza às entidades que o rodeiam; isto é, aos adjuntos que o coroam, como são suas causas, seus efeitos, seus atributos, qualidades, contingências, circunstâncias de tempo, lugar, modo e qualquer outro termo correspondente; vai os encarecendo de um em um com o sujeito, e uns com os outros entre si, e descobrindo alguma conformidade ou conveniência que digam, seja como principal sujeito, seja uns com os outros, exprime-a, pondera-a e nisto está a sutileza”.

lucientes ojos de su blanca pluma:
si roca de cristal no es de Neptuno,
pavón de Venus es, cisne de Juno.

14

Purpúreas rosas sobre Galatea
la Alba entre lilios cándidos deshoja:
duda el Amor cuál más su color sea,
o púrpura nevada, o nieve roja.
De su frente la perla es, eritrea,
émula vana. El ciego dios se enoja,
y, condenado su esplendor, la deja
pender en oro al nácar de su oreja.

A mais bela; doce união das três *graças*; pavão de Vênus e cisne de Juno: eis a tônica convencional da *écfrase*.⁸³ A representação mítica das graças de Vênus, usualmente, mostra três jovens despidas, dançando em disposição circular: Aglaia, Talia e Eufrosine, respectivamente, afabilidade, elegância e esplendor, virtudes acumuladas como traços inerentes à formosura imbatível de Galatéia. Contudo, o núcleo efetivo dessa oitava é a fusão de Vênus e Juno, projetada sobre a descrição da ninfa. Se a utilização da simples analogia entre olhos e estrelas, corriqueira na poesia seiscentista, não constitui “ato engenhoso do entendimento”, ao dizer que a estrela é olho da pluma, ou seja, ao tomar o termo figurado como próprio, produzindo uma predicação metafórica que devolve ao análogo, estrela, seu sentido próprio, olho, Góngora prenuncia agudamente o

⁸³ São inúmeros os antecedentes greco-latinos que respaldam a eleição de tais análogos, entre eles: Virgílio: “candidior cycnis, hederá formosior alba”, ou seja, “mais cândida que o cisne e mais formosa que a hera branca” (*Buc.*; VII; v. 38; tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos), e Ovídio: “lucidior glacie, matura dulcior uva, mollior et cygni plumis et lacte coacto” e “laudato pavone superbior, acrior igni”, ou seja, “..., luciente más que el hielo, / como uva dulce, como pluma suave / o cual leche cuajada,...” e “más soberbia que el pavo, más quemante que el fuego,...”. (*Met.*; XIII; vv. 794- 795 e v. 802; tradução de José Antonio Millán).

achado que fecha a oitava em hipálage, logrando um quarteto absolutamente harmônico, contraponto exemplar para a desproporção engenhosa que caracteriza a descrição do gigante. Se a estrela é olho, de acordo com o atributo comum do brilho, e se a pele é pluma, considerando a identidade da cor, a brancura da pele, por sua vez, descrita como pluma, coloca em evidência o cisne, enquanto os olhos sobre a pluma fazem ver o pavão: imagem agudíssima, intensificada no intercâmbio das aves atribuídas a cada uma das deidades latinas: “pavão de Vênus, cisne de Juno”. O entrelaçamento de ambas as imagens, pavão e cisne, no plano fantástico da tropologia aguda, não apenas amplifica os traços convencionais da beleza de Galatéia, mas vincula à descrição de Galatéia aspectos opostos do afeto amoroso, pois, se Vênus alegoriza, usualmente, a disposição afetiva em sua esfera sensível, portanto, convencionalmente violenta, a representação de Juno, protetora dos matrimônios e da castidade, simboliza a moderação do mesmo afeto.

Na segunda oitava desse conjunto descritivo, a amplificação da dupla caracterização mítica da nereida produz-se por meio da adição de novos atributos relacionados às mesmas divindades latinas, mesclando, agora, nos matizes alvos e róseos da face de Galatéia, as flores de Vênus e Juno. O caráter dinâmico da composição descritiva é acentuado pela eleição da alvorada como agente que tingem as feições de Galatéia, “desfolhando” rosas entre lírios, imagem recuperada na “dúvida” de Cupido, que reitera o mesmo tropo, variando os análogos, ainda segundo a qualidade da cor: púrpura e neve. Mantém, contudo, a impossibilidade de distinguir uma ou outra qualidade na face crepuscular de Galatéia: Vênus ou Juno, rosa ou lírio, púrpura nevada ou neve vermelha. Enfim, um último análogo, a pérola eritreia, rara por suas tonalidades rubras, compete, em vão, com as cores nacaradas da face de Galatéia, e o próprio Cupido, como juiz da disputa, condena o precioso glóbulo, por sua presunção, a converter-se, incrustado num feixe dourado, em adorno para a orelha de Galatéia.

Excetuando-se a referência à gênese mítica da Sicília, a apresentação de Polifemo é executada, predominantemente, por relações de *similaridade*, o que

implica, tecnicamente, a eleição de correlatos oriundos de um domínio “natural”, ou seja, a princípio, não fixados pela história ou pela mitologia, pressupondo um grau de compreensibilidade que prescinde o conhecimento da convenção letrada. Já a *écfrase* de Galatéia, impregnada de acentos míticos, é composta, prioritariamente, por meio de *exemplos*, artifício que, retoricamente, poderia ser definido como um caso particular de comparação, caracterizada por estabelecer relações inusitadas entre a imagem correlativa e o objeto por ela ilustrado. Menos acessível ao conhecimento geral, esse procedimento busca suas relações na autoridade letrada, estabelecendo análogos cuja compreensibilidade depende da familiaridade com as convenções agudamente referidas.⁸⁴

Se a imagem fantástica que compõe o retrato de Polifemo mostra uma montanha eminente de membros; um sol ilustrando o orbe de sua imensa face; as obscuras águas de sua grenha, agitadas por ventos procelosos; a torrente impetuosa de suas barbas projetando-se sobre o peito abrasado do monstro; agora, a descrição de Galatéia mostra as estrelas de seus olhos incrustadas sobre

⁸⁴ Ainda que os correlatos aplicados à descrição de Polifemo façam, ordinariamente, referência aos modelos greco-latinos emulados, sua compreensão não depende, necessariamente, do conhecimento prévio das fontes. A descrição de Galatéia, por outro lado, erige-se, basicamente, a partir de alusões mitológicas, de tal modo que, sem o conhecimento das narrativas míticas referidas, torna-se praticamente impossível compreender as relações agudas estabelecidas na *écfrase*. Lausberg (§ 404): ‘A *comparatio* (Quint. 8, 4, 9) presta-se especialmente ao gênero epidíctico, já que os sucessos tomados da história, da poesia e do mito, mostram-se como superados pelo objeto que elogiamos. Lausberg (§ 843): “A *similitudo* é um meio probatório, mas também é uma figura do *ornatus* (Quint. 5, 11, 5;). A *similitudo* é uma realidade da vida natural e da vida humana em geral (não fixada historicamente), a qual se põe em relação de paralelismo com o assunto enfrentado pelo orador. A força poética da *similitudo* está na consonância com sua força probatória: ao fazer um chamamento às experiências gerais da vida natural e humana a *similitudo* encarece e esclarece o assunto tratado no discurso.” Lausberg (§ 845): “Em geral podemos distinguir três graus de cognoscibilidade na *similitudo*: um grau máximo, um intermediário e um mínimo. O grau de cognoscibilidade refere-se tanto ao conteúdo da imagem comparativa quanto à conexão dessa imagem com o objeto ilustrado pela comparação. A princípio, o conteúdo da imagem deve ter um grau de cognoscibilidade superior ao da coisa ilustrada pela comparação.” 3) O grau mínimo de cognoscibilidade mostra conteúdos comparativos completamente inusitados ou conexões totalmente infreqüentes entre a imagem comparativa e o objeto por ela ilustrado. Os conteúdos comparativos inusitados referem-se aos domínios especiais, pouco acessíveis ao conhecimento geral da vida natural ou humana, aproximando-se do *exemplum*, que, ao incluir a história ou a mitologia, pressupõe uma formação escolar e pode inclusive ter efeitos pedantes, contudo, ao incluir a mitologia, pode adotar, especialmente nos poetas, acentos sublimes e religiosos. Lausberg § 410: “Propriamente, o exemplo é um caso particular da *similitudo* em sentido amplo.

a pluma cândida de sua pele, porém não sabemos se ela é um cisne ou um pavão, se é Vênus ou Juno; a imagem de sua face, composta por meio de um duplo análogo flórido, não permite visualizar, com precisão, a imagem descrita, pois a convergência tropológica dos análogos produz uma descrição sempre parcial, impedindo programaticamente a visualização nítida da imagem evidenciada, e, conseqüentemente, agregando à suntuosidade de tal beleza um caráter artificialmente indescritível: *lugar comum* na composição epidíctica de retratos laudatórios. Se a monstruosidade de Polifemo exhibe-se explicitamente, a sensualidade enigmática de Galatéia resiste aos olhares do lugar de interlocução, ou seja, a figuração discursiva da ninfa acaba ratificando o aspecto fugidio de seu caráter.

Esse traço, o desdém, é determinante na composição tradicional do retrato de Galatéia. Góngora, explorando plenamente as possibilidades de desenvolvimento suscitadas por alusões mitológicas, utiliza a narração de dois *exemplos* míticos a fim de amplificar o desprezo que se manifesta no caráter da nereida: Glauco e Palêmon. Vejamos a exposição do segundo caso, desenvolvido de modo mais minucioso:

16

Marino joven, las cerúleas sienes,
del más tierno coral ciñe Palemo,
rico de cuantos el agua engendra bienes,
del Faro odioso al promontorio extremo;
mas en la gracia igual, si en los desdenes
perdonado algo más que Polifemo,
de la que, aún no le oyó, y, calzada plumas,
tantas flores pisó como él espumas.

17

Huye la ninfa bella; y el marino

amante nadador, ser bien quisiera,
ya que no áspid a su pie divino,
dorado como a su veloz carrera;
mas, ¿cuál diente mortal, cuál metal fino
la fuga suspender podrá ligera
que el desdén solicita? ¡Oh cuánto yerra
delfín que sigue en agua corza en tierra!

A homologia entre Palêmon e Polifemo, fundada na estima dedicada à Galatéia, mesmo pontuando-se por uma tênue divergência no que diz respeito à resposta da ninfa, já que o desprezo do primeiro atenua-se diante da repulsa dirigida a Polifemo, resulta, sem embargo, em idêntica consequência: a fuga imediata. Os “pés alados”, figuração convencional da presteza, atualizam-se, aqui, por meio da acumulação de uma sinédoque, plumas por asas, e de um acusativo grego: “calçada plumas”, que dissemina o efeito de sentido fugidio por toda a sentença. Já a homologia entre a fuga e a perseguição efetua-se por meio de uma imagem similar à empregada na descrição de Polifemo, quando este recolhia seus rebanhos, enfatizando a representação dinâmica das personagens descritas. Dessa vez, o procedimento descritivo combina duas sinédoques antitéticas: flores, que referem à terra firme, e espumas, que figuram as águas, ou seja, o caráter fugidio de Galatéia, seja nas águas, por onde ela escapa de Polifemo, seja em terra, por onde ela foge de Palêmon, mostra-se implacável.

O desenvolvimento subsequente do tópico, ou seja, a ilustração do caráter fugidio de Galatéia, fornece uma excelente amostra dos empregos alusivos usados no poema de Góngora. Nesse caso, a alusão mitológica, mencionada indiretamente, revela apenas particularidades circunstanciais dos dois casos referidos, ainda que tais particularidades correspondam precisamente ao desenvolvimento do caso em questão, referindo narrativas míticas que se erigem de dois *exemplos*: um, de perseguição, outro, de fuga, ambos interrompidos, este por uma fatalidade, a serpente que acomete o pé de Eurídice, aquele, por um

artifício, os fascinantes pomos dourados que ocasionam a derrota de Atalante.⁸⁵ Assim, as alusões mitológicas são empregadas como tradução dos anseios de Palêmon, que, desejando impedir a fuga da nereida, não quer, no entanto, ser “víbora para o seu pé divino”, como no mito de Aristeu, pois a deseja viva, porém gostaria de ser “pomo dourado para sua veloz carreira”, como no estratagema elaborado por Afrodite e Hipômenes. Em conformidade com a convenção do artifício empregado, o caso presente, ou seja, o desdém de Galatéia, supera o ocorrido na circunstância exemplar mobilizada, isto é, por exageração, nem “dente mortal”, nem “metal fino” são capazes de aniquilar o caráter desdenhoso da ninfa. Contudo, a formulação interrogativa⁸⁶ que a reiteração da alusão mitológica adquire no desfecho da oitava já insinua a ação fulcral para a narração do poema, justamente, o processo de arrebatamento afetivo do, até então, irremediável desdém de Galatéia, causa da vingança de Eros, que, por meio da atração exercida por Ácis, converte a vitória sobre o desdém da ninfa em “alto troféu, ostentação gloriosa”, na galeria de Vênus.

⁸⁵ Fiel à Ártemis, divindade protetora da castidade, e temerosa diante de um vaticínio que previa uma metamorfose em decorrência de sua união amorosa, Atalante, célebre por sua velocidade, havia acordado que apenas se casaria com aquele que fosse capaz de vencê-la na corrida, estipulando que os desafiantes derrotados pagariam com a vida, contudo, a vingativa Vênus auxilia Hipômenes no desafio e concede-lhe três maçãs douradas procedentes dos jardins das Hespérides, magníficos frutos de beleza irresistível. Durante a corrida, por três vezes, Atalante aproxima-se de Hipômenes e, em cada uma delas, ele lança uma das maçãs de ouro, retardando a trajetória da heroína que, ao parar para recolhê-las, acaba derrotada. Eurídice, por outro lado, teria sido perseguida por Aristeu, o apicultor descendente de Apolo, que pretendia violentá-la, entretanto, durante a fuga, a esposa de Orfeu pisa em uma víbora, cuja picada ocasiona-lhe a morte. Ver, por exemplo, os verbetes de Junito Brandão, no *Dicionário Mítico-Etmológico da Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1991.

⁸⁶ Lausberg § 776. “A *dubitatio* consiste num empenho do orador, a fim de fortalecer a credibilidade de seu próprio ponto de vista, fingindo um apuro oratório, que se manifesta na súplica, dirigida ao público, em forma de pergunta, para que este lhe auxilie na maneira como deve efetuar seu discurso de acordo com o que o assunto e a situação exigem.”

O lugar fecundo

Também no retrato de Galatéia, a composição da personagem mobiliza elementos pertencentes à tópica epidíctica da habitação. Vale notar que, a rigor, a matéria a que se dedica a nova descrição é exatamente a mesma já abordada em função da caracterização monstruosa de Polifemo. Agora, no entanto, o mesmo quadro, vinculado à caracterização de Galatéia, apresenta-se sob uma configuração diametralmente oposta. Se antes o foco descritivo, em conformidade com as características da personagem monstruosa, enfatizava os aspectos que ofereciam a possibilidade de acumulação de efeitos de sentido que tendiam para o descomunal e o disforme, como, por exemplo, no uso das narrativas míticas que explicam a origem legendária da ilha, ou ainda, na conformação tenebrosa da morada do ciclope, ao mobilizar elementos favoráveis à caracterização de Galatéia, Góngora focaliza, em plena sintonia com a convenção bucólica, a fecundidade do cenário.

Assim como nas oitavas que produzem o detalhamento dos aspectos físicos e das disposições anímicas de Galatéia, na descrição do cenário, a alusão mitológica continua a desempenhar um papel proeminente, disseminando a figuração do aspecto fértil que se produz na composição da atmosfera idílica. A magnífica produtividade do lugar figura-se por meio de quatro divindades, referidas como causa da abundância em cada uma das benesses ali apontadas, mais precisamente, Baco, Pomona, Ceres e Pales, que generosamente concedem uvas, frutos, grãos e lã. Entretanto, se tais benesses são apontadas como dádivas concedidas à Sicília pelos membros do panteão, as oblações que gratificam tais benefícios dirigem-se a Galatéia, convertendo-a em símbolo mítico para a fecundidade da “Ilha das Cabras”. Esta sequência descritiva pondera ainda os efeitos provocados por Galatéia nos habitantes do lugar, transformando toda a ilha em santuário para a ninfa: “seja por religião ou por amor”. As duas primeiras oitavas do conjunto dedicam-se à enumeração dos bens naturais que se integram à convenção do cenário bucólico; as outras duas dividem-se entre a devoção

religiosa dedicada à ninfa e os efeitos causados pelo amor que ela infunde nos habitantes da ilha:

18

Sicilia, en cuanto oculta, en cuanto ofrece,
copa es de Baco, huerto de Pomona:
tanto de frutas ésta la enriquece,
cuanto aquél de racimos la corona.
En carro que estival trillo parece,
a sus campañas Ceres no perdona,
de cuyas siempre fértiles espigas
las provincias de Europa son hormigas.

19

A Pales su viciosa cumbre debe
lo que a Ceres, y aún más, su vega llana;
pues si en la una granos de oro llueve,
copos nieva en la otra mil de lana.
De cuantos siegan oro, esquilan nieve,
o en pipas guardan la exprimida grana,
bien sea religión, bien amor sea,
deidad, aunque sin templo, es Galatea.

20

Sin aras no: que el margen donde para
del espumoso mar su pie ligero,
al labrador, de sus primicias ara,
de sus esquilmos es al ganadero;
de la copia – a la tierra, poco avara –
el cuerno vierte el hortelano, entero,

sobre la mimbre que tejió, prolija,
si artificiosa no, su honesta hija.

A mescla entre relações de consonância e de oposição fundamenta o artifício agudo empregado na primeira parte da descrição. Erigindo-se em função de uma relação entre as categorias de lugar e de quantidade, a abundância das benesses distribui-se entre os distintos locais da ilha. Assim, os cumes dos montes, opondo-se às várzeas, apresentam-se, respectivamente, como domínios de Pales e de Ceres, oferecendo gado e grãos; aquilo que a Sicília “oculta”, ou seja, as adegas, contrapõe-se ao que ela “oferece”, os hortos, locais que, atrelados, respectivamente, a Baco e a Pomona, que, portanto, oferecem copiosas vinhas e pomares abundantes. Se as quantidades são homólogas, sempre fartas, os lugares guardam uma relação de oposição: “mostrar” e “esconder”; “picos” e “vales”, artifício, que, compondo uma mescla engenhosa de categorias contrapostas, amplifica a fecundidade da ilha. Executadas as ponderações iniciais, logo são introduzidos elementos que visam à ratificação da cornucópia siciliana, assim, Ceres, num carro similar a um “trilho estival”, não perdoa os campos, extraíndo deles, incessantemente, os grãos. Nessa ponderação, Góngora emprega um artifício um tanto curioso: ele amplifica por meio de uma atenuação, pois, minimizando os agentes que consomem as espigas, ele se refere às províncias da Europa com um análogo bastante inusitado: “formigas”. Contudo, o ponto culminante da exageração é atingido por meio de uma correspondência aguda, que lança mão dos fenômenos atmosféricos atrelados aos lugares antes referidos, picos e vales. Assim, neve e chuva enfatizam hiperbolicamente a abundância em gado e grãos, atribuindo a Ceres a precipitação dourada que inunda as várzeas sicilianas, e a Pales, a nevasca de tufo de lã que cobre os cumes dos montes.

No quarteto que encerra a enumeração, as benesses sicilianas convertem-se em causa da devoção dirigida a Galatéia: os que “ceifam ouro”, “tosquiam neve” e “guardam os bagos espremidos”, entendendo-a como divindade que lhes

proporciona tamanha abundância, veneram a ninfa. No entanto, a motivação que alimenta o culto é ambígua, pois não se sabe se o fazem por fé ou por amor, dividindo-se as duas oitavas que completam o núcleo descritivo entre a veneração sacra e a reverência erótica suscitada por Galatéia. Retificando a afirmação que fecha a estrofe anterior, Góngora afirma que, mesmo não havendo um templo dedicado à nereida, existem “aras”, ou altares, onde pastores, agricultores e vinicultores ofertam-lhe as primícias de sua produção e, admitindo a rusticidade dos trabalhadores idílicos, atenua o artifício da oferta. Contudo, a escassez de arte é compensada pela abundância, aspecto que se evidencia no “prolixo” cesto de vime “bem lavrado” pela filha do hortelão.

Se a presente descrição atribui a Galatéia a fecundidade dos campos sicilianos, de tal modo que os bens proporcionados por Baco, Pomona, Ceres e Pales convertem-se em graças concedidas por esta ninfa, quando estão em pauta os efeitos causados pelo amor que ela suscita nos jovens habitantes da ilha, as consequências são desastrosas. Os arados voltam a sulcar as terras que já haviam sido preparadas, pois, abandonados por seus donos, eles ficam à mercê dos animais que os tracionam preguiçosamente: “tardos bois”, tão errantes quanto seus donos, abalados pelo arrebatamento da disposição afetiva despertada por Galatéia. Os animais “ignoram” o ranger das fundas (instrumento empregado por pastores a fim de conduzir os rebanhos), atuando, em seu lugar, os rangidos dos carvalhos ou o assobio dos ventos:

21

Arde la juventud, y los arados
peinan las tierras que surcaran antes,
mal conducidos, cuando no arrastrados,
de tardos bueyes, cual su dueño errantes;
sin pastor que los silbe, los ganados
los crujidos ignoran resonantes,
de las hondas, si, en vez del pastor pobre,

el céfiro no silba, o cruje el robre.

Se, por um lado, Galatéia assume uma feição mítica, por outro, os efeitos de sua beleza afetam de modo nocivo a rotina ordinária de pastores e agricultores que, sob a influência do afeto, abandonam seus afazeres habituais. Vale lembrar que a repreensão à atitude ociosa ocasionada pela afecção erótica é lugar comum na convenção pastoril, apresentando-se, ordinariamente, sob a forma do *desengano amoroso*, como já vimos no excerto das *Bucólicas* referido no segundo capítulo:

Al Corydon, Corydon, quae te dementia cepit?
Semiputata tibi frondosa uitis in ulmo est.
Quin tu aliquid saltem potius, quorum indiget usus,
uiminibus mollique paras detexere iunco?
Inuenies alium, si te hic fastidit, Alexim.⁸⁷

Até este ponto, o argumento da *Fábula* é eminentemente descritivo, fundando-se tecnicamente na *écfrase* das personagens que a protagonizam, ou seja, compondo um retrato epidíctico, que, tendo em vista a figuração do caráter, mostra, por um lado, a violência e a monstruosidade de Polifemo, por outro, a beleza e o desdém de Galatéia. Como vimos, em ambas as descrições, a articulação elocutiva do texto presume um ajuste preciso entre a matéria tratada e a linguagem que a figura, ou seja, tanto na apresentação do aspecto disforme e brutal do gigante quanto na descrição fecunda e fugidia de Galatéia, os artifícios elocutivos selecionados produzem em efeitos de sentido que colaboram de modo decisivo na composição dos caracteres convencionalmente atrelados às personagens pastoris.

Forjados ambos sob a feição engenhosa do procedimento tropológico-analítico agudo, os retratos distinguem-se radicalmente no que diz respeito à

⁸⁷ VIRGÍLIO, *Bucólicas* (II; vv. 69-73): “Córidon, Córidon, ah que demência te tomou? / Semipodada tens a vide no frondoso olmeiro; / Porque antes não preparas algo que faz falta ao uso, / entretecendo o vime e, a par, o junco tão flexível? / Se Aléxis te desdenha, encontrarás outro Aléxis.” Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, p. 51.

tessitura elocutiva aplicada em cada um dos casos: o retrato de Polifemo, ordinariamente perturbado pelo acúmulo de hipérbatos e tendo a similitude como artifício fundamental, logra uma linguagem, por assim dizer, monstruosa, fundada na escolha de correlatos que enfatizam a desproporção do monstro, já a descrição de Galatéia, utiliza uma elocução bem mais harmônica, emprega prioritariamente correlatos míticos, mobilizando-os em função da composição de uma imagem dignificante da ninfa, emblema de uma virtude desdenhosa.

A etapa subsequente do argumento descreve a ação das personagens no interior do cenário idílico. O quadro inicial mostra a ninfa adormecida no lugar ameno, ocasião que favorece a aproximação do jovem Ácis. Na versão gongórica da Fábula, a descrição do cortejo empreendido por Ácis assume uma proporção inaudita entre os modelos poéticos que haviam se dedicado à narração do mesmo mito. O torneio entre galanteios e esquivanças ocupa um terço do argumento, desdobrando-se ao longo das vinte oitavas que ocupam o centro da composição. A ênfase dada ao motivo galante e, conseqüentemente, ao hábito cortês que caracteriza a ação do jovem amante, evidencia-se como principal traço distintivo na atualização gongórica do argumento mítico.

NINFA ADORMECIDA NO LUGAR AMENO

... *infierno son no breve,
fugitivo cristal, pomos de nieve.*

Góngora

Se os procedimentos descritivos antes examinados efetuam a representação aguda de caracteres convencionalmente determinados, agora, a composição da cena fundamenta-se, basicamente, na dramatização do domínio racional das disposições afetivas. As duas primeiras oitavas do conjunto dedicam-se à descrição do encontro entre Ácis e Galatéia, opondo a delicadeza da ninfa à virilidade do jovem que a corteja. A descrição do lugar arma a circunstância fortuita que aproxima as personagens, vinculando a ação de Galatéia à suavidade do lugar ameno e a chegada de Ácis aos rigores das condições climáticas externas a ele: as horas caniculares, que impelem o jovem à busca de um refúgio ameno, a fim de furtar-se do intenso calor.

O convencionalismo bucólico fornece a configuração básica do cenário: na hora mais quente do dia, quando o sol está a pino, no auge do verão, portanto, sob um calor excessivo, a ninfa repousa no *lugar ameno*, agradável e recluso. Nesse lugar, sombreado e banhado pelas águas de um regato cristalino, o corpo delicado da ninfa confunde-se com as flores alvas que crescem sobre a relva. O canto dos pássaros dissemina uma melodia suave que se confunde com o murmúrio das fontes. Heras e murtas envolvem o leito campestre, ocultando-o. Ali, a ninfa adormece delicadamente:

23

La fugitiva ninfa, en tanto, donde
hurta un laurel su tronco al sol ardiente,
tantos jazmines cuanta hierba esconde
la nieve de sus miembros, da a una fuente.
Dulce se queja, dulce le responde

un ruiseñor a otro, y dulcemente
al sueño da sus ojos la armonía,
por no abrasar con tres soles el día.

24

Salamandria del Sol, vestido estrellas,
latiendo el Can del cielo estaba, cuando
(polvo el cabello, húmidas centellas,
si no ardientes aljófares, sudando)
llegó Ácis; y, de ambas luces bellas
dulce Occidente viendo al sueño blando,
su boca dio, y sus ojos cuando pudo,
al sonoro cristal, al cristal mudo.

Se o aspecto sombreado é o elemento primordial na composição do *lugar ameno*, Góngora, agudamente, refere-se a ele por meio de uma perífrase, rememorando a metamorfose de Dafne, convertida em loureiro: “onde furta um loureiro seu tronco ao sol ardente”.⁸⁸ O artifício em questão não apenas integra à cena o principal componente do cenário, a sombra, mas também ratifica, por meio da homologia com o mito de Dafne, a disposição desdenhosa da personagem que ali se apresenta. A oração principal, iniciada no terceiro verso, descreve, em proporção engenhosa, a disposição do corpo da ninfa. A dupla analogia que figura a pele de Galatéia, neve e jasmim, permite a distribuição da imagem de seu corpo entre os elementos do lugar, erva e fonte, de tal modo que se estabelece uma

⁸⁸ Na composição do *lugar ameno*, a convenção bucólica mobiliza, ordinariamente, elementos que aludem narrativas míticas. Neste caso, por exemplo, a eleição do loureiro lembra a metamorfose de Dafne que, “furtando-se” de Apolo, o condutor do carro do sol, solicita o auxílio de seu pai, Peneu, por quem ela é convertida no arvoredo. Segundo o mito, o deus grego havia zombado de Eros, afirmando que as flechas do Cupido não passavam de uma brincadeira infante, já que este instrumento, ao menos em seus empregos bélicos, encontrava-se entre os atributos que pertenciam a Apolo. Em virtude de tal ofensa, o vingativo filho de Vênus atinge Apolo com uma flecha de atração e dispara contra Dafne uma seta de repulsa, desencadeando a situação que leva à metamorfose de Dafne. (JUNITO BRANDÃO, 1991).

relação proporcional entre a quantidade de jasmíns, ou seja, os membros superiores de Galatéia, reclinados sobre a fonte, e a quantidade de neve, seus membros inferiores, estendidos sobre a relva. Esquivando-se da usual enumeração das particularidades sensíveis, que, por *evidência*, promovem o mergulho na atmosfera convencional do cenário bucólico, Góngora, ao descrever a movimentação da personagem em cena, produz uma perfeita interação entre os elementos do cenário e a ação narrada, figurando os gestos da personagem por meio de análogos, que, simultaneamente, incorporam-se à composição do lugar.

O quadro subsequente, composto no segundo quarteto, descreve o adormecimento de Galatéia. Agora, como causa da ação descrita, a sinestesia cenográfica incorpora um elemento do domínio auditivo, aditando o lamurioso canto dos rouxinóis à atmosfera amena que envolve a ninfa.⁸⁹ Se as metáforas do primeiro quarteto fazem ver a imagem da ninfa reclinada sobre a fonte, agora, quando ela se deita sobre a relva, ouve-se a música que embala o seu sono. A anáfora do adjetivo “doce”, associada à ambiguidade da voz “harmonia”, que se aplica simultaneamente ao canto dos pássaros e à conformação da face adormecida, prepara a solução aguda que encerra a oitava, considerando, por *exageração*, a possibilidade de abrasar-se o dia em virtude da somatória entre os raios do sol canicular e o brilho radiante dos olhos da ninfa.

Trata-se aqui de uma passagem apontada regularmente como indício da matriz petrarquista no *Polifemo* de Góngora. De fato, a semelhança entre as analogias é inegável:⁹⁰

⁸⁹ Aqui, novamente, a alusão mitológica apresenta-se como instrumento de uma legibilidade sutil: segundo o mito que figura a gênese desta espécie de ave, Tereu, o Rei da Trácia, havia recebido a mão de Procne, filha de Pandíon, soberano de Tebas, como recompensa por seus préstimos numa batalha. No entanto, atraído por sua cunhada, Filomela, Tereu acaba violando-a e, a fim de que ela não pudesse revelar o ocorrido, corta sua língua. Quando Procne, por meio de uma tapeçaria confeccionada por Filomela, descobre o que havia acontecido, ela mata o próprio filho, Ítis, servindo suas carnes ao pai. Perseguidas por Tereu, as filhas de Pandíon solicitam a ajuda dos deuses que convertem Procne em andorinha e Filomela em rouxinol, assim, justifica-se mitologicamente o tom melancólico do canto do rouxinol, ordinariamente apropriado pelos modelos bucólicos. Ver: Junito Brandão (1991).

⁹⁰ Ver Dámaso Alonso. *Góngora y el Polifemo*, p. 661. “Vilanova ha señalado con mucho acierto el origen petrarquista de esta especie de anáfora.” Tendo em vista passagens como esta, parece complicado afirmar o anti-petrarquismo de Góngora, como postula Jammes.

Quel rosigniuol, che si soave piagne
Forse suoi figli, o sua cara consorte,
Di dolcezza empie il cielo e le campagne
Con tante note si pietose e scorte,

E tutta notte par che m'accompagne,
E mi rammente la mia dura sorte:
Ch'altri che me non ho di chi me lagne;
Che 'n Dee non credev'io regnasse Morte.

Oh, che lieve é ingannar, chi s'assecura!
Que' duo bei lumi, assai più che 'l sol chiari,
Chi pensò mai veder far terra oscura?

Or conosco io che mia fera ventura
Vuol che vivendo e lagrimando impari,
Come nulla qua giù diletta e dura.
(PETRARCA, 1924, p. 344)

O ponto de partida para a descrição das circunstâncias de tempo, ao empregar uma alusão astronômica, forja-se por meio de uma metáfora que se refere à constelação de Cão Maior, “salamandra”, animal que, segundo crenças legendárias, seria capaz de suportar o efeito das chamas sem sofrer danos. O elo artificioso de semelhança que se estabelece entre os análogos é introduzido por um acusativo grego,⁹¹ “vestido estrelas”, cujo entendimento depende da prosopopeia do segundo verso: “latindo o cão do céu estava”. Basicamente, a descrição mostra a constelação de Cão Maior sobreposta ao sol, no topo do céu:

⁹¹ Real Academia Española. *Esbozo de una Nueva Gramática de la Lengua Española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973; p. 496; § 3.16.15c: “Acusativo grego. Nossos poetas do *Siglo de oro* construíram, por vezes, o particípio conjunto (e também adjetivos) à maneira dos gregos, dando-lhe por complemento um substantivo que denota que a significação do particípio não deve atribuir-se a todo o ser – pessoa, animal ou coisa – designado pelo nome ou pronome com o qual concordam, mas somente a uma parte ou membro desse ser designado por aquele substantivo. Esta construção recebe o nome de acusativo grego e também de acusativo de restrição ou de limitação.” § 3.16.10 e seguintes: “O gerúndio como núcleo de uma oração circunstancial. – Na oração composta, o gerúndio equivale com freqüência a uma subordinada que denota alguma circunstância de *modo*, *tempo*, *causa*, *condição* ou *concessão*, e que afeta inteiramente a oração composta, da mesma maneira que os complementos circunstanciais afetam a toda a oração simples. O gerúndio em sua dupla qualidade de advérbio e de particípio ativo dá às subordinadas certa autonomia oracional, em maior ou menor grau, segundo sua construção: absoluta ou conjunta. a) Em construção absoluta, o gerúndio não se refere ao sujeito nem ao objeto da oração principal, mas tem como sujeito um nome independente”.

configuração astronômica que ocorre no auge do verão, no momento mais quente do dia. A descrição da condição climática rigorosa apresenta uma ligação antitética de proporção com a imagem que descreve o estado ofegante de Ácis ao entrar em cena, ou seja, as antitéticas “fagulhas úmidas”, em *isócolo*⁹² com os cabelos convertidos em “pó”, logram uma contraposição engenhosa entre a imagem astronômica do inciso temporal e o ínfimo detalhe do retrato, reiterado no verso seguinte como minúsculas pérolas flamejantes.

Imediatamente, o foco narrativo desloca-se para a imagem da ninfa adormecida e, recuperando o análogo introduzido no último verso da oitava anterior, alude aos olhos fechados, denominando-os agora “doce ocidente”, ou seja, se é doce a harmonia da face da nereida quando ela adormece e se o brilho de seu olhar assemelha-se aos fulgores solares, a imagem contemplada por Ácis mostra-se metaforicamente sob o signo de um doce crepúsculo vespertino.

Finalmente, no último dístico da oitava, vemos a reação de Ácis ao deparar-se com a imagem de Galatéia: boca e olhos, cristal sonoro e cristal mudo. As partes do rosto de Ácis entregam-se a um movimento ambíguo, que se divide entre o frescor da fonte e a ninfa adormecida. A eleição de um único análogo, cristal, modificado por atributos contrapostos, sonoro e mudo, ao referir, respectivamente, às águas cristalinas da fonte e à pele alva de Galatéia adormecida, acentua a homologia entre os objetos que aparecem como alvo da ação, estimulando uma possibilidade de leitura que permuta os referentes e estabelece uma relação equívoca entre boca e ninfa, entre olhos e fonte. No entanto, esta leitura não se sustenta, pois, como veremos nas próximas oitavas, o

⁹² Lausberg § 719. “O *isócolo* (ἰσόκωλον, páρισον, párisωσις) consiste em justaposição de dois ou mais membros ou incisos, mostrando os membros (ou incisos) a mesma ordem em seus elementos respectivos. Os membros por sua vez podem constituir orações principais ou secundárias sintaticamente completas, ou constar de pelo menos dois elementos bimembres, os quais se integram em uma oração como parênteses, graças a um elemento superior comum a ambos.” § 723 “Apesar da igualdade da estrutura sintática, a série na sucessão dos elementos não tem que ser forçosamente a mesma em cada membro, há inversões no interior dos membros.” “Quando o *isócolo* consta de dois membros, então, a contraposição dos membros propicia, por seu conteúdo, a antítese. A força antitética pode intensificar-se mediante o entrecruzamento dos elementos correspondentes.”

proceder galante de Ácis não admite uma abordagem lasciva: ele apenas contempla a imagem cristalina de Galatéia, enquanto bebe o “cristal” da fonte.

A vulnerabilidade da ninfa, adormecida no lugar ameno, configura uma situação dramática fundamental para o subsequente desenvolvimento da ação: a alegoria prudente do artifício galante.

O CORTEJO

Ao modificar a estrutura da matéria fabular, o *Polifemo* de Góngora concentra-se na exposição de duas ações que caracterizam a atuação de Ácis: a oferenda e a dissimulação do afeto. Na primeira parte, a figuração idílica valoriza o artifício que transforma os ingredientes rústicos do cenário em uma delicada oferta, mimo que efetivamente demove o desdém de Galatéia; na segunda parte, o jovem galante retira-se de cena e finge dormir sobre um leito campestre: fuga estratégica, que, ao contrariar a ação ordinária de sátiros e outros lascivos, arrebatava definitivamente o afeto da ninfa.

Em sua longa gênese greco-latina, as apropriações da *Fábula de Polifemo e Galatéia* haviam-se dedicado prioritariamente à encenação do caráter rusticamente risível do monstro apaixonado. Em Góngora, entretanto, o núcleo do argumento passa a situar-se na ação galante de Ácis, atuação, que, sob o emblema do galanteio discreto, alegoriza formas polidas de convívio. Como antítese da violência que define o papel desempenhado por Polifemo, a ação de Ácis caracteriza-se por uma delicadeza arditosa: se a oferenda é artifício que simboliza a sujeição afetiva, apresentando-se como estratagema fulcral na demissão do caráter desdenhoso de Galatéia, a dissimulação do afeto, figurada por meio da retirada e do sono fingido, provoca a inversão da atitude que, até então, definia a conduta da ninfa: a fuga.

Já nos modelos greco-latinos, a oferenda aparece como tópica na representação da devoção afetiva. Na segunda bucólica de Virgílio, por exemplo, Córidon, que “ardia” por Aléxis, enuncia o lugar comum em seu discurso patético:

Huc ades, o formose puer: tibi lilia plenis
ecce ferunt Nynphae calathis; tibi candida Nais,
pallentis uiolas et summa papauera carpens,
narcissum et florem iungit bene olentis anethi;
tum, casia atque aliis intexens suauibus herbis,
mollia luteola pingit uaccinia calta.
Ipse ego cana legam tenera lanugine mala,

castaneasque nuces, mea quas Amaryllis amabat;
addam cerea pruna; honos erit huic quoque pomo;
et uos, o lauri, carpam, et te, proxima myrte,
sic positae quoniam suavis miscetis odores.
(VIRGÍLIO, 1982, p. 48)⁹³

Também a dissimulação dos afetos configura-se como dispositivo galante recorrente na convenção bucólica, como no *VI Idílio* de Teócrito, quando o pastor Dametas dá voz a Polifemo:

Tis tit for tat, to tease her on I look not on the jade
And say there's other wives to wed, and lo! she's jealous made,
Jealous for me, Lord save us' and 'gins to pine for me
And glowers from the deep on the cave and the
sheep like a want-wit lass o' the sea.
(THEOCRITUS, 2001, P. 87)

Contudo, em Góngora, a exposição de ambas as tópicas assume, pela primeira vez, uma posição fulcral na estrutura do argumento, transformando-se em alegoria dos artifícios galantes que racionalizam o afeto. De acordo com a convenção idílica, o valor simbólico da oferenda não pode ser mensurado pela natureza dos componentes que a integram, já que eles pertencem a um gênero de benesses usualmente referidas como dádivas rústicas: o que, de fato, importa é o cuidado com o qual ela é elaborada.

Góngora emprega apenas três elementos na composição da oferenda, porém a quantidade exígua e a fonte rústica de onde eles são extraídos não impedem a atribuição de qualidades superiores ao trabalho de Ácis, uma vez que tais qualidades derivam-se prioritariamente dos modos urbanos que se manifestam na composição do artefato oferecido, tanto no que diz respeito à preparação dos componentes quanto no modo como eles são servidos:

⁹³ *Buc.* II; vv. 45-55. Na tradução de P. E. da S. R.: “Vem para cá, belo menino; as Ninfas para ti / trazem cestas de lírios; para ti a branca Náíade / colhe violetas pálidas, também papoulas altas, / e narcisos lhes junta, e a perfumada flor do aneto; / então tecendo-os com a lauréola e outras ervas suaves, orna os murtinhos tenros com os tagetes amarelos. / E frutos brancos, de lanugem branda, eu colherei, e essas castanhas que a Amarílis minha tanto amava; / ameixas cor de cera juntarei, assim honrando-as; / e colher-te-ei, ó louro, e próximo de ti porei o mirto: juntos, misturais vossos odores suaves.”

El celestial humor recién cuajado
 que la almendra guardó entre verde y seca,
 en blanca mimbre se lo puso al lado,
 y un copo, en verdes juncos, de manteca;
 en breve corcho, pero bien labrado,
 un rubio hijo de una encina hueca,
 dulcísimo panal, a cuya cera
 su néctar vinculó la primavera.

As características do artefato testemunham a delicadeza do artífice e, assim, evidenciam os modos que ritualizam a corte amorosa por meio da oferta de alimentos. Da extração das matérias-primas à lavra dos recipientes, todas as qualidades enunciadas prenunciam a civilidade do hábito galante: ao lado da ninfa, Ácis deposita, cuidadosamente, um pequeno copo de juncos, contendo manteiga, e, em “branco vime,” oferece o sumo extraído das amêndoas,⁹⁴ alimento que o qualificativo “celestial” transforma em ambrosia bucólica. Contudo, a descrição do favo de mel, servido num pequeno e bem trabalhado vaso de cortiça, compõe a imagem precípua na figuração da oferenda. Góngora, empregando, uma vez mais, uma perífrase, amplifica os efeitos de sentido do conceito evocado: “o filho ruivo de um carvalho oco, dulcíssimo favo, a cuja cera a primavera vinculou seu néctar”. A antiguidade do carvalho, a doçura superlativa do mel e a fertilidade do néctar primaveril fundem-se na composição gradual da imagem que representa o último elemento da oblação: labor minucioso dos insetos que

⁹⁴ Covarrubias (1995; p. 70). ‘*Almendra*’: 4- ‘Cierta bebida que se hace del jugo o leche de las almendras, se llama almendrada.’ Estabeleceu-se uma grande polémica entre os comentadores da *Fábula* a propósito da natureza desse elemento integrado por Góngora à oferenda de Ácis, contudo, o verbete de Covarrubias deixa bem claro que não se trata, como afirmam, por exemplo, D. A. e Cuesta, de amêndoas verdes, os ‘almendrucos’, nem de amêndoas maduras, como em Salcedo, mas de um suco que se faz com o leite de amêndoas, a ‘almendrada’. Tendo em vista as qualidades dos outros elementos que integram a oferenda, a suposição de que também as amêndoas tenham sido processadas parece plausível.

polinizam cenário.⁹⁵ Enfim, toda a fecundidade do espaço idílico concentra-se na figura do favo avermelhado oferecido por Ácis.

Aqui, a valorização das habilidades que permitem a transformação da matéria rústica em obra de arte, em alguma medida, antecipa a reafirmação do postulado bucólico, que, ao dar primazia ao domínio prudente dos afetos, calcula a justa medida da interação eficaz na atuação galante, medida esta que se manifesta, efetivamente, na ação subsequente: a retirada de Ácis.

O bulir das águas do arroio, associado ao movimento do vento primaveril, acaba por despertar a ninfa:

28

La Ninfa, pues, la sonora plata
bullir sintió del arroyuelo apenas,
cuando, o los verdes márgenes ingrata,
segur se hizo de sus azucenas.
Huyera; mas tan frío se desata
un temor perezoso por sus venas,
que a la precisa fuga, al presto vuelo,
grillos de nieve fue, pluma de hielo.

29

Fruta en mimbres halló, leche exprimida
en juncos, miel en corcho, mas sin dueño;
si bien al dueño debe, agradecida,
su deidad culta, venerado el sueño.
A la ausencia mil veces ofrecida,
este de cortesía no pequeño
indicio la dejó – aunque estatua helada –

⁹⁵ Ver, por exemplo, Virgílio (*Buc.*; VII; v. 14): “eque sacra resonant examina quercu.” Na tradução de P. E. S. R.: ‘no oco do sagrado roble runen os enxames’.

más discursiva y menos alterada.

Se a imagem da preparação para a fuga é violenta, transformando Galatéia em machado que separa da relva as açucenas, ou seja, o seu próprio corpo, as metáforas que figuram a reação afetiva são ainda mais inusitadas: o calafrio, que descreve o efeito do arrebatamento patético, apresenta-se, por exageração, sob duas figuras que presumem o “congelamento” de Galatéia: o “temor vagaroso” é tão frio que, para a “fuga precisa” ou para o “rápido vôo”, ele converte-se, no primeiro caso, em “grilhões de neve”, no segundo, em “plumas de gelo”: dupla analogia engenhosa que logra, ademais, um efeito antitético. Nesse ponto, a oferta transforma-se em dívida não apenas por empreender o “culto”, mas, também, por “venerar o sono”, ou seja, a contenção do ataque lascivo, associando-se aos “indícios de cortesia” que se manifestam na oferenda, impede a reação súbita de Galatéia, deixando-a, agora, “mais discursiva”.

A predisposição suscitada pela oferenda, capaz de desatar o desejo de Galatéia, não logra, contudo, sua plena efetivação antes que Eros, alegoricamente figurado, transforme o peito de Galatéia em “aljava” de seu arpão dourado, penalizando o “monstro de rigor” com a ausência de seu devoto galanteador. Se a cegueira de Eros simboliza a harmonização das diferenças, produzindo a acomodação entre a ocasião presente e a fantasia afetiva, na alegoria gongórica, o esboço da imagem de Ácis na imaginação de Galatéia apresenta-se como obra do vingativo filho de Vênus. Enfim, é a imaginação do jovem, esboçada pelo pincel de Eros, que, finalmente, vence a animosidade de Galatéia:

30

No al Cíclope atribuye, no, la ofrenda;
no a sátiro lascivo, ni a otro feo
morador de las selvas, cuya rienda
el sueño aflija, que aflojó el deseo.
El niño dios, entonces, de la venda,

ostentación gloriosa, alto trofeo
quiere que al árbol de su madre sea
el desdén hasta allí de Galatea.

31

Entre las ramas del que más se lava
en el arroyo, mirto levantado,
carcaj de cristal hizo, si no aljaba,
su blanco pecho, de un arpón dorado.
El monstruo de rigor, la fiera brava,
mira la ofrenda ya con más cuidado,
y aun siente que a su dueño sea, devoto,
confuso alcaide más, el verde soto.

32

Llamáralo, aunque muda, mas no sabe
el nombre articular que más querría;
ni lo ha visto, si bien pincel süave
lo ha bosquejado ya en su fantasía.
Al pie – no tanto ya, del temor, grave –
fía su intento; y, tímida, en la umbría
cama de campo y campo de batalla,
fingiendo sueño al cauto garzón halla.

A cortesia da oferenda, recuperada agora sob a imagem de uma “rédea”, distingue Ácis de outros pretendentes. Depois de ser atingida por Eros, Galatéia observa cuidadosamente a oferenda, porém já não pode ver “seu devoto dono”. Nesse ponto, efetua-se uma inversão decisiva na ação da ninfa: agora, movida por sua fantasia, ela não apenas desiste da fuga, como passa a perseguir, ainda que “timidamente”, o “cauto” jovem. Oferecendo a Galatéia um pouco de seu próprio

veneno, Ácis astutamente finge desprezá-la, fugindo. Nesse momento, a “cama de campo”, onde Galatéia encontra o jovem simulando o sono, converte-se em “campo de batalha”.

A narração subsequente descreve a aproximação de Galatéia. Ao longo do excerto, a movimentação da personagem em cena projeta-a, cada vez mais, para perto de Ácis. Para ver o “vulto” de Ácis, equilibrando-se num só pé, Galatéia pende sobre o jovem:

33

El bulto vio, haciéndolo dormido,
librada en un pie toda sobre él pende
(urbana al sueño, bárbara al mentido
retórico silencio que no entiende):
no el ave reina, así, el fragoso nido
corona inmóvil, mientras no descende
– rayo con plumas – al milano pollo
que la eminencia abriga de un escollo.

34

como la ninfa bella, compitiendo
con el garzón dormido en cortesía,
no sólo para, mas el dulce estruendo
del lento arroyo enmudecer querría.
A pesar luego de las ramas, viendo
Colorido el bosquejo que ya había
En su imaginación Cupido hecho
Con el pincel que le clavó su pecho,

35

de sitio mejorada, atenta mira,
en la disposición robusta, aquello
que, si por lo süave no la admira,
es fuerza que la admire por lo bello.
Del casi tramontado sol aspira
A los confusos rayos, su cabello;
flores su bozo es, cuyas colores,
como duerme la luz, niegan las flores.

36

En la rústica greña yace oculto
el áspid, del intonso prado ameno,
antes que del peinado jardín culto
en el lascivo, regalado seno:
en lo viril desata de su vulto
lo más dulce el Amor, de su veneno;
bébelo Galatea, y da otro paso
por apurarle la ponzoña al vaso.

De início, a descrição da cena emprega uma analogia com o movimento que antecede o mergulho predatório da águia, correlacionando “ave rainha”, “raio com plumas”, à ação de Galatéia, estagnada diante da imagem de Ácis. Apesar da ramagem, a nereida já pode ver a imagem antes esboçada em sua fantasia. A fim de visualizar melhor a “disposição robusta” de Ácis, a ninfa novamente movimenta-se em cena, situando-se agora em um ponto de observação que já não oferece obstáculos para a contemplação da imagem que, carecendo de suavidade, deve ser forçosamente admirada por sua beleza. Neste ponto, a delimitação temporal da ação, desenvolvida desde o momento mais quente do dia, a canícula, até o crepúsculo vespertino, é agudamente empregada como análogo

principal na apresentação da imagem vista por Galatéia. A descrição dos cabelos de Ácis efetua-se por meio de uma correlação com a luz tênue do crepúsculo, a mesma luz que limita a observação das cores que se manifestam em seu “buço”, metaforicamente associado a flores. Engenhosamente, Góngora associa a figura alegórica do Amor à imagem de uma serpente, escondida nos matos indomados do lugar ameno. Ali, sobre o vulto de Ácis, Eros desata o seu mais doce veneno.

Logo em seguida, o poema volta a detalhar a ação de Ácis, que aparece agora metaforicamente associado a Argos. Em seu mentido sono, com as pálpebras semiserradas, ele observa os sinais que se manifestam no semblante da nereida, aguardando a ocasião mais propícia para o golpe final:

37

Ácis – aún más de aquello que dispensa
la brújula del sueño vigilante –,
alterada la ninfa esté o suspensa,
Argos es siempre atento a su semblante,
lince penetrador de lo que piensa,
cíñalo bronce o múrelo diamante:
que en sus paladiones Amor ciego,
sin romper muros, introduce fuego.

A longa sequência dedicada à encenação do cortejo encerra-se sob o emblema de um ardil bélico. A atuação do cego “deus menino”, antes atrelada à imagem da serpente, vincula-se agora ao estratagema do cavalo de troia, como interpreta, por exemplo, Díaz de Rivas (Apud. ALONSO, 1985, p. 553). A alusão ao episódio épico alegoriza, enfim, a vitória do artifício sobre a força. Ao incitar o afeto simulando desprezo, o artifício galante ilustra o domínio racional da inclinação afetiva e, conseqüentemente, sujeita a irracionalidade da conduta patética à razão de sua prudência galante.

Vejamos, enfim, nas duas últimas oitavas do excerto, os efeitos da ação galante sobre as disposições de ânimo de Galatéia:

38

El sueño de sus miembros sacudido,
gallardo el joven la persona ostenta,
y al marfil luego de sus pies rendido,
el coturno besar dorado intenta.
Menos ofende el rayo prevenido,
al marinero, menos la tormenta
prevista le turbó o pronosticada:
Galatea lo diga salteada.

39

Más agradable y menos zaharena,
al mancebo levanta venturoso,
dulce ya concediéndole y risueña,
paces no al sueño, treguas sí al reposo.
Lo cóncavo hacía de una peña
a un fresco sitio dosel umbroso,
y verdes celosías unas hiedras,
trepando troncos y abrazando piedras.

Agora a ação de Ácis, descrita ainda como “raio” ou como “tormenta”, apresenta-se agora sob o signo de uma “tempestade” prevista e, portanto, já não encontra resistência por parte de Galatéia que, risonha e oferecida, acolhe Ácis em seus braços. Aqui, uma vez mais, a descrição do cenário retarda o desfecho da cena. Agora, as características fundamentais do lugar passam a ser o frescor e a reclusão, traços que preparam a descrição subsequente, dedicada ao detalhamento do tapete de relva que conforma o leito dos amantes. Neste ponto,

já não há como distender a narração do cortejo. As últimas três oitavas do conjunto, finalmente, apresentam a união entre Ácis e Galatéia.

O EROTISMO GONGÓRICO

Depois de tratar detidamente a sedução de Galatéia, um breve conjunto de três oitavas mostra a união efetiva dos amantes. Há, contudo, margem para um último ato de esquivança. Uma tríplice analogia aguda encerra a ação: fugitivo cristal; pomos de neve e folhas carmesins. Mais uma vez, as partes do corpo da ninfa são referidas por meio de análogos cenográficos, compondo cristal e pomo a principal correspondência na derradeira defensiva de Galatéia e o análogo das pétalas de cravo, a cena final.

As imagens engenhosas, distribuídas ao longo das dezessete oitavas que narram o encontro de Ácis e Galatéia, desde o momento em que a ninfa adormece no lugar ameno até a acolhida do jovem em seus braços, acentuam, gradativamente, o teor venéreo da cena, partindo do “sonoro cristal” e do “cristal mudo”, vinculados a boca e olhos de Ácis, passando pelo “arpão dourado” de Eros, que, convertido em pincel, alimenta a fantasia de Galatéia; pela “cama de campo e campo de batalha”, onde o garoto finge dormir; pela “ave rainha”, que estática identifica-se com Galatéia, antevendo-se, contudo, a eminência de seu mergulho, “raio com plumas”; pela “peçonha” da serpe afetiva, que a ninfa degusta até a última gota, chegando, enfim, ao ardiloso cavalo de troia, que introduz suas chamas sem “romper muros”.

Agora, as aves de Vênus, “lascivas pombas”, pousam sobre um mirto, árvore consagrada à mesma deidade, e a hipálage dos “gemidos”, reiterada metaforicamente como trompas de amor, ao reverberar os tropos bélicos disseminados anteriormente, elucida agudamente a simbologia de tais aves no convencionalismo bucólico: se a trompa é um instrumento empregado no comando das atividades bélicas, os “gemidos” das pombas convertem-se em voz de comando para a ação erótica:

Sobre una alfombra, que imitara en vano
el tirio sus matices (si bien era
de cuantas sedas ya hiló, gusano,
y, artífice, tejió la Primavera)
reclinados, al mirto más lozano,
una y otra lasciva, si ligera,
paloma se caló, cuyos gemidos
— trompas de amor — alteran sus oídos.

41

El ronco arrullo al joven solicita;
mas, con desvíos Galatea suaves,
a su audacia los términos limita,
y el aplauso al concento de las aves.
Entre las ondas y la fruta, imita
Ácis al siempre ayuno en penas graves:
que, en tanta gloria, infierno son no breve,
fugitivo cristal, pomos de neve.

Cristal e pomo, ambos fugitivos, referem, num primeiro plano, água e fruta, aludindo a Tântalo, “sempre alheio em penas graves”, ou seja, eternamente sedento diante da água e eternamente faminto diante dos frutos. Ácis imita Tântalo, pois também ele tem diante de si cristal e pomo, e não os alcança, já que, em outro plano tropológico, os mesmos análogos designam pele e seios: correspondência engenhosa que encontra uma correlação aguda entre a situação penosa do exemplo mítico, eterna sede e fome, e o afã de Ácis, que, nos braços da mais bela nereida, não consegue lograr definitivamente seu intento, já que Galatéia, agora suavemente, “limita os términos de sua audácia”.

Depois da última e já tênue esquivada, na derradeira oitava, Ácis finalmente logra, em sua plenitude, a concessão da ninfa. O artifício é de simultaneidade,

figurando ânimo afoito de Ácis, que, enfim, supera a “infernial esquivança” de Galatéia. A homologia entre pombas e amantes acentua-se na identidade do atributo genérico que estabelece o laço semântico entre os termos próprios e seus respectivos análogos: a pigmentação rubra, termo comum para “rubis”, que referem aos bicos das pombas, e pétalas de cravo, interpretadas como lábios:

42

No a las palomas concedió Cupido
juntar de sus dos picos los rubíes,
cuando al clavel el joven atrevido
las dos hojas le chupa carmesíes.
Cuantas produce Pafo, engendra Gnido,
negras viölas, blancos alhelíes,
llueven sobre el que Amor quiere que sea
tálamo de Ácis ya y de Galatea.

Se, por um lado, a escolha do verbo que descreve o beijo, ao associar-se à imagem que representa os lábios de Galatéia, logra uma imagem agudamente sugestiva, a fugacidade da cena final, com as flores que chovem sobre o leito campestre, interrompe a cena na eminência da ação propriamente erótica. Depois de descrever exaustivamente o procedimento galante do cortejo amoroso, a narração do poema retoma imediatamente o curso convencional da fábula, compondo o discurso direto do gigante.

Por fim, vale a pena ratificar que a atualização gongórica da *Fábula de Polifemo e Galatéia* propõe o seu modelo engenhoso numa dupla via, por um lado, fabular, pois amplifica o argumento tratando minuciosamente o cortejo amoroso, por outro, elocutiva, pois executa o gênero bucólico, até então convencionalmente humilde, em chave aguda, portanto, pautada por uma convenção elocutiva

complexa, centrada, sobretudo no emprego tropológico-analítico das correspondências metafóricas inusitadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início do argumento, a polêmica a propósito das aporias que envolvem a legibilidade do *Polifemo* dava a tônica da exposição. Naquele momento, propunha-se uma leitura do texto de Góngora pautada por regimes coetâneos de composição e, mais especificamente, pela particularidade aguda que, em meados do XVII, as *poéticas do engenho* haviam passado a conceituar. Se, por um lado, tais artes alimentavam expectativas de aprimoramento do legado greco-latino, pois empreendiam o tratamento de uma matéria que, por sua dificuldade, teria sido negligenciada por retores antigos, por outro, elas procuravam descrever os empregos cultos que, durante a primeira metade do XVII, dominaram as práticas ibéricas de representação poética. Fundando-se na ideia de um regime de exceção, ou seja, de um *consenso erudito*, a defesa do uso engenhoso, ao postular o *prazer das aporias*, passava a conceber a capacidade de produzir e decifrar as correspondências recônditas do signo tropológico-elocutivo sob o estatuto de ato supremo do intelecto. Concebendo as disposições agudas do ânimo como hábito, ou seja, como capacidade que só poderia atingir sua plenitude mediante exercício, as artes de engenho defendiam a complexidade da elocução poética como um exercício de aprimoramento intelectual.

A compreensão das premissas técnicas que caracterizam a agudeza seiscentista exigia, contudo, uma exposição mais detalhada das chaves retórico-poéticas que haviam moldado as práticas de representação letrada durante o Antigo Regime, tornando-se necessário repassar algumas questões fundamentais a propósito da história da retórica nos séculos XV, XVI e XVII. Nesse ponto, as evidências da entrada tardia da retórica aristotélica nos cânones universitários apresentavam-se como fator importante para a compreensão histórica dos usos engenhosos. O texto de Francisco de Medina, por sua vez, ao defender a necessidade de aprimoramento dos usos vernaculares, ilustrava o estado da causa na península em fins do século XVI, quando Herrera edita seus comentários

à poesia de Garcilaso de Vega, iniciando a difusão da vertente aristotélica na poética castelhana. O exame da *Philosophia Antigua Poética*, de Alonso López Pinciano, por sua vez, colocava em evidência o vínculo entre os fins da poética e as obrigações morais da cidadania, resignificando toda a convenção da preceptiva poética por meio da assimilação definitiva da matriz aristotélica. Já ao examinar as convenções propriamente bucólicas, uma vez mais, o texto de Herrera, vinculando-se a autoridades toscanas, principalmente a Minturno e Escalígero, revelava-se como uma fonte de valor inestimável para a compreensão das prescrições idílicas que haviam circulado na península em fins do XVI.

Nesse ponto, o percurso aqui empreendido restringia-se ao exame do *Polifemo* de Góngora, concentrando-se no exame dos procedimentos elocutivos. A investigação do princípio analógico, que caracteriza a técnica de composição da *Fábula*, revelava, então, a maestria de Góngora no manejo da arquitetura metafórica do texto, revelando um procedimento que não poderia ser classificado como mero ornato, pois sua função não se restringia a produção de efeitos isolados de sentido. Neste caso, a estrutura do discurso poético dependia decisivamente das imagens engenhosas disseminadas em processos recorrentes de reiteração e construção de sentido, ou seja, ao compor o *Polifemo*, Góngora havia transformado o princípio agudo de correlação em mecanismo primordial na construção da significação poética.

Enfim, nestas considerações finais, convém insistir na afirmação da relevância que as chaves de leitura pautadas pelo estudo da preceptiva poética coetânea podem ter no desenvolvimento dos estudos dedicados as práticas seiscentistas de representação letrada. Neste caso, o exame dos discursos normativos sobre as técnicas de composição poética permitiu a inferência de determinações diacrônicas que afetaram decisivamente a significação das convenções atreladas ao gênero bucólico, além disso, foi possível averiguar a consistência de uma linhagem neo-aristotélica nas poéticas castelhanas de fins do século XVI.

Se as prescrições dedicadas ao gênero bucólico evidenciam o prestígio de autores como Minturno e Escalígero, que, em meados do mesmo século, haviam reinventado aristotelicamente a poética toscana, a preceptiva aguda, por sua vez, a fim de descrever e autorizar as técnicas engenhosas de composição, transforma o princípio metafórico da matriz aristotélica em núcleo de toda prática de representação. O *Polifemo* de Góngora, por sua vez, situa-se no limite de tal processo. Nele, os empregos do procedimento analógico atingem uma configuração extrema, transformando a dicção convencionalmente humilde da poesia pastoril em código engenhoso de um decoro agudo. Em tais circunstâncias, a complexa legibilidade do texto é programática, pois, tendo como finalidade o exercício de faculdades intelectuais supremas, os limites de sua inteligibilidade são pautados por lugares de heráldicos de interlocução, imaginados como uma companhia engenhosamente discreta. Trata-se, enfim, de um modelo de representação poética que, ao emular a aristocracia das letras antigas, privilegia a distinção do raro.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- ALONSO, Dámaso. **Estudios e ensayos gongorinos**. Madrid: Gredos, 1955.
- _____. **Góngora y el Polifemo**. Madrid: Gredos, 1994.
- _____. **Lengua poética de Góngora**. Madrid: CSIC, 1950.
- _____. **Poesía española: ensayo de métodos e límites estilísticos**. Madrid: Gredos, 1957.
- _____. **Obras Completas**. Madrid: Gredos, 1973.
- ARANCÓN, Ana Martínez. **La Batalla en torno a Góngora**. Barcelona: Boch, 1978.
- ARISTOTLE. **The Art of Rhetoric**. With an English Translation by J. H. Freese. Cambridge, London: Harvard University Press, 2000.
- _____. **Poetics**. Translated by Stephen Halliwell. Cambridge; London: Harvard University Press, 1999.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1992.
- _____. **Retórica**. Introducción, traducción y notas por Quintín Racionero. Gredos, Madrid, 1999.
- _____, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Cultrix, São Paulo, 1995.
- ARTAZA, Elena. "Las retóricas barrocas (1600-1650)" in **Estudios de Filología y Retórica en Homenaje a Luisa López Grigera**. Bilbao: Universidad de Deusto, 2000.
- BRANDÃO, Junito. **Dicionário Mítico Etimológico da Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1991.
- CAMÕES, Luis de. **Obra Completa**. Organização, introdução, comentários e anotações de Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2003.
- CASTIGLIONE, Baldassare. **O Cortesão**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **La Galatea**. Edición digital basada en la edición publicada por Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1914, 2 vols. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.
- CIPLIJAUSKAITE, Birute. **Sonetos completos: Luis de Góngora y Argote**. Madrid: Castália, 1990.

- CONLEY, Thomas M. **Rhetoric in The European Tradition**. Chicago and London: University of Chicago Press, 1990.
- CORREA, Pedro. “La huella de Escalígero en las figuras literarias empleadas por Garcilaso y comentadas por Fernando de Herrera” in **Agora. Estudos Clássicos em Debate**. Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, 2007, pp. 299-359.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de. **Tesoro de la Lengua Castellana o Española**. Edición de Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero. Madrid: Castalia, 1995.
- CURTIUS, Robert Ernest. **Literatura Europea y Edad Media Latina**. Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antoinio Alatorre. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- DUMINUCO, Vincent J. org. **The Jesuit Ratio Studiorum**. New York: Fordham University Press, 2000.
- DELLA CASA, Giovanni. **Galateo ou dos Costumes**. Tradução Edileine Vieira Machado; revisão da tradução Alcir Pécora. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ELIAS, Norbert. **A sociedade de Corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte**. Tradução de Pedro Sússekind; prefácio de Roger Chartier. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- ESPINOSA, Pedro. **Primera Parte de Flores de Poetas Ilustres de España**. Madrid: Cátedra, 2006.
- FARAL, Edmond. **Les arts Poétiques du XII et XIII siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age**. Paris: Édouard Champion, 1924.
- FRATTONI, Orestes. **Ensayo para una historia del soneto en Góngora**. Buenos Aires, 1948.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. **El Polifemo de Don Luis de Góngora**. Comentado por Don García de Salzedo Coronel. Reproducción digital de la edición de Madrid por Juan Gonzáles, 1629. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.
- _____. **Fábula de Polifemo y Galatea**. Edición de Alexander A. Parker. Madrid: Catedra, 2000.
- _____. **Obras Completas**. Recopilación, prólogo y notas de Juan Millé y Gimenez y Isabel Millé y Gimenez. Madrid: Aguilar, 1951.
- _____. **Romances**. Edición de Antonio Carreño. Madrid: Cátedra, 1995.
- _____. **Soledades**. Edición de John Beverley. Madrid: Catedra, 1998.

- GRACIÁN, Baltasar. **Agudeza y arte de ingenio**. Edición de Evaristo Correa Calderón. Madrid: Castalia, 2001.
- _____. **Oráculo Manual y Arte de Prudencia**. Edición de Emilio Blanco. Madrid: Cátedra, 2005.
- _____. **A arte da Prudência**. Prefácio e notas Jean-Claude Masson. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.
- GRIGERA, Luisa López. **La Retórica en la España del Siglo de Oro**. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1994.
- _____. **Anotaciones de Quevedo a la Retórica de Aristóteles**. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1998.
- HANSEN, João Adolfo. **A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII**. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- _____. “Agudezas seiscentistas” *in* **Literatura e Pensamento entre o final da Renascença, o Barroco e a Idade Clássica/Letras – nº 24**. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2002.
- HERRERA, Fernando de. **Anotaciones a la Poesía de Garcilaso**. Edición de Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid: Cátedra, 2001.
- HOMER. **The Odyssey**. With an english translation by A. T. Murray. Revised by George E. Dimock. Cambridge, London: Harvard University Press, 1995.
- HORÁCIO. **Epistola Ad Pisones (Ars Poética)**. Paris: Librairie de L. Hachete et Cie., 1869.
- JAMMES, Robert. **Études sur l'œuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote**. Bibliothèque de l'École des Hautes Études Hispaniques, Fascicule XL. Bordeaux: Feret et Fils, 1967.
- KENNEDY, George A. **Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from ancient to Modern Times**. Chapel Hill and London: The University of California Press: 1999.
- LABRADOR, C. *et alii*. **La “Ratio Studiorum” de los jesuitas**. Madrid: Universidad de Comillas, 1986.
- LAUSBERG, Heinrich. **Manual de retórica literária**. Madrid: Gredos, 1975.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso. **Philosophia Antigua Poética**. Madrid: Biblioteca Castro, 1998.
- LORCA, Federico García. **Prosa**. Madrid: Alianza Editorial, 1972

- MINTURNO, Antonio Sebastiano. **De poeta, ad Hectorem Pignatellum Vibonensium, Libri Sex**. Apud Franciscum Rampazetum, 1559.
- NEBRIJA, Elio Antonio de. **Gramática de la lengua castellana**. Madrid: Editora Nacional, 1990.
- OVID. **Metamorphoses**. With an English translation by Frank Justus Miller. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2005.
- PÉCORA, Alcir org. **Poesia Seiscentista**. Introdução de João Adolfo Hansen. São Paulo: Hedra, 2002.
- _____. **A Máquina de Gêneros: novamente descoberta e aplicada a Castiglione, Della Casa, Nóbrega, Camões, Vieira, La Rochefoucauld, Gonzaga, Silva Alvarenga e Bocage**. São Paulo: Edusp, 2001.
- PERELMAN, Chaïm & OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da Argumentação: a nova retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PETRARCA, Francesco. **Il Canzoniere e Il Trionfi**. Con introduzione, notizie bibliografiche e commenti di Andrea Moschetti. Milano: Francesco Valladri, 1924.
- PHILOSTRATUS, Flavius. **Imagines**. Philostratus, the elder, the younger. **Descriptions**. Callistratus. With an English translation by Arthur Fairbanks. Cambridge; Massachusetts: Harvard University Press: 1979.
- PRING-MILL, R. D. F. "Escaligero Y Herrera: citas y plagios de los *Poetices Libri Septem* en las *Anotaciones*" in **Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas**. [Nijmegen, 20-25 de agosto de 1965]. Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen, ed. Nimega: Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 489-98.
- QUEVEDO, Francisco de. **Prosa y verso**. Selección y notas de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Prólogo de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Emecé Editores, 1948.
- QUINTILIAN. **The Orator's Education**. Edited and Translated by Donald A. Russel. Cambridge; London: Harvard University Press, 2001.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. **Esbozo de una Nueva Gramática de la Lengua Española**. Madrid: Espasa-Calpe, 1973
- SCALIGER, Jules César. **Poetices Libri Septem: ad Sylvium filium** Apud A. Vicentium, Lyon, 1561.

- SKINNER, Quentin. **Razão e Retórica na Filosofia de Hobbes**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Fundação Editora da UNESP; Cambridge University Press, 1997.
- TESAURO, Emanuele. **Il cannochiale Aristotélico**. Per Bartolomeo Zavatta, Torino, 1670. Ristampa Anastatica. Piemonte: Editrice Artística Piemontese, 2000.
- THEOCRITUS; BION, MOSCHUS. **The Geek Bucolic Poets**. With an English translation by J. M. Edmonds. Cambridge ; Massachusetts : Harvard University Press : 2001.
- TIM, Emerson org. **Arte de escrever cartas. Anônimo de Bolonha, Erasmo de Hotterdam, Justo Lípio**. Campinas: Editora da Unicamp, 2005
- TEÓN, HERMÓGENES, AFTONIO. **Ejercicios de Retórica**. Introducción, traducción y notas de Dolores Reche Martínez. Madrid: Gredos, 1991.
- VIRGILE. **Les Bucoliques et Les Géorgiques**. Nouvelle Édition Revue et Augmentée avec introduction, notes, appendices et index par Mourice Rat. Paris: Éditions Garnier Frères, 1953.
- VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Tradução e notas de Pericles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Melhoramentos, 1982.

BIBLIOGRAFIA

- ABBOTT, Paul. **Rhetoric in the New World: rhetorical Theory and Practice in Colonial Spanish America**. South Carolina: University of South Carolina, 1996.
- ACCETTO, Torquato. **Della dissimulazione onesta**. Genova: Costa e Nolan, 1990.
- ACHCAR, Francisco. **A lírica e o lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua Presença em português**. São Paulo: EDUSP, 1994.
- ARISTÓTELES. **De l'ame**. Traduction nouvelle et notes par J. Tricot. Paris: Vrin, 1985.
- _____. **De Anima**. Apresentação, tradução e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.
- _____. **Organon**. Traduction, nouvelle et notes par J. Tricot. Paris: Vrin, 1984.
- ARTIGAS, Miguel. **Don Luis de Góngora y Argote: Biografía e estudio crítico**. Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, 1925.
- BOTELHO DE OLIVEIRA, Manuel. **Música do Parnaso; Lira Sacra**. Introdução, organização e fixação de texto de Adma Muhana. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BROWNLEE, Marina S. Brownlee & GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Cultural Authority in Golden Age Spain**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1995.
- BUXÓ, José Pascual. **Bernardo de Balbuena: el arte como artificio**. México: Instituto Veracruzano de Cultura, 1998.
- CALDERON DE LA BARCA, Pedro. **El Alcade de Zalamea; La vida es sueño; El gran teatro del mundo**. Edición de Amando Isasi Ângulo. Barcelona: Bruguera, 1980.
- CARILLA, Emilio. **El gongorismo en la América**. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires - Instituto de Cultura Latino – America, 1946.
- CARREIRA, Antônio. **Luis de Góngora: Antologia poética**. Madrid: Editorial Castália, 1986.
- CARRILLO Y SOTOMAYOR, Luis de. **Libro de la erudición poética**. Edición de Manuel Cardenal Iracheta. C.S.I.C. Madrid: Instituto Nicolás Antonio, 1946.
- _____. **Poesia completas**. Edición de Angelina Costa. Madrid: Catedra, 1984.

- CASAS RIGALI, Juan. **Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero**. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad, 1995.
- CASSIN, Barbara. **O Efeito Sofístico**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz, Paulo Pinheiro. São Paulo: ED. 34, 2005.
- CASTELVETRO, Ludovico. **A Poética de Aristotile vulgarizzata e sposta**. Bari: Laterza, 1979.
- CHASTEL, André *et alli*. **The renaissance. Essays in Interpretation**. London: Methurn, 1982.
- [CICERO]. **Rhetorica ad Herennium**. With an English Translation by Harry Caplan. Cambridge; London: Harvard University Press, 1999.
- CICERO. **Brutus**. With an English Translation by G. L. Hendrickson. **Orator**. With an English Translation by H. M. Hubbel. Cambridge; London: Harvard University Press, 2001.
- _____. **De oratore, books I and II**, with an English Translation by E.W Sutton. Cambridge, London: Harvard University Press, 1969.
- _____. **De oratore, book III; De fato, Paradoxa Stoicorum, De partitione Oratoria**. With an English Translation by H. Rackham. Cambridge; London: Harvard University Press, 1942.
- CÍCERO. **Sobre a amizade**. Tradução, introdução e notas de João Teodoro D'Olim Marote. São Paulo: Nova Alenxandria, 2006.
- CICERÓN. **La invención Retórica**. Introducción, traducción y notas de Salvador Núñez. Madrid: Editorial Gredos, 1997.
- _____. **Catilinárias**. Cuarta edición revisada por Francisco Campos Rodríguez. Madrid: Gredos, 1987.
- _____. **De senectude**. Quinta edición revisada por Áurea María Martín Tordesillas. Madrid: Gredos, 1975.
- CONCHA, Victor Garcia de la. **Clássicos castelhanos; Luis de Góngora**. Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- COROMIDAS, Juan. **Diccionario crítico etimológico de la lengua castelhana**. Madrid: Gredos, 1954.
- COSTA, Cláudio Manuel da. **Poemas escolhidos**, introdução seleção e notas Pericles Eugênio da Silva Ramos. Rio de Janeiro: Tecnoprint. 1985.

- CRUZ, Sor Juana Inés de la. **Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz**. México: Fondo de Cultura Económica, 1951
- ENTERRÍA, María Cruz García de. **Romancero Viejo**. Madrid: Editorial Castalia, 1987.
- ELIAS, Norbert. **O processo Civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- _____. **Sociedade de Corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- FREIRE, Francisco de Brito. **Nova Lusitânia : história da guerra brasileira**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.
- GARCÍA, Luis Albuquerque. **El arte de Hablar en Público : seis retóricas famosas del siglo XVI**. Madrid: Visor Libros, 1995.
- GRACIÁN, Baltasar. **Arte de Ingenio, Tratado de la Agudeza**. Edición de Emilio Blanco. Madrid: Catedra, 1998.
- _____. **El discreto**. Edición, introducción y notas de Aurora Egido. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- _____. **El héroe**. Zaragoza: Departamento de Cultura y Turismo: Institución 'Fernando el Católico', 2001b.
- GRADY, Hugh H. **Rethoric, wit and Art in Gracián's 'Agudeza'**. MLQ, 41, 1980.
- GUERRERO, Gustavo. **Teorías da Lírica**. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- HAFTER, Monroe Z. **Gracián and Perfection** (Spanish Moralists of the Seventeenth Century). Cambridge; Massachusetts: Harvard University Press, 1966.
- HANSEN, João Adolfo. "Tratado dos Ridículos" in **Referências**. Campinas: IEL-CEDAE- Unicamp, Jul/1992, nº1.
- _____. "Argúcias Humanas" in **Revista do IFAC-UFOP**, dez.1997, nº4.
- _____. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Editora Atual, 1986.
- HATZFELD, Helmut. **Estudios sobre el barroco**. Madrid: Gredos, 1973.
- HOMERO. **Ilíada**. Prefácio do Pe. Augusto Magne, tradução Odorico Mendes. Rio de Janeiro : Jackson, 1964.
- HOMERE. **L'Odyssee**. Texte établi et traduit par Victor Bérard. Les Belles Lettres, Paris, 1987.
- HOPKINSON, Neil. **A Hellenistic Anthology**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- KENNEDY, George. **New history of classical rhetoric**. Princeton: Princeton University Press, 1994.

- KRABBENHOFT, Kenneth. **El precio de la Cortesía: retórica e innovación en Quevedo y Gracián**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993.
- KRISTELLER, Paul Oskar. **Renaissance Thought and its Sources**. N. York: Columbia University Press, 1979.
- LAPA, Manuel Rodrigues. **Versão desconhecida da primeira soledade de Góngora**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1935.
- MATOS, Gregório de. **Obra Poética**. Edição de James Amado. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- MARCIAL. **Epigrams**. With translation by Walter C. A. Ker. Cambridge; Massachusetts: Harvard University Press, 1968.
- MARTI ALAINS, Antonio. **La preceptiva retórica española en el siglo de Oro**. Madrid: Gredos, 1972.
- MAZZEO, Joseph Anthony. **A seventeenth-Century Theory of Metaphysical Poetry**. *Romanic Review*, XLII, 1951.
- MELLO E SOUZA, Laura de. **O Diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial**. São Paulo: Companhia da Letras, 1986.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. **Historia de las Ideas Estéticas en España**. Buenos Aires: Editora Espasa-Calpe, 1943.
- MILTON, John. **Paradise Lost and other poems**. New York: Walter J. Black, 1943.
- MONTES, J. Ares. **Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII**. Madrid: Gredos, 1965.
- OROZCO, Emilio. **Introducción a Góngora**. Barcelona: Critica, 1984.
- OVIDE. **Les métamorphoses**. Traduction nouvelle avec une introduction et des notes par Joseph Chamonard. Paris: Éditions Garnier Frères, 1953.
- PABST, W. **La creación gongorina em los poemas 'Polifemo' y 'Soledades'**. Madrid: RFE, Anejo LXXX, 1966.
- PASCUAL BUXO, José. **Góngora en la poesía novohispana**. México: Imprensa Universitária, 1960.
- PATRITIO, Francesco. **Della Retorica, Dieci Doaloghi**. Venetia: Francesco Senese; Gallica, 1562.

- PÉCORA, Alcir. **Teatro do Sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antonio Vieira**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade de Campinas, 1994.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Do positivismo à desconstrução: idéias francesas na América**. São Paulo: Edusp, 2004.
- PHILOSTRATUS, Flavius. **Imagines**. Philostratus, the elder, the younger. **Descriptions**. Callistratus. With an English translation by Arthur Fairbanks. Cambridge; Massachusetts: Harvard University Press: 1931.
- PIDAL, Ramón Menéndez. **Flor nueva de romances viejos**. Madrid: Espasa Calpe, 1994.
- PLATÓN. **Dialogos: Fedón, Banquete, Fedro**. Traducciones, introducciones y notas por C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Iñigo. Madrid: Gredos, 1986.
- POWELL, J. G. F. org. **Cícero the Philosopher: Twelve Papers**. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- PROENÇA FILHO, Domício org. **A poesia dos Inconfidentes: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto**. Artigos ensaios e notas de Melânia Silva Aguiar ... [et. al.]. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- QUINTILIEN. **Institution Oratoire**. Teste reveu et traduit avec introduction et note par Henri Bornecque. Paris: Éditions Garnier Frères, 1954.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **Poemas de Góngora**. São Paulo: Art Editora, 1988.
- ROMERA-NAVARRO, Miguel. **Góngora, Quevedo y algunos literatos más en El Criticón**. RFE, XXI, 1934.
- SARAIVA, Antonio José. **O discurso engenhoso**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- SCHMITT, Charles B. & SKINNER, Quentin. **The Cambridge History of Renaissance Philosophy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- SCHWARTZ, Stuart B. **Segredos Internos: engenhos e escravos na sociedade colonial 1550-1835**. Tradução: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.
- SCHWARTZ, Stuart B. & PÉCORA, Alcir. **As excelências do Governador: o panegírico fúnebre a D. Afonso Furtado de Juan Lopes Sierra**. Tradução de Alcir Pécora e Cristina Antunes. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

- SEGAL, Charles. **Poetry and Myth in Ancient Pastoral: essays on Theocritus and Virgil**. Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1981.
- SEGURA COVARSI, Enrique. **La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro**. Madrid: CSIC, 1949.
- SENA, Jorge de. **Poesia de 26 Séculos: de Arquíloco a Nietzsche**. Antologia, tradução, prefácio e notas de Jorge de Sena. Coimbra: Fora do Texto, 1993.
- SHEPARD, Sanford. **El Pinciano y las Teorías Literarias del siglo de Oro**. Gredos: Madrid, 1970.
- TASSO, Torquato. **Aminta**. Traducido de Torquato Tasso por Juan de Jauregui. Edición, introducción y notas de Joaquín Arce. Madrid: Castalia, 1970.
- THOMAS, Lucien-Paul. **Góngora et le gongorisme considérés dans leurs rapports avec le marinisme**. París : Champion, 1911.
- TRAPEZUNTII, Georgii. **Rhetoricorum libri V**. Venice, 1523. Gallica; Oxford: OMP; cop. 1986.
- UNGARETTI, Giuseppe. **Vita D'un Uomo: Luis de Góngora y Argote**. S L, Mondaroni, 1961.
- VEGA, Garcilaso de la. **Poesias completas**. Con cuadros cronológicos, introducción, bibliografía, notas y llamadas de atención, documentos y orientaciones para el estudio a cargo de Angel L. Prieto de Paula. Madrid: Castalia, 1993.
- _____. **Obras poéticas**. Edición introducción y notas de José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1983.
- VICKERS, Brian. **Francis Bacon and the Renaissance Prose**. Cambridge: Cambridge University Press, 1968.
- VIEIRA, Antônio. **Sermões**. Organização de Alcir Pécora. São Paulo: Hedra, 2003.
- VIRGÍLIO. **A Eneida**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Atena Editora, s/d.
- WELLBERY, David E. **Neo-Retórica e Desconstrução**. Organização Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.